

DENIS RENÓ
MARCOS "TUCA" AMÉRICO
ANTONIO FRANCISCO MAGNONI
FERNANDO IRIGARAY (ORGS.)

FICÇÃO E
DOCUMENTÁRIO:
MEMÓRIA E
TRANSFORMAÇÃO
SOCIAL



CATEDRA
Latinoamericana de
Narrativas Transmedia




UNR
EDITORA

FICÇÃO E DOCUMENTÁRIO: MEMÓRIA E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL

Denis Porto Renó
Marcos "Tuca" Américo
Antonio Francisco Magnoni
Fernando Irigaray
(Orgs.)

2016

Organização

Prof. Dr. Denis Porto Renó (UNESP)

Prof. Dr. Antonio Francisco Magnoni (UNESP)

Prof. Dr. Marcos Américo (UNESP)

Prof. Ms. Fernando Irigaray

Comitê Científico

Prof. Ms. Jerónimo Rivera (Universidade La Sabana - Colombia)

Prof. Dr. Denis Porto Renó (UNESP - Brasil)

Prof. Dr. Marcos Américo (UNESP - Brasil)

Prof. Dr. Antonio Francisco Magnoni (UNESP - Brasil)

Prof. Dr. Vicente Gosciola (Universidade Anhembi Morumbi - Brasil)

Prof. Ms. Alfredo Caminos (Universidade Nacional de Cordoba - Argentina)

Prof. Ms. Fernando Irigaray (UNR) – *Direção Editorial*

Prof. Dr. Octavio Islas (Universidade de Los Hemisferios - Equador)

Prof. Dr. Lorenzo Vilches (Universidade Autônoma de Barcelona - Espanha)

Prof. Ms. Carolina Campalans (Universidade do Rosario - Colômbia)

Prof. Dr. Lionel Bossi (Universidade do Chile - Chile)

Prof. Dr. Francisco Rolfsen Belda (UNESP - Brasil)

Prof. Dr. Juliano Maurício de Carvalho (UNESP - Brasil)

Prof. Dr. Mauro Ventura (UNESP - Brasil)

Profª. Dra. Angela Grossi de Carvalho (UNESP - Brasil)

Profª. Dra. Elena Galán (Universidade Carlos III - Espanha)

Profª. Dra. Jenny Yaguache (UTPL - Equador)

Profª. Dra. Loriza Lacerda de Almeida (UNESP)

Profª. Dra. Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior - Portugal)

Profª. Dra. Maria Eugenia Porém (UNESP - Brasil)

Prof. Dr. Angelo Sottovia Aranha (UNESP - Brasil)

Prof. Dr. José Carlos Marques (UNESP - Brasil)

Comissão Editorial

Prof. Dr. Denis Porto Renó (UNESP) – *Direção Editorial*

Prof. Ms. Fernando Irigaray (UNR) – *Direção Editorial*

Prof. Dr. Marcos “Tuca” Américo (UNESP) – *Direção de Arte*

Janaina Leite de Azevedo – *Projeto Editorial & Diagramação*

Danilo Leme Bressan – *Projeto Gráfico*

Ficção e documentário: memoria e transformação social / Denis Porto Renó...
[et al.]. - 1a ed. -

Rosario: UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2016.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-702-195-0

1. Medios Audiovisuales. I. Porto Renó, Denis

CDD 301

Fecha de catalogación: 22/11/2016

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Marca y características gráficas registradas en la Oficina de Patentes y Marcas de La Nación



Cátedra Latinoamericana de Narrativas Transmedia

Instituto de Cooperación Latinoamericana (ICLA)

Universidad Nacional de Rosario

- <http://catedratransmedia.com.ar/>
- catedratransmedia@gmail.com
- [@catedratransmed](#)



Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

- www.unesp.br
- https://twitter.com/Unesp_Oficial



Editora da Universidade Nacional de Rosário

- <http://www.unreditora.unr.edu.ar/>
- <https://www.facebook.com/UNR-Editora/>
- [@unrosario](#)



Red Ibero Americana de Narrativas Audiovisuales

- <https://www.facebook.com/Red-INA-105388542891432/>
- <http://redinav.wixsite.com/2005>
- https://twitter.com/red_inav



Licencia:

- Atribución-No Comercial-Sin Obras Derivadas 2.5 Argentina
- Usted es libre de copiar, distribuir, exhibir, y ejecutar la obra

Bajo las siguientes condiciones:

- Atribución. Usted debe atribuir la obra en la forma especificada por el autor o el licenciente.
- No Comercial. Usted no puede usar esta obra con fines comerciales.
- Sin Obras Derivadas. Usted no puede alterar, transformar o crear sobre esta obra.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

ISBN 978-987-702-195-0

TECNOLOGIA AUDIOVISUAL

Quando os Robôs usarem *Dior*: Angústias Ontológicas e Confusão de Fronteiras em Real Humans 2

Adriano Messias – PUC-SP

A necessidade de uma análise dialética da questão tecnológica 18

Lucas Sá Mattosinho – UNESP

Maria da Graça Mello Magnoni – UNESP

Ficción audiovisual y prácticas en redes sociales en línea: la vida entre pantallas 41

Ana Maria Castillo – Universidade Alberto Hurtado

Explorando o canal de retorno: TV digital como instrumento interativo no processo de educação a distância 58

Carlos Eduardo Trindade Ribeiro – UNESP

Marco Aurélio Migliorini Antunes – UNESP

João Pedro Albino – UNESP

Priscila Pereira Martins Ribeiro – UNESP

A tendência do serviço de streaming e o novo público de conteúdo audiovisual 73

Emanuelle Quinalha Tiburcio – USC

Geração de conteúdo midiático para uma plataforma de simulação holográfica: benefícios e desafios 86

Ivan Abdo Aguilar – UNESP

Everton Simões da Motta – UNESP

Antonio Carlos Sementille – UNESP

A consolidação da marca pela promoção de eventos: análise da campanha “Pode ser Épico” da Pepsi 103

Laís Maria Fermino de Souza – UNESP

Letícia Passos Affini – UNESP

O fortalecimento do laço social do telejornalismo por meio da segunda tela: a experiência do Jornal Nacional com a rede social Twitter 119

Leire Mara Bevilaqua – UNESP

Mauro de Souza Ventura – UNESP

A Criação de Um Vídeo-Performance – O DeZenLeio, A Virtude do Passado: Uma Produção do Laboratório de Humanidades Digitais do Mackenzie – LHUDI 138

Maria Lúcia Wochler Pelaes – Mackenzie

Wilton Azevedo – Mackenzie

As inovações da tecnosfera migram a comunicação para a noosfera 154

Sebastião Squirra – UESP

Transmissão televisiva de futebol: da tecnologia analógica para digital 176

Tatiana Zuardi Ushinohama – UNESP

José Carlos Marques – UNESP

IMAGENS E REALIDADE

Levantamento dos documentários de divulgação científica desenvolvidos por alunos no Estado de São Paulo 195

Daniela Dias Gomide - USP

Izabel Cristina Rossi Landro - USP

Mariana Hortolani Rodrigues - USP

Alan Vitor Ostanik - USP

Wanderléia Quinhoneiro Blasca - USP

Vídeo-ativismo em rede e a produção colaborativa do documentário 20 centavos sobre os protestos brasileiros de 2013 212

Gislene Durigan – UNESP

Denis Renó – UNESP

Do Outro Lado do Rio: paisagens midiáticas da fronteira do Oiapoque 236

Isabel Regina Augusto – UNIFAP

José Marcelo Martins Medeiros – UNIFAP

O documentário no ecossistema midiático contemporâneo 254

Julia Dantas – UNESP

Denis Renó – UNESP

Documentários Transmídia e a Nova Ecologia dos Meios 268

Paulo Henrique Ribeiro Cardozo – UNESP

Marcos Tuca Américo – UNESP

Consumidos: significações e identidades a partir do lixo e “Lugar de toda pobreza” 279

Marcia Perecin Tondato – ESPM

Rodrigo Scherrer – ESPM

Relato de experiência da produção de “Olhos de Araceli” 297

Jorge Salhani – UNESP

Marcos Cardinali – UNESP

Tamiris Volcean – UNESP

Denis Renó – UNESP

Cartas para Santiago: narrativas das juventudes 309

Samaisa dos Anjos – UFC

La vertiente (1958) como testemunho do projeto político e social do MNR (1952-1964) 327

Vanderlei Henrique Mastropaulo – USP

Un acercamiento al documental poblano desde el concepto de cronotopo 344

Alejandro Jiménez Arrazquito - BUAP

Mónica Medina Cuevas – BUAP

Plataformas contemporâneas para a construção do conhecimento: o documentário moderno 355

Julia Dantas – UNESP

Denis Renó – UNESP

Documentário pernambucano de curta-metragem: espacialidades e narrativas nos filmes Câmara Escura e A Clave dos Pregões 367

Wendell Marcel Alves da Costa – UFRN

INCLUSÃO E AUDIOVISUAL

Proposta de um novo modelo de acessibilidade: a audiodescrição e a importância da coerência com a obra original e seu público alvo 380

Ana Beatriz Taube Stamato – UNESP

Maria Cristina Gobbi – UNESP

Tecnologia Assistiva para promover a Acessibilidade as pessoas portadoras de Deficiência Visual 393

Anderson Rogério Campana – UNESP

Maria Cristina Gobbi – UNESP

Samanta Bueno de Camargo Campana – UNESP

O olhar sobre o outro descartável: a representação dos catadores de materiais recicláveis na mídia 409

Josiane Gothardo – UNESP

A TV Mais Feliz do Brasil: A Proposta de Interação do SBT com a Audiência 426

Rafael Barbosa Fialho Martins – UFMG

A Produção Comunitária Audiovisual na Construção da Imagem do Envelhecimento Humano 441

Reginaldo Moreira – UEL

Aplicativo Parole – Plataforma móvel de audiodescrição 455

Vinicius Laureto de Oliveira – UNESP

CINEMA E HISTÓRIA

- O futebol e o brasileiro em “Garrincha, Alegria do Povo”: reflexões sobre a visão crítica de Umberto Eco a respeito do esporte** 466

Bruno Navarini Rosa – UNESP

José Carlos Marques – UNESP

- Evolución del cine ecuatoriano. Periodo 2010-2015** 480

Carlos Ortiz – UTPL

Verónica González – UTPL

Evelin León – UTPL

- El cineminuto: reconstruyendo su historia** 495

Carlos Ignacio Trioni Bellone - UNC

- Chile, la memoria obstinada: cinema, história, política e memória** 511

Erika Savernini – UFJF

Mariana Dias Miranda – UFJF

- CINE VILA RICA: Cartografia de um ‘cinema de rua’** 528

Henrique Perazzi de Aquino – UNESP

Maria Cristina Gobbi – UNESP

- Cinema Novo: a antropofagia como modo de produção artístico-cultural – e a condição do artista e intelectual latino americano** 546

Isabel Regina Augusto – UNIFAP

- De “Guiné dita portuguesa” à República da Guiné-Bissau: história e cinema nas representações cinematográficas no filme Mortu nega de Flora Gomes** 566

Jusciele Conceição Almeida de Oliveira – Universidade do Algarve

El secreto del cine, los ojos de la memoria	585
Alfredo Caminos – UNC / Universidade de Málaga	
A ficcionalização da história e a historicização da ficção no cinema sobre a ditadura civil-militar: a Longa Viagem de Lucia Murat	597
Marcia Neme Buzalaf – UEL	
A poética narrativa de Mário Peixoto do filme Limite	607
Leonardo Gütschow Salles – UMESSP	
Dalmo de Oliveira Souza e Silva – UMESSP	
Tras los pasos del Cine en Ecuador: evolución y desarrollo de la producción nacional ecuatoriana	616
Yalilé Loaiza – Universidade de Los Hemisferios	
O ideal da revolução brasileira nas telas: análise da adaptação do livro Quarup para o cinema	634
Lilian Juliana Martins – UNESP	
O cinema de Walter Hugo Khouri e a crítica cinematográfica brasileira: análise do período 1964-1982	651
Luis Geraldo Rocha – UNESP	
El cine como memoria de la humanidad	667
Pedro Matute – Universidade de Guadalajara	

TECNOLOGIA AUDIOVISUAL

Quando os Robôs usarem Dior: Angústias Ontológicas e Confusão de Fronteiras em Real Humans

Adriano Messias – PUC-SP

Blade Runner escandinavo

Florentine gosta de perfumes da Dior. É vaidosa, educada e muito bonita. Ainda que se pareça a uma enorme boneca Barbie loira que usa lentes de contato em verde-esmeralda muito vívido, consegue se passar por humana boa parte do tempo¹. Possuidora de uma plástica "perfeita", apenas seu portal USB na nuca² e uma tomada retrátil discretamente alojada sob a axila esquerda seriam capazes de denunciar a condição humanoide. É assim que se apresenta ao telespectador uma das mais interessantes personagens de **Real Humans** (*Åkta Människor*, Lars Lundström, 2012). Na segunda temporada da série, ela decidiu abandonar o antigo nome, Flash, para recomeçar uma "vida" nova: casou-se com um humano e, juntos, adotaram uma menina.

Na trama, a afetuosa **hubot** (abreviação de **human robot**) demonstra uma evidente necessidade de pertencimento em uma sociedade em que a integração se torna um problema crescente para as minorias. O drama que ela experimenta é apenas um dos fios da teia que se amplia à medida que os episódios se desenrolam. De fato, as situações

1 A atriz escolhida, Josephine Alhanko, foi Miss Suécia 2006 e semifinalista do concurso de Miss Universo.

2 O que parece um tanto anacrônico, considerando-se o nível de evolução tecnológica dos hubots no âmbito da trama.

com as quais os humanoides se deparam são tensas e angustiantes: existem sérias ameaças para eles, dentre elas, um terrível vírus cavalo-de-troia que atua como uma espécie de "doença degenerativa fatal", bem como um partido político extremista que deseja o extermínio dos **hubots**. No contexto de escravidão e exploração da "mão-de-obra maquínica", há personagens usados como fetiches e objetos sexuais, em uma sociedade que fomenta casas de prostituição e indústria pornô com atores humanoides. Pertencer a uma configuração robótica também implica frequentes reparos na pele sintética e a necessidade de ingestão de um fluido colorido (em metáfora sanguínea) toda vez que há um vazamento ou uma perfuração. Somam-se a isso as recargas periódicas em fontes de energia (o que equivale ao repouso do sono dos humanos).

Em **Real Humans**, vários dos robôs humanizados se veem perseguidos, comercializados ilegalmente, aprisionados, desprogramados, desconsiderados, substituídos. Isso causa indignação em uma facção deles, que se revoltam contra os proprietários. Estes serviços mecanizados ocupam funções bem diversificadas: há desde os que auxiliam nos trabalhos domésticos e em funções profissionais especializadas - como, por exemplo, uma **hubot** cuidadora de idosos programada em geriatria - até os que atuam como "alvos vivos" em perseguições de **paintball** no parque **Hub Battle Land**.

Do outro lado de uma fronteira muito permeável, encontramos personagens que se vestem e se comportam como **hubots**, e até mesmo se apaixonam por eles. Os que demonstram um interesse sexual exclusivo pelos humanoides são os chamados THS ("transhumanossexuais"), em franca analogia às "minorias sexuais" contemporâneas e a seus dilemas. Por exemplo: o jovem THS Tobias Engman vive um discreto **affair** com a **hubot** oriental Anita/ Mimi3, a qual se vê às voltas com uma crise existencial na família com que reside. Tobias tem dificuldade de revelar a

3 Na série, até mesmo os hubots são marcados pela questão do duplo: alguns têm dois nomes, sendo que um deles geralmente vincula-se a uma "vida" pregressa, misteriosa, inconfessável. É o caso de Anita/ Mimi e Flash/ Florentine.

outras pessoas seu desejo orientado aos humanoides, por isso, comumente imerge em introspecção e melancolia. A série apresenta ainda o tópico da clonagem: o plano de saúde do senhor Lennart Engman, avô de Tobias, lhe concedeu a possibilidade de transferir a consciência para um sócia após a morte, sócia este que, reintegrado à família original, apresentará disfunções emocionais que evidenciam que a transmigração de personalidade não se operou devidamente.

Gente de verdade

Os parágrafos introdutórios servem como um delineamento temático para a discussão que realizo a respeito de **Real Humans**, série da Sveriges Television AB, a TV pública sueca, com produção da Matador Films⁴. Até então possui duas temporadas com vinte episódios e um (decepcionante) **remake** anglo-americano, tendo já sido exportada para mais de 50 países, incluindo o Brasil, onde foi exibida pela HBO Max⁵.

Da herança do design artístico e estético escandinavo, a série traz não apenas o **clean** dos cenários brancos e nevados, mas os interiores das casas em leve estilo "à Ikea", em uma organização urbana invejável, recortada pela luminosidade setentrional, ora leitosa, ora obnubilante, que imprime sua dramaticidade única. Somado a isso, tem-se insistentemente um jogo de reflexos, espelhamentos, disposições de vidraças, espaços vazados e vazios. Em vários ambientes, notam-se transparências e brilhos que se reportam à assepsia de certas paisagens ultratecnológicas consagradas pela ficção científica cinematográfica e televisiva. E percebe-se aí uma força semiótica que denuncia os tantos duplos (cie

4 Esta série também ajuda a compor o corpus de meu projeto de pós-doutorado.

5 Trailers da série na TV francesa podem ser vistos nestes links:

<https://www.youtube.com/watch?v=85nVS3Lsg9w>

<https://www.youtube.com/watch?v=n8skYUZQ6-o>

No link a seguir, um trailer legendado em inglês:

<https://www.youtube.com/watch?v=VKOZoAdhHso>

Doppelgänger) partícipes da geometria cênica. Pode-se afirmar que **Real Humans** espelha, neste aspecto, o viés hiper-higienizado e tecnófilo da cultura do Ocidente e, por sua escolha tanto conteudística quanto formal, afasta-se das séries policiais suecas de tendência depressiva (a exemplo de **The Bridgel A Ponte/ Bron** (Hans Rosenfeldt, 2011)6, e igualmente das **féeries** do cinema mudo escandinavo, como **A Carruagem Fantasma (Kórkarlen)**, Victor Sjöström, 1921), assim como da densidade existencial das obras de Ingmar Berman.

O espectador de **Real Humans** adentra um mundo de cores pastéis povoado por robôs que se assemelham a manequins inteligentes e são adquiridos em lojas especializadas. Um caminhar às vezes mecânico, uma dicção pontuada, piscaresde olhos pouco naturais, assim como a cor ressaltada dos olhos azuis brilhantes, além, é claro, do portal USB e da tomada com fio retrátil, são os traços que tendem a diferenciar um **hubot** de um não-**hubot** nesta produção de orçamento relativamente modesto - se comparada a outras do gênero. Afinal de contas, a caracterização dos humanoides tem sua ênfase basicamente pela maquiagem e por raros efeitos especiais, em um cenário de propensão realista. A brincadeira desse grande conto filosófico, pois, parece estar em dizer que o futuro é logo ali. De fato, o enredo de **Real Humans** transcorre em uma espécie de mundo paralelo ao nosso, em que humanoides resolvem tomar conta do próprio destino, rompendo de imediato com os tradicionais três princípios da robótica propostos por Isaac Asimov7.

6 E igualmente da sueca *Kommissarie Winter* (Magnus Krepper, estreia em 2001) e das dinamarquesas *The Killing* - História de um assassinato (Forbrydelsen, Sören Svestrup [criador], estreia em 2007) e *Borgen* (Adam Price [criador], estreia em 2010). Este tipo de produção tem sido denominado "noir nórdico".

7 Esses princípios foram introduzidos pela primeira vez em 1942, no conto *Runaround* (Brincando de Pique), e podem ser assim enumerados: 1º) Um robô não pode ferir um ser humano ou, por inação, permitir que um ser humano sofra algum dano. 2º) Um robô deve obedecer às ordens que lhe sejam dadas por humanos, exceto nos casos de tais ordens entrarem em conflito com o Primeiro Princípio. 3º) Um robô deve proteger sua própria existência, desde que tal proteção não entre em conflito com o Primeiro ou o Segundo Princípios. Posteriormente, Asimov acrescentou o "Princípio Zero": um

A presença crescente e a grande independência desses artefatos na vida dos personagens humanos fazem surgir dilemas de várias ordens: um grupo de **hubots** exige não somente que sejam respeitados e tenham direitos⁸ assegurados, mas também reivindica, em uma espécie de postura fanática e megalômana, a missão de governarem o mundo como legítimos filhos de David⁹. De maneira geral, todos os episódios são atravessados por situações que estimulam questionamentos tais como: "quem é responsável pelas ações dos hubots?"; "eles deveriam ser pagos por seu trabalho?"; "em que medida ainda há uma separação clara entre humanos e **hubots**?" e "o que significa ser 'humano'?". Problemáticas muito recorrentes do mundo contemporâneo podem ser detectadas em trechos dos episódios, a exemplo da discriminação entre indivíduos, do desrespeito às relações trabalhistas, dos confrontos entre diferentes classes, da desigualdade entre gêneros, da recusa de legitimação às minorias, da não concessão de liberdade sexual e da insistência de uma polarização entre homens e mulheres. Há também questões de "saúde" e bem-estar na existência humanoide, como o já mencionado vírus que contamina sistemas a partir de downloads feitos na internet, e as crescentes e violentas perseguições do jovem partido político de extrema direita **anti-hubot**. Este último, cuja denominação coincide com o título sueco da série, **Äkta Människor**, permite identificar um jogo semântico capcioso: o termo "humanos reais", por si só, abre espaço para se pensar a fragilização do conceito de humano em meio a uma (histórica) reivindicação de "saneamento" social por parte do grupo reacionário, apoiada em conhecidos bastiões do "humanamente correto", a exemplo do consumo de alimentos "livres de **hubots**".

robô não pode causar mal à humanidade ou, por omissão, permitir que a humanidade sofra algum mal.

⁸ Os estudiosos *geeks* já pensam sobre a questão de direitos para os humanoides.

⁹ Na série, David Eischer é o nome do criador dos hubots. Biblicamente, "filhos de Davi" é o termo que se refere à extensa prole humana proveniente do rei Davi (cf. I Cr., 3: 1-9).

No que diz respeito às diretrizes de gênero, os **hubots** são caracterizados como homens e mulheres, seguindo o dualismo da sociedade que os criou; entretanto, há neles um vislumbre de liberdade de expressão vinculado à própria condição maquínica, a qual permite modificações, acoplamentos e adaptações, concretizando **ipsis litteris** o aspecto tecnológico de inspiração deleuziana que Beatriz Preciado atribui à sexualidade:

(...) os diferentes elementos do sistema sexo/ gênero denominados "homem", "mulher", "homossexual", "heterossexual", "transexual", bem como suas práticas e identidades sexuais, não passam de máquinas, produtos, instrumentos, aparelhos, truques, próteses, redes, aplicações, programas, conexões, fluxos de energia e de informação, interrupções e interruptores, chaves, equipamentos, formatos, acidentes, detritos, mecanismos, usos, desvios... (PRECIADO, 2015, p. 22-23).

Em sua tese desfalocratizante, Preciado evoca o manifesto ciborgue de Donna Haraway, quando esta propôs que a "Natureza humana" não era mais do que o resultado de negociações entre as fronteiras sempre permeáveis do humano e do animal e do corpo e da máquina. E se Preciado formula o par "órgão e plástico" (cf. PRECIADO, 2015, p. 23) como integrante do corpo, pode-se ainda pensar, em **Real Humans**, na fusão entre o silício e o carbono, em evidência de que somos sempre uma construção muito variante. Um **hubot** amante/objeto sexual, por exemplo, serve como constatação de o quanto a cultura capitalista avançou rumo a uma concepção "sexual-prostética" (Opus cit., 2015, p. 30), o que deflagra uma instância corporal receptáculo para "cibertecnologias complexas" (Opus cit., 2015, p. 40): "(...) os limites da carne coincidem com os limites do corpo. Perturba, desse modo, a distinção entre sujeito sensível e objeto inanimado" (Opus cit., 2015, p. 87).

Do ponto de vista tecnológico, para que um **hubot** como o da série escandinava venha a fazer parte de nossa vida cotidiana há muitas

etapas a serem vencidas, contrariando o otimismo utópico dos futurólogos: uma das principais reside no que se chama de "tratamento automático das línguas" (TAL), tarefa hercúlea para especialistas em informática e linguística, que devem se debruçar sobre os meandros das línguas naturais aplicadas a sistemas cibernéticos. Ainda que estudos fonológicos, morfológicos e sintáticos estejam bem avançados nas pesquisas dos idiomas indoeuropeus, é na semântica e na pragmática que se focam as maiores demandas: afinal de contas, trazer à máquina a capacidade de interpretar amplamente discursos complexos com a devida coesão textual e sem erros graves é algo que ainda está por se fazer, mesmo que já existam casuísticas bem sucedidas, como a da Siri, a assistente pessoal inteligente da Apple - esta, porém, em um domínio interativo específico e limitado. Fazer com que um robô solucione problemas de ambiguidade linguística não é tão simples como se possa supor, ao contrário do que os personagens robóticos de **Real Humans** dão a ver: existem hoje bancos de dados para extração de informações usados em inteligência artificial, a exemplo do setor da aviação, mas sempre com uma aplicação muito circunscrita.

Lembranças do amanhã

Os **hubots** são construções muito distantes de nossa realidade atual e de qualquer futuro próximo - caso venham, de fato, a ser inventados. Subsistem, em torno deles, indagações muito pertinentes que ultrapassam o campo específico da ficção científica em **Real Humans** e que merecem ser aqui consideradas: os humanoides deveriam ser paulatinamente produzidos à nossa semelhança, em busca de uma suposta "perfeição" estética e funcional? E deveriam ter uma configuração que lhes preenchesse de "emoções" e "sentimentos", tornando-os humanamente empáticos? Seria ético fazer com que alguém creia ter diante de si uma outra pessoa, em vez de uma máquina? Há, por exemplo, a necessidade de um robôprogramado para cortar a grama parecer humano? Quando se

prenuncia um androide dotado de consciência e inteligência, o que seriam de fato esses atributos e como eles seriam concretizados e operados em termos maquínicos? O que seria o alardeado "cérebro artificial", uma vez que a plêiade neuronal humana é o resultado de milênios evolutivos, não só de nossa espécie, mas de outras que nos antecedem? Um robô precisaria ser provido de uma inteligência centralizada, ou esta poderia ser coletivizada e radiculada, dispersa em outras máquinas? No escopo dos desafios mecatrônicos, seria possível prover **hubots** de movimentos bastante delicados, a fim de que o usuário humano não seja machucado por ações bruscas? Percebe-se, a partir destes dilemas escolhidos, que, para se evitar que um humanoide não seja apenas um engenho zumbificado, esvaziado de vontade, puramente inteligência mecânica, há um caminho colossal a ser desbravado. Logo, **Real Humans** serve-nos muito mais como um grande espelhamento para as angústias da condição humana do que de preâmbulo de um mundo próximo povoado por robozinhos pensantes.

A partir destas considerações em torno da série, pode-se dizer que, nas sociedades mais urbanizadas e hipermodernas, a máquina consola os homens, bem lá no lugar esvaziado que um dia o sagrado ocupou. E os humanoides, de forma privilegiada, assumem a presença assombrosa do não-vivo para nós. Por muito tempo, definiu-se um ser vivo como o resultado de um grupo de células contendo proteínas e ácidos nucleicos, ou como um indivíduo capaz de importar energia e nutrientes do ambiente, realizar metabolismo e reproduzir sua espécie. Esta definição **per se** é problemática, uma vez que um animal recentemente abatido ainda disporia de células, ácidos nucleicos e proteínas. Por outro lado, o tardígrado - povoador das regiões geladas do planeta com suas mais de 600 espécies - é considerado um bichinho muito longo e resistente¹⁰: não possui aparelho respiratório ou circulatório e suas trocas gasosas são feitas de maneira aleatória em qualquer parte de seu corpo.

10 Supõe-se que viva pelo menos 120 anos.

Em 2007, a Agência Espacial Europeia enviou tardígrados para fora da Terra dentro de uma cápsula, a Foton-M3. Eles sobreviveram às altas doses de raios cósmicos, à radiação ultravioleta e à falta de oxigênio, e ainda conseguiram se reproduzir. Em condições hostis, são capazes de desligar seu metabolismo, e isso foi o que ocorreu quando tardígrados ficaram aprisionados em uma garrafa por muitos anos. Apenas "reviveram" quando lhe foi adicionado água. Os vírus são outros desses seres que geram controvérsias em meios científicos: não possuem metabolismo próprio, sendo, em suma, partículas proteicas¹¹. Abalam-se, assim, somente com esses dois exemplos, dualidades como orgânico e não-orgânico; animado e inanimado. Lucia Santaella já havia apontado que "(...) o vão entre os sistemas físico-químicos e os mundos biológicos, entre o simples e o complexo, entre a ordem e a desordem não é tão largo e profundo quanto se imaginava" (SANTAELLA, 2003, p. 250). Seu raciocínio concede até mesmo um lugar para a "vida não-orgânica":

(...) fica cada vez mais claro que a matéria não-orgânica apresenta propriedades que estão remarcavelmente próximas daquelas das formas de vida, o que conduz ao postulado de que a vida não é uma propriedade da matéria orgânica *per se*, mas uma organização da matéria e, portanto, da ideia de uma vida não-orgânica (SANTAELLA, 2003, p. 250).

O físico quântico David Bohm, em sua obra **Wholeness and the Implicate Order**, de 1980, apresentou seu conceito de ordem implícita, em que desenvolve alguns pontos importantes, como o de que não há uma distinção clara entre o que é e o que não é vivo, e que a matéria inanimada se mantém em um processo de continuidade semelhante ao das espécies

11 Em muitos filmes de temática apocalíptica, os vírus costumam ser os causadores de epidemias que zumbificam os humanos. Na ficção cinematográfica e literária, vírus e zumbis parecem se inserir em um entre-lugar ("nem vivo-nem morto", ou morto-vivo). São monstros que desafiam nossas noções dualistas. No plano da vida real, epidemias viróticas estão sempre na ordem do dia, a exemplo da dengue, chikungunha e Zika

botânicas (cf. especialmente o capítulo **The implicate order, life and the force of overall necessity** in BOHM, [1980] 2005, p. 245-248).

Em trabalho precursor, os biólogos e filósofos chilenos Maturana e Varela ([1973] 1998) buscaram explicar os seres vivos e o sentido da vida a partir da autorreferência, fundamental para se estabelecer o conceito que os tornou conhecidos, a autopoiese¹². Sistemas autorreferidos, em oposição aos alorreferidos ([1973] 1998, p. 14 et seq.), seriam aqueles cuja operacionabilidade só diria respeito a eles mesmos, em uma espécie de rede fechada detransformações e produções moleculares. O viver, pois, seria a realização ininterrupta da dinâmica autopoética em uma configuração de relações empreendidas no âmbito do fluxo molecular, de maneira autônoma¹³. Um fenômeno biológico, por conseguinte, poderia ser definido como aquele que contivesse uma realização autopoética, espontânea e caótica¹⁴, empreendida por um ser vivo, o que diminui a força do determinismo epigenético e da predeterminação nas formas de vida.

As ideias de ambos os pensadores atingiram também as pesquisas cibernéticas em torno da vida artificial, para além da compreensão de um organismo como sistema de processamento de informações. Nesta tessitura, torna-se válido refletir sobre como a autonomia, traço essencial dos seres vivos, nos impele a considerar vivente tudo o que apresenta, em um primeiro momento, uma reação espontânea (cf. MARURANA; VARELA, [1973] 1998, p. 63). Isso inspirou Maturana e Varela a chamarem os sistemas vivos de "máquinas" (Op. cit., p. 66): "Luego, una

12 Também "autopoiesis". O termo ultrapassou o campo biológico para fertilizar áreas como a filosofia, a literatura e a sociologia.

13 Segundo explica o próprio Maturana no prefácio da segunda edição - impressa vinte anos após a primeira publicação de seu livro em parceria com Varela (cf. [1973] 1998, p. 17) -, a palavra autopoiese permitiu ir ao encontro de um conceito mais amplo do que apenas aquele de uma noção sistêmica circular. Foi a partir de uma visita ao filósofo José María Bulnes - que lhe fizera uma exemplificação sobre o Quixote, personagem duvidoso em seguir pelo caminho das armas (práxis) ou das letras (poiesis) - que Maturana decidiu utilizar o termo "autopoiese" para tratar da organização dos seres vivos.

14 No sentido daquilo que surge do caos, sem uma organização preexistente.

máquina - cualquier máquina - es un sistema que puede materializarse mediante muchas estructuras diferentes y cuya organización definitoria no depende de las propiedades de los componentes" (Op. cit., p. 67-68)¹⁵. Ambos propuseram, portanto, que as máquinas viventes seriam autopoieticas e homeostáticas, especificando e produzindo sua própria organização mediante a produção de seus componentes (Op. cit., p. 68 et seq.). Elas seriam igualmente autônomas e possuidoras de individualidade, e se definiriam como unidades somente devido à organização autopoietica, que não apresentaria entradas ou saídas, oferecendo, em contrapartida, um contínuo fluxo de trocas. Daí, deduziram que a autopoiese teria de ser bastante para se caracterizar a organização dos seres vivos, os quais prescindiriam de teleonomia, já que finalidade e objetivo não seriam traços constituintes da organização de nenhuma máquina, fosse ela alo ou autopoietica: "(...) si los sistemas vivientes son máquinas autopoieticas, la teleonomía pasa aser solamente un artificio para describirlos que no revela rasgo alguno de su organización, sino lo consistente que es su funcionamiento en el campo donde se los observa. Como máquinas autopoieticas, los sistemas vivos carecen, pues, de finalidad" (Opus cit., p. 77)¹⁶. E é a ontogenia que se torna, por sua vez, a expressão da individualidade dos seres vivos e a forma como essa individualidade se concretiza (cf. opus cit., p. 77)¹⁷.

¹⁵ "Logo, uma máquina - qualquer máquina - é um sistema que pode se materializar mediante muitas estruturas diferentes e cuja organização definidora não depende das propriedades dos componentes." (tradução minha)

¹⁶ "(...) se os sistemas viventes são máquinas autopoieticas, a teleonomia passa a ser somente um artificio para descrevê-los que não revela traço algum de sua organização, a não ser o quão consistente é seu funcionamento no campo em que são observados. Como máquinas autopoieticas, os sistemas vivos carecem, pois, de finalidade" (tradução minha).

¹⁷ Pode-se mesmo dizer que estes seres/máquinas, movidos por uma fenomenologia mecanicista redefinida a partir da fenomenologia biológica por meio da teoria autopoietica, poderiam, portanto, ser fabricados pelo homem. Assinala-se, porém, uma histórica resistência a propósito deste tópico, como se um ser vivo pudesse somente ser reproduzido, mas não de fato inventado e desenhado por uma pessoa.

Neste escopo, pode-se pensar em **formas pós-biológicas híbridas "úmidas" (moist)**, organizadas a partir do somatório entre o carbono (wet) e o silício (dry) (Opus cit., p. 28); ou seja, existências biocibernéticas e biociborgues; ou, também, **formas de vida artificial (VA)**, em que organismos secos têm uma organização parecida com as das colônias de formigas (Opus cit., p. 199); e **formas pós-humanas**, na perspectiva de Robert Pepperell, quem assinalou a "(...) convergência geral dos organismos com as tecnologias até o ponto de ambos se tornarem indistinguíveis" (Opus cit., p. 240). Estas possibilidades, entretanto, não acenam para uma necessária e possível criação de humanoides como os **hubots**. Torna-se evidente, a exemplo do quadro fictício que se apresenta em **Real Humans**, que a ciência, a filosofia e a psicanálise terão de trabalhar com um referencial heterotópico para darem conta da contundente e vizinha realidade cibernética, quando se aponta a integração máquina e humano como um dos marcos da continuidade da civilização, o que afeta bravamente a compreensão em torno do corpo e da sexualidade, por exemplo. "Do mesmo modo que o humano não é só humano, ele também tem algo de inumano, aquilo que chamamos de inorgânico tem algo similar ao humano" (Opus cit., p. 249).

A semiótica, em seu movimento vanguardista, afeta significativamente as filosofias classicamente dualistas, ao tornar desvinculados do antropocentrismo, por exemplo, conceitos como os de "signo", "semiose", "causação final", "hábito", "inteligência" e "mente", propondo que as causas finais estão presentes tanto em formas inteligentes não-humanas quanto em comportamentos de microorganismos na própria evolução biológica (cf. SANTAELLA, 2006). Também se considera que a semiótica está na base da vida e que o universo é permeado e atravessado por signos, cujos processos não são restritos à percepção humana; de forma ampla e radical, eles operam na própria natureza física desprovida de vida (cf. SANTAELLA, 2014).

Um hubot é um revenant

Retomando um certo delírio científico que extravasa na figura do humanoide, Didi-Huberman (2010, p. 83) relembra Charles Baudelaire, quem tratou da "moralidade do brinquedo" ao comentar essa espécie de **acting out** de uma criança ao desmontar, eviscerar, desmembrar e, por fim, até mesmo destruir uma boneca, como se buscasse, nessa investigação, encontrar o "miolo", a alma, o mistério na representação miniaturizada de uma pessoa¹⁸. Frustrada aventura com pendor metafísico: somos construídos à imagem de quem, afinal de contas? Para onde estamos indo, como seres civilizados e como integrantes de uma espécie biológica? O que nos diferencia dos outros animais e dos objetos, e, mais ainda, de prováveis robôs humanizados, estes arautos do desejo de se criar uma existência como a nossa a partir dos artifícios da tecnologia? Os artistas brincam com a metáfora da vida desde sempre: constroem instalações automatizadas, colocam bonecos para tergiversar entre si, inventam jogos com a ideia do duplo, e isso desde a Antiguidade, tomando-se como ilustração as máscaras articuladas do Egito¹⁹, ou, mesmo bem antes, quando, nas grutas do atual sudoeste da França, homens de há, pelo menos, 30 mil anos, produziram um engenhoso labirinto de imagens de pessoas, de animais e de seres híbridos que iludiam cinematicamente o "espectador". Muitas delas foram intencionalmente pintadas sobre irregularidades dos relevos das paredes, o que dá ao observador a impressão de tridimensionalidade e perspectiva dos componentes cênicos: a musculatura de um felino, por exemplo, ganhou proeminência ao ter sido gravada em justaposição a um local mais elevado da superfície rochosa. Desta forma, por meio de uma agradável técnica artística, bisões, auroques, renas, ursos, veados, rinocerontes (a)parecem animados sob o clarão de tochas e fogueiras. O desejo antigo

18 Sobre este mesmo tópico, vale a leitura do artigo Sorry Wall-e: kids like to beat up robots: <http://fusion.net/story/153175/kids-like-to-beat-up-robots/>

19 Ainda que estas tenham tido uma finalidade primeira basicamente religiosa, é evidente o pendor artístico que as configurou.

de se criar a vida, portanto, esbarra na tridimensionalidade. Se aplicarmos o ponto de vista de Didi-Huberman no caso dos **hubots**, estes seriam, por que não, imagens a nos olhar, em um processo dialético que acena para o "aqui" e o "aí" pontuado pela separação e pela distância. Afinal de contas, ver, sobretudo um duplo nosso, significa também se saber já morto. Radicalmente, pois, um **hubot**, independentemente de sua viabilização tecnológica, é um nosso índice tumular, espécie de **revenant** que vem do futuro para dizer da efemeridade da condição mortal. Agrego a este pensamento uma perspectiva psicanalítica: os **hubots** revoltosos da série sueca se afirmam filhos de Davi(d) (e a brincadeira com este nome, em meu entendimento, está no fato de, com isso, eles não se reportarem diretamente à tradição adâmica, "saltando-a"). São, por conseguinte, seres a-edípicos e a-fálicos, e, por consequência, simulacros nossos muito convincentes.

Sobressaltado pela locução de Jacques Lacan em torno do caso **Hamlet** em seu **Seminário 6**, indago: será que o "sujeito contemporâneo", derradeiro e frágil fôlego do chamado homem moderno e da corrente humanista, só se faz valer, como tal, na morte, pela morte, e em torno da morte? Ainda que a grande questão hamletiana esteja vinculada ao "aprisionamento" do célebre personagem no desejo avassalador de sua mãe, a rainha Gertrudes - o que o impedia de pôr o próprio desejo em ação -, tomo a peça de Shakespeare como um baluarte muito representativo e quase didático para o que aqui discuto: por mais que criemos androides, avatares e corpos ciborgues, parece que a morte, afinal, é o que nos dá, paradoxalmente, a condição (de vida) humana. É claro que os outros seres orgânicos também morrem. Mas não seria nessa "morte sabida" - o que, para Régis Debray, se tornou o engenho e o motor da criação artística desde a pré-história -, e somente por ela e por suas implicações que um ser linguageiro se tornaria de fato, ainda que fugazmente, um sujeito? Afinal, o próprio Hamlet, protótipo que inaugurou uma outra época para o pensamento, só se fez sujeito próximo à morte.

Ce rendez-vous dernier de tous les rendez-vous, où se projette l'acte d'Hamlet et où il se situa à son terme, n'a de sens que par rapport au sujet tel qu'ici nous essayons de le définir et de l'articuler (...) le sujet tel que Freud nous a appris qu'il est construit (...) un sujet qui n'est point le support universel des objets, mais, en quelque sorte, le négatif de celui-ci et son omniprésent support - un sujet en tant qu'il parle (...) (LACAN, 2013, p. 348)²⁰.

Essa grande questão dos seres humanos, pois, se reflete no dilema dos **hubots**: poderiam eles, na dinâmica da série, serem considerados viventes? Reproduzindo as angústias de alguns desses humanoides, pergunto: seriam capazes de ficar para sempre no mundo ou "morreriam" de alguma forma?

Por fim, sustentado por duas heranças escandinavas, o existencialismo do dinamarquês Amleto²¹ e os questionamentos pós-humanos de **Real Humans** - e ainda que estas se distingam radical e amplamente uma da outra, em forma, conteúdo e datação -, sou fortemente impelido a notar que o temor que os **hubots** expressam ante a tragédia de sua destruição não é menos diferente do que o que os humanos, do lado de cá da tela, sentem ao encarar a própria condição perecível. Ser ou não ser um humano (mortal), pois, é a peça fundante que parece nos colocar em um milenar, agora talvez iminente, xeque-mate.

Referências bibliográficas

BOHM, David. **Wholeness and the Implicate Order**. Nova York: Taylor & Francis Group,

20 "Este último encontro dentre todos os encontros, onde se projeta o ato de Hamlet e onde ele se situou em seu fim, tem sentido apenas em relação ao sujeito tal como aqui tentamos defini-lo e articulá-lo (...) o sujeito tal como Freud nos ensinou como é construído (...) um sujeito que não é de forma alguma o suporte universal dos objetos, mas, de certa maneira, o negativo deste e seu suporte unipresente - um sujeito enquanto ser falante (...)" (LACAN, 2013, p. 348). (tradução minha)

21 Cuja figura mítico-histórica foi explorada na notória obra de Saxus Grammaticus, *Gesta Danorum*, do século XII.

[1980] 2005.

DÉBRAY, Regis. *Curso de Midiologia Geral*. Petrópolis: Vozes, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

HILL, Kashmir. *Sorry Wall-e: kids like to beat up robots*. Disponível em: <http://fusion.net/story/153175/kids-like-to-beat-up-robots/> Acesso em: 25/12/2015.

LACAN, Jacques. *Le Séminaire. Livre VI. Le désir et son interprétation*. Paris: Éditions de La Martinière/ Le Champ Freudien, 2013.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*. Santiago: Editorial Universitaria, [1973] 1998.

MESSIAS, Adriano. *Todos os monstros da Terra: bestiários do cinema e da literatura*.

São Paulo: Educ/ Fapesp, 2016.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: n - 1 edições, 2015.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano. Da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

_____. *Corpo e Comunicação. Sintoma da Cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

_____. *Final causality and semiosis*. RS.SI vol. 26, n. 2-3, 2006, p. 177-188.

_____. *The semiosphere: a synthesis of the physio-, bio-, eco-, and technospheres*. In: THELLEFSEN, Torkild; SORENSEN, Bent (Orgs.). **Charles S. Peirce in his Own Words: 100 Years of Semiotics, Communication and Cognition**. Berlin: Mouton de Gruyter, 2014, v. 1, p. 457-464.

A necessidade de uma análise dialética da questão tecnológica

Lucas Sá Mattosinho – UNESP

Maria da Graça Mello Magnoni – UNESP

A necessidade de se repensar a tecnologia na atualidade

Devido ao avassalador desenvolvimento tecnológico operado pelo capitalismo contemporâneo, é natural que o debate acerca da tecnologia adquira importância capital, tendo em vista as consequências sociais e ambientais envolvidas no processo. O advento dessas novas tecnologias criam necessidades e possibilidades a cada segundo, de modo que, inúmeras vezes, nos sentimos entorpecidos pelo célere e constante aperfeiçoamento técnico, sendo a analogia do loop da montanha-russa, de Sevcenko (2002) bastante pertinente.²²

Diante de tal cenário, surgem aqueles que, ou por alinhamento ideológico ao capital ou por simples ingenuidade oriunda de incapacidade crítica, atribuem à tecnologia, o papel redentor da humanidade, anteriormente destinado às divindades. O progresso técnico, em si e por si, se torna, neste entendimento, a referência da vida boa, ou seja, os melhores lugares para se viver são sempre lugares onde os artefatos técnicos permeiam cada vez mais a totalidade das relações sociais e simultaneamente são mais acessíveis ao consumo. Essa concepção cria um

²² Nicolau Sevcenko, no seu livro "A corrida para o século XXI", cria uma analogia da modernidade com a montanha russa, sendo a atual fase, que tem origem com a Revolução Informática e marcada pela extrema aceleração tecnológica, comparada ao Loop, pela vertiginosa e desorientadora sensação que promovem nos indivíduos.

precedente perigoso, uma vez que o desenvolvimento técnico constitui o norte para ações políticas, toda a barreira natural ou humana que se contrapuser a ele deve ser destruída.

Incorrendo no mesmo equívoco, estão aqueles em posição diametralmente oposta a essa, portanto, os que veem o desenvolvimento tecnológico como um processo que necessariamente aviltará a dignidade humana. Com certa inspiração heideggeriana, portanto gozando de mais prestígio intelectual que a visão anterior, essa visão incide no mesmo engodo, no entendimento de que a técnica ao assumir status de "ente", de "coisa em si", se transforma em uma força histórica autônoma. Vieira Pinto (2013) esclarece o idealismo inerente a esse ponto de vista:

"Nela (visão heideggeriana), embora a técnica seja considerada como aspecto da manifestação da verdade do ser, não há o menor traço de objetividade, inclusive porque o conceito de ser, nesse autor, como nos de sua parceria, reimprime a mais velha das fórmulas metafísicas e nada tem a ver com o legítimo conceito de ser, entendido enquanto expressão da unidade material do mundo. Nem o ser nem a técnica são compreendidos pelo pensador agora sumariamente discutido nas condições objetivas, materiais, históricas, na sua necessária realização social, em suma, na vida real dos homens. (p.153)

Não questionamos o grande avanço técnico das últimas décadas e o modo com que isso vem afetando a totalidade das relações sociais, apenas afirmamos que é próprio da condição humana o fato de transformar a natureza para seu próprio benefício, sendo o engendramento de novas técnicas, elemento imprescindível para a superação da contradição entre o homem e a natureza. O que queremos enfatizar é que a análise do desenvolvimento tecnológico apartada do processo produtivo, acaba por contrapor homem e técnica, criando dois elementos distintos entre si, um dualismo que tem por característica a substantivação da técnica.

Como bem sabemos, o pensamento ingênuo opera sempre de forma a-histórica, pois o endeusamento ou demonização da tecnologia

nada mais é do que expressões distintas de uma mesma ideologia que, como tal, visa a manutenção das relações de domínio do homem sobre o homem, naturalizando o que é social. Essa ideologia pregada pelos arautos do capitalismo, de que vivemos em uma "era tecnológica", ou algo similar, possui uma consequência imediata: alegam com isto que a presente configuração social é, ou desejável, já que tudo é melhor do que em tempos passados, portanto não devemos alterar a forma como a sociedade está estruturada sob o risco de retrocedermos no tempo; ou inexorável, pois o avassalador desenvolvimento tecnológico impreterivelmente transformará a técnica de meio em fim, e o homem, do lado avesso, de fim a simples meio. Esse hemerocentrismo que ambas teorias se alicerçam, é um equívoco, como explicitaremos mais adiante, o homem sempre viveu numa era tecnológica, pois é técnico por natureza, de forma que não existe técnica sem homem, (a técnica por si só não engendra nada) e homem não-técnico.

Dando curso a reflexão, ambos discursos fundamentados no dualismo homem/técnica nos conduzem a um profundo imobilismo no que tange à possibilidade objetiva de transformar a realidade. Se por um lado, o aperfeiçoamento tecnológico, em si e por si seriam garantias de vida boa, por outro lado atribuir à técnica a situação de alienação que as pessoas se encontram, é retirar das classes espoliadas a chance de subverter a ordem, afinal "quem não sabe contra quem luta jamais poderá vencer".²³ Em outras palavras, o dualismo que mencionamos é outra forma velada de dizer que a humanidade não faz sua própria história, ou, como já foi apregoado alhures, que chegamos ao "fim da história".²⁴

Como escopo de superar essa dicotomia, buscaremos na dialética a referência metodológica imprescindível à compreensão da relação

²³Dito popular, cuja origem é atribuída a sabedoria oriental.

²⁴Francis Fukuyama escreveu em 1989 um ensaio com o nome "The end of History?", indicando que a humanidade atingiu o ponto final de sua evolução ideológica com o triunfo da democracia liberal ocidental. Contra ele escreve o marxista Perry Anderson escreve um livro "O fim da História" em que rebate as teses de Fukuyama.

homem/técnica. Pensar dialeticamente não se limita em pensar a contradição e sim por contradição. Antes de seguirmos, contudo, é necessário, até mesmo por imposição do próprio método que adotamos, esclarecer o que vem a ser dialética, termo esse que, estreitamente ligado ao marxismo, passou a ser, por parte dos ideólogos de plantão, relegada como instrumento da análise do real. A dialética, desde os seus primórdios, tem como mote, o fato de que, se uma coisa hoje é, amanhã não será, assim sendo, para os dominantes, enterrar a dialética é uma necessidade.

A dialética

A dialética é uma das palavras que, com o advento do irracionalismo pós-moderno na esfera cultural e o triunfo do neoliberalismo na esfera econômica, fenômenos que aliás estão intimamente vinculados²⁵, foram relegadas no espaço acadêmico, de modo que hoje, fora do universo de análise propriamente marxista, praticamente inexistente face ao ecletismo, fluidez e fragmentação, típicas de análises que se norteiam pelo horizonte pós-moderno.

Embora tenha surgido na Grécia Antiga como arte de dialogar e mais posteriormente, com Sócrates, a arte de elucidar conceitos e demonstrar suas teses durante o exercício do diálogo, foi somente na modernidade que a dialética assume sua acepção pela qual é conhecida: "modo de pensarmos as contradições da realidade, o modo de compreendemos a realidade como essencialmente contraditória e em permanente transformação" (KONDER, 1985, p.8).

Em outros termos, poderíamos dizer que a dialética diz respeito à "coisa em si" e que isto não se revela de forma incontinente, carecendo de algum esforço, por parte do sujeito cognoscente, com o propósito de compreender a realidade (KOSIK, 2002). Diante desta premissa, a diferença medular entre o método dialético e a perspectiva pós-moderna

²⁵Assunto amplamente discutido por uma série de autores entre eles Evagelista (1992) e Netto (1993).

se desvela, pois, para o pós-modernismo não há diferenciação entre existência e fenômeno, pois tudo varia conforme os mais diferentes olhares.

Marx (1958) afirmou que "Toda ciência seria supérflua se a forma fenomênica e a essência coincidissem diretamente" (livro III, p.228). O escopo precípua tanto da filosofia como das ciências é justamente o de elucidar que a aparência através de estudo sistemático e crítico, entendida como aquilo que se manifesta imediatamente aos sentidos, não coincide com a essência, de modo que em muitos casos eles se apresentam de forma contraditória, o que não quer dizer que essência e fenômeno pertençam a mundos diferentes, tal como no platonismo. A essência se revela parcialmente no fenômeno, todavia, não se dá de forma imediata, portanto, se apresenta distorcido, fragmentado, diverso do que realmente se constitui (KOSIK, 2002).

Para entendermos melhor como surge essa problemática entre essência e fenômeno, voltemos aos antigos gregos. A própria filosofia nasce com pretensões de tentar explicar o mundo na sua totalidade, e é nesta perspectiva que surgem os pensadores jônicos e itálicos, que buscam, não na mitologia, mas uma solução racional para algumas contradições percebidas. Nesse debate destacam-se a figura de Parmênides de Eleia e Heráclito de Éfeso. O grande princípio da escola parmenidiana é o princípio da verdade: "o ser é e não pode não ser" (REALE, 2012, p.107). O ser deve ser afirmado e não-ser deve ser negado, não se pode afirmar o não-ser. Entendendo o ser como o absoluto positivo e o não-ser como o absoluto negativo (idem, op. cit), chegamos a algumas conclusões elementares: o ser, não pode ter sido gerado, é um presente eterno sem início e nem fim e, o ser é indivisível, já que qualquer diferença implica necessariamente no não-ser, o ser é incorruptível e imóvel, pois já é perfeito e portanto, não necessita de nada, muito menos o movimento, pois o movimento pressupõe alteração. Por isso, para Parmênides, a percepção sensorial é enganosa, pois tudo o que percebemos parece estar em movimento, se transformando o tempo todo, portanto do ser

juntamente ao não-ser. A tradição que se seguiu a partir do pensamento de Parmênides, da qual Platão faz parte, podemos chamar de metafísica.

Heráclito, por sua vez, advoga em favor do fluxo perpétuo de todas as coisas. Se os pré-socráticos de modo geral, procuravam o princípio gerador de tudo, é Heráclito que vai desenvolver melhor a ideia de que nada permanece imóvel, fixo, estável; tudo está em constante transformação. Num de seus fragmentos que sobreviveram as intempéries do tempo, se encontra uma proposição das mais famosas da história do pensamento e que resume bem seu pensamento: "Não se pode descer duas vezes no mesmo rio e não se pode tocar duas vezes uma substância mortal no mesmo estado, mas por causa da impetuosidade e da velocidade da mudança, dispersa-se e recolhe-se, vem e vai."²⁶ O vir a ser é constante, constitui-se de um eterno conflitos de contrários, pois "a guerra é mãe de todas as coisas e de todas, rainha."²⁷ A guerra de que Heráclito nos diz, na sua óptica dialética, é também paz, pois tudo o que existe carrega consigo seu contrário, e o devir é a harmonia ou síntese desses contrários, sendo justamente pela oposição recíproca é que ambos se dão sentido (REALE, 2012). "A doença torna doce a saúde, a fome torna doce a saciedade e a fadiga torna doce o repouso".²⁸

A problemática entre essência e fenômeno continuará na obra de Platão, que tentará resolver a questão criando um mundo para o fenômeno e outro mundo das essências, e a essa divisão deu-se o nome de dualismo. Portanto, o mundo percebido pelos sentidos, se mostra corruptível, imperfeito, em constante movimento mas as ideias do referido mundo, são perfeitas, essenciais. Essa visão irá se consagrar definitivamente na história do pensamento ocidental devida a sua absorção por parte do cristianismo que será a maior força política e ideológica do período Medieval. Mesmo com o modernismo, primeiro com o renascentismo e depois com iluminismo, foram poucos que

²⁶Diels-Kranz, 22B 91.

²⁷Diels-Kranz, 22B 53.

²⁸Diels-Kranz, 22B 111

escaparam ao pensamento dualista. Foi apenas com Hegel que a dialética ganha, o sentido que tem hoje.

Hegel retoma a questão do ser como a questão central da filosofia. Levando em consideração as mudanças que estão ocorrendo na Europa no século XVIII, cuja apoteose será a Revolução Francesa, (esta ocorre quando ele tinha 19 anos), ele conclui, assim como Kant já o fizera anos antes que o sujeito interfere decisivamente na realidade. Todavia, a era do terror na revolução, seguida da tomada e da queda de Napoleão frente a ultraconservadora Santa Aliança, Hegel concluirá que de fato o homem transforma a realidade mas não a transforma como quer, pois quem condiciona as transformações ao sujeito é a própria realidade objetiva (KONDER, 1985).

Hegel irá se utilizar da palavra alemã *Aufheben*, que em nosso idioma significa suspender, para explicar como se dá a superação dialética. A palavra suspender possui três significados principais: o primeiro é o de negar, anular. O segundo de erguer, elevar. O terceiro é o de passar de um nível a outro, superior. Hegel utilizará a palavra com os três sentidos concomitantemente. O método então é esse, primeiramente nega-se uma realidade determinada, depois, conserva-se algo de essencial, e por último, essa realidade é elevada. Hegel com isso, já dá sinais que o trabalho é onde os homens produzem a si próprios, teoria que Marx aprofundará enormemente durante toda a sua produção teórica.

Se a dialética consiste no método que permite pensar e superar as contradições, a práxis, palavra emprestada do grego, é utilizada para designar uma relação dialética específica, a do homem e a natureza (JAPIASSU e MARCONDES, 1995). Essa relação é essencialmente contraditória, pois o homem deve transformar a natureza através do trabalho, transformando a si mesmo próprio no processo. Esse é um conceito chave para o entendimento do presente trabalho e que mais tarde, ao dissertar sobre a técnica e a tecnologia, retornaremos a ele.

Claro está, que para Marx, a diferença entre essência e fenômeno não se limita a uma questão sensorial mas de práxis. A realidade se

apresenta ao sujeito através de sua atividade prática, e é nesta cotidianidade que ele elaborará suas próprias representações e noções do real percebido, que, se por um lado permite ao homem familiarizar-se com o mundo e seus fenômenos, até ao ponto de naturalizá-los, por outro lado, não avançam muito na compreensão da realidade. Kosik (2002) nos dá o exemplo do dinheiro: os homens sabem transacioná-los de muitas formas, entretanto não sabem o que vem a ser de fato, o dinheiro.

Como as coisas não se revelam imediatamente ao humano, pois este não possui uma qualidade que lhe permite apreender as essências diretamente, a humanidade necessita de conhecimento, elemento que permite a apropriação do todo existente. Portanto, conhecer "a coisa em si", o conceito, é também compreender sua estrutura, o que necessariamente implica na separação do fenômeno e sua essência, através de um processo de decomposição que visa a verdade oculta do objeto estudado. Kosik (2002) esclarece, na longa passagem abaixo, como, a dialética, enquanto pensamento crítico, poderá compreender a realidade para além da práxis fetichizada:

"A distinção entre representação e conceito, entre mundo da aparência e o mundo da realidade, entre a práxis utilitária cotidiana dos homens e a práxis revolucionária da humanidade ou, numa palavra, a "cisão do único", é o modo pelo qual o pensamento capta a "coisa em si". A dialética é o pensamento crítico que se propõe a compreender a "coisa em si" e sistematicamente se pergunta como é possível chegar à compreensão da realidade. Por isso, é o oposto da sistematização doutrinária ou da romantização das representações comuns. O pensamento que quer conhecer adequadamente a realidade, que não se contenta com os esquemas abstratos da própria realidade, nem com suas simples e também abstratas representações, tem de destruir a aparente independência do mundo dos contatos imediatos de cada dia." (p.20, grifos do autor)

Segundo a perspectiva dialética, o conhecimento é sempre totalizante, pois qualquer objeto percebido é parte de um todo, e as atividades humanas, genericamente falando, constituem-se de um

movimento de totalização que jamais se encerra (KONDER, 1985). Se, nos limitamos a estudar um fenômeno apartado do todo, incorreremos num erro metodológico que terá como consequência provável, atribuir demasiado valor a uma verdade limitada, o que provavelmente venha eclipsar a compreensão de uma verdade mais completa. De certo, a realidade será sempre mais completa do que o respectivo conhecimento humano faz sobre ela, pois há, certamente, algo que foge à nossa capacidade de elaborar sínteses (KONDER, 1985), em razão disso, contudo, não devemos adotar posturas, que absolutizem ou o sujeito ou o objeto, e sim entendermos que a realidade social dá-se através da dialética união entre sujeito e objeto (KOSIK, 2002).

O mundo real corresponde ao mundo da práxis humana e portanto, não constitui um mundo de elementos estáticos, pelo contrário, como produtos que são do homem enquanto sujeito real, estão em perpétua mudança, não obstante, o mundo real é um processo onde a humanidade realiza a verdade, pois a mesma, como anteriormente mencionamos, não vem pronta e imediata, a verdade se desenvolve e se realiza (KOSIK, 2002). Portanto, num mesmo processo, a essência corresponde aos elementos de continuidade e o fenômeno, aos elementos de singularidade, portanto, a essência não é imutável como no platonismo ou cristianismo, já para a dialética materialista, a essência também se transforma no processo.

Se, como já dissemos, a dialética consiste no método que permite pensar e superar as contradições, devemos clarear a ideia de contradição. A contradição é uma categoria inerente à dialética, portanto, quando recorremos a ela como instrumento de análise, em vez de excluir o termo negado, como assim faz o saber espontâneo do senso comum, o método dialético inclui o termo negado, para superá-lo numa síntese superior e posterior (CASTANHO, 2012). Este movimento teórico foi poucas vezes compreendido, por isso, muitas vezes criticado, é a base para compreendermos o objeto de análise no seu próprio movimento.

"Por ser uma lógica 'do movimento, no movimento', a dialética supera a lógica formal, considerando-a como momento do entendimento, da decomposição ou análise do real. Permanecer no nível do entendimento, que é em suma a proposta do formalismo, significa congelar o real." (CASTANHO, 2012, p.16)

A fim de capturar os elementos no próprio processo, a dialética necessita de decompor e recompor o real, considerando os elementos contraditórios, só daí atingiremos o conceito e compreenderemos a sua estrutura. Tendo como escopo precípua do presente estudo a questão da tecnologia, adotaremos a partir de agora a análise dialética da questão tecnológica, que se iniciará pelo entendimento da condição humana frente a natureza, a fim de elucidar que técnica e homem correspondem a uma unidade e não podem ser vistos de forma isolada.

O conceito de tecnologia

Antes de seguirmos, todavia, é imprescindível delimitar conceitos, e o primeiro é justamente o de tecnologia. Bem sabemos que o termo tecnologia comporta significados distintos, por isso uma análise da polissemia que o termo carrega é necessária para que identifiquemos um conceito mais preciso e que nos permite uma análise correta do objeto. O Dicionário de filosofia de Nicola Abbagnano (2012) traz cinco significados para o termo. O primeiro relaciona tecnologia com o estudo dos processos técnicos de determinado ramo da produção industrial. O segundo, é a utilização como sinônimo de técnica. O terceiro, é como sinônimo de tecnocracia, o que confere um estatuto ideológico. O quarto diz respeito ao emprego dos conhecimentos científicos nas mais diversas esferas de relações humanas. Por fim, o último significado diz respeito à totalidade das técnicas dominadas por determinado grupo ou cultura, sabidamente, uma definição antropológica.

Vieira Pinto (2013), que possui uma obra muito vasta condensada em dois volumes justamente com o nome de "O conceito de tecnologia", enumera quatro acepções principais do termo: a primeira como teoria, ciência, estudo, discussão sobre a técnica. Esse significado é muito

próximo da etimologia do termo, já que neste significado tecnologia diz respeito "logos da técnica". Na segunda acepção, é identificado novamente a coincidência existente entre técnica e tecnologia, o que segundo o autor proporciona uma confusão terminológica que causará perigosos equívocos conceituais. O terceiro significado confere à tecnologia o significado de conjunto de técnicas de que dispõe certa sociedade, em dada fase histórica de desenvolvimento. Finalmente, temos tecnologia no sentido de ideologização da técnica.

Como vimos, embora utilizado pelo senso comum como sinônimos, técnica e tecnologia não coincidem, embora estejam intimamente ligadas. A utilização do vocábulo tecnologia como conjunto de técnicas em uma determinada sociedade, é muito conhecido e frequentemente aplicado. Por sua vez, não é exigir muito da capacidade intelectual dizer que o conceito de tecnologia traz consigo uma carga ideológica. É o que nos deixa claro Marcuse apud Habermas (2014):

"O a priori tecnológico é um a priori político, na medida que a transformação da natureza tem como consequência a transformação do homem e que as 'criações do homem' surgem da totalidade social e retornam a ela. Contudo, pode-se afirmar que a maquinaria do universo tecnológico 'como tal' é indiferente frente às finalidades políticas - pode tanto acelerar uma sociedade quanto entravá-la. Uma calculadora eletrônica pode servir tanto a um regime capitalista quanto socialista; um ciclôtron pode ser um bom instrumento tanto para um partido bélico quanto pacifista (...) Mas se a técnica se converte na forma universal de produção material, ela define então toda cultura; ela projeta uma totalidade social - um mundo". (p.87)

Outro significado que não poderemos relegar é o de tecnologia enquanto ciência da técnica. Certamente a técnica, enquanto ato produtivo, dá origem a teorias que refletem sobre ela e seus processos, não sendo absurdo dizermos que existe uma ciência da técnica e que tal, pode se chamar tecnologia.

"Se a técnica configura um dado da realidade objetiva, um produto da percepção humana que retorna ao mundo em forma de ação, materializado em instrumentos e máquinas, e entregue à transmissão cultural, compreende-se tenha obrigatoriamente de haver a ciência que o abrange e o explora, dando em resultado um conjunto de formulações teóricas, recheadas de complexo e rico conteúdo epistemológico. Tal ciência deve ser chamada 'tecnologia', conforme o uso generalizado na composição das denominações científicas. (VIEIRA PINTO, 2013, p.221)

Assim sendo, utilizaremos tecnologia simultaneamente nessas três acepções, portanto como um conjunto de técnicas e formulações teóricas sobre a técnica que possuem implicações ideológicas no seio de uma determinada sociedade. Agora que delimitamos o conceito de tecnologia, trataremos de sua unidade básica: a técnica. Como anteriormente dissemos, embora sejam utilizadas como sinônimos no senso comum, essa deturpação conceitual presta os mais diversos equívocos, cabendo esclarecer aqui não só o que é a técnica em si, como também sua relação com o homem que elucidará, sob o prisma da análise dialética, o papel da tecnologia para além de um dualismo que tem como consequência direta entificar a técnica e cindi-la do animal humano.

O homem e a técnica

A condição de destaque do homem frente aos outros animais sempre foi alvo das mais deslumbrantes histórias. Uma das mais belas dessas histórias legadas pelos antigos gregos e que sobreviveu as intempéries do tempo foi sem dúvida a história do titã Prometeu. Presumimos que o mito era muito conhecido entre os gregos, pois a narrativa é contada por vários autores entre eles Hesíodo (Teogonia,

Trabalhos e dias), Esquilo (Prometeu acorrentado) e Platão, no diálogo Protágoras. Todas essas versões são razoavelmente diferentes entre si, entretanto o que nos interessa aqui a princípio é a esclarecedora etimologia de Prometeu, nosso herói. Segundo Junito de Souza Brandão (2011), pela etimologia mais provável Prometeu deriva de (pró - antes de)

e (mêthos - saber/ver, igual ao vocábulo latim prudens - prudente), significando aquele que é prudente, que pensa antes, que percebe de antemão, providente.

Vamos aqui privilegiar a versão platônica devida a sua qualidade no que diz respeito à sutileza filosófica, o que nos aproxima da reflexão a que o presente estudo se propõe. O mito é narrado pelo sofista Protágoras no diálogo que leva seu nome. Sócrates indaga Protágoras, pois este afirma poder ensinar a virtude, coisa que Sócrates rejeita, pois diz conhecer vários homens sábios que são incapazes de ensinar as virtudes. Protágoras então narra-lhe a história do surgimento das raças mortais, em que Prometeu e Epimeteu foram encarregados pelos olímpianos de distribuírem as capacidades apropriadas a cada forma concebida pelos deuses a partir da terra e do fogo (PLATÃO, 2014). Força, velocidade, capacidade de vôo, moradas subterrâneas, etc, todas elas foram entregues distribuídas por Epimeteu (que etimologicamente significa "o que pensa depois") de modo que quando chegou a vez dos homens não havia nada para os entregar. Prometeu então, a fim de consertar o erro do irmão, resolve subtrair a "sabedoria nas artes práticas juntamente com o fogo" (idem, p.267) de Hefesto e Atena e dá-los ao homem. Nesse sentido o ser humano passa a compartilhar uma habilidade que antes era exclusiva aos deuses e por isso Prometeu foi castigado.

Protágoras segue no seu raciocínio dizendo que essas artes (tekhne) garantiam um mínimo de sobrevivência aos homens frente ao hostil mundo selvagem, entretanto haveria o homem a necessidade de se reunirem em grupos com maior número de pessoas a fim de constituir uma cidade. Entretanto, como consequência do agrupamento nas cidades, da habilidade técnica adquirida e da carência do senso de medida, a injustiça paira sobre os homens, de modo que Zeus envia Hermes para distribuir entre todos os homens um quinhão de justiça e pudor.²⁹

²⁹Recomendamos a leitura integral do Diálogo Platônico. No argumento do sofista Protágoras, o mesmo conclui que todos os indivíduos nascem com um mínimo de senso de justiça e pudor. O

Nas diferentes versões do mito constatamos que o poder de criar técnicas, representado pelo fogo, é algo que o distingue do mundo natural. Enquanto para os animais o instinto basta, pois Epimeteu entregou para cada espécie um atributo, para o homem, é justamente devida a carência biológica que se dá a necessidade da técnica. O homem deve intervir na natureza. Uma primeira consequência do que atestamos pelo mito é de ordem ética e política, pois os animais vivem regidos pelo princípio da necessidade, onde tudo é como só poderia ser, já o homem pode criar técnicas visando o domínio sobre a natureza, pois antes de realizar uma ação ele a projeta antes em sua cabeça - produz teleologias, o que do fim ao cabo, significa que o homem tem o poder de deliberar sobre qual a melhor vida que poderia viver, fugindo do determinismo inerente ao resto da natureza.

Quem desenvolve muito bem esse raciocínio, muitos séculos depois é Rousseau. Na obra "Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens", Rousseau (2009), ao realizar uma investigação proposta pela Academia de Dijon sobre qual seria a origem da desigualdade entre os homens, traz à luz, num primeiro momento, a diferença entre o homem e os demais animais. Reconhece Rousseau que o homem transcende à própria natureza animal, e portanto, possui a qualidade de agente livre. Só o homem pode agir, o animal apenas reage, sendo que a repetição é característica desse último. Pra reagir, o instinto basta, assim sendo, não há possibilidades deliberativas no reino natural, não há escolhas, é uma vida regida pelo princípio da necessidade. Já o homem pode deliberar frente as alternativas que se apresentam, por isso mesmo, os universos éticos e políticos são exclusivos do reino humano, o que lhe confere como consequência uma responsabilidade frente aos outros homens e demais seres vivos.

diálogo segue com Sócrates a partir dessas considerações conduz o diálogo a fim de buscar a natureza da virtude. Belíssimo texto legado pelos antigos gregos.

Uma segunda lição que podemos extrair do mito é que o homem, ao transformar a natureza, de modo a satisfazer suas necessidades elementares, transforma a si mesmo. Através dessa relação de mútua transformação, o homem herda do titã a capacidade de antever, prever o objeto fruto do seu próprio trabalho (se torna ele mesmo um pró-mêthos), fato que como previamente constatamos o distingue dos outros animais. Marx, que aliás via na figura de Prometeu um revolucionário, corrobora com a tese acima ao explicitar em sua obra máxima *O Capital* (1988) que a categoria fundante do ser social é o trabalho:

"Antes de tudo, o trabalho é um processo entre o homem e a Natureza, um processo em que o homem, por sua própria ação, media, regula e controla seu metabolismo com a Natureza. Ele mesmo se defronta com a matéria natural como uma força natural. Ele põe em movimento as forças naturais pertencentes a sua corporalidade, braços e pernas, cabeça e mão, a fim de apropriar-se da matéria natural numa forma útil para sua própria vida. Ao atuar, por meio desse movimento, sobre a Natureza externa a ele e ao modificá-la, ele modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza." (p.297)

Em suma, encontramos um núcleo filosófico da qual podemos extrair do mito que a essência do homem é a própria técnica. Dessarte, Ferry (2009) esclarece "O que a mitologia grega aqui põe em cena (...) é a definição totalmente moderna de uma espécie humana cuja liberdade e criatividade são fundamentalmente antinaturais e anticósmicas. O homem prometéico é o homem da técnica, capaz de criar, inventar de maneira incessante, fabricar máquinas e artifícios capazes de um dia se libertarem de todas as leis do cosmos." (p. 131)

É claro que devemos levar em consideração o fato de que a mitologia grega, assim como todo pensamento dessa ordem, é fantasiosa mas nem por isso, falsa. Há um núcleo de verdade. A insuficiência do homem frente a natureza, que impele o homem a agir de modo a dominá-la foi percebido intuitivamente tanto pelos gregos como por outros povos, entretanto devemos buscar elementos científicos que dão suporte a essa

ideia. Na trajetória da evolução das espécies, o aparecimento do homem se deveu a um salto qualitativo, embora seja improvável determinar historicamente uma data, as transformações anatômicas e fisiológicas, que aconteciam justamente por via de adaptação, permitiram ao homem substituir justamente a evolução biológica por evolução social, sendo a cultura o aspecto capital. Para poder sobreviver, o ser humano foi obrigado a criar técnicas a fim de dominar a natureza, e que a técnica, entendida aqui como meio para se efetuar esse domínio, pertence à essência do homem. O homem é técnico por natureza.

Segundo Galimberti (2006):

"(...) sem a ativação de uma técnica capaz de elaborar as condições naturais, o homem não teria podido sobreviver. Num certo sentido, poderíamos dizer que como o ambiente está para o animal como uma condição imprescindível para sua existência, no mesmo nível o homem precisa da técnica, justamente porque não dispõe de um ambiente determinado, entendido como um conjunto de condições naturais de vida a ele especificamente entregue pela natureza.(ibidem, p.109)

O homem, portanto, hominiza-se na atividade de elaborar soluções para a sua contradição com a natureza. A história da humanidade evidencia as soluções cada vez mais complexas pela qual os homens, em regime social, inventa ou descobre meios que lhe permitem produzir sua própria existência. Enquanto o homem, projeta conscientemente sua intervenção no mundo de modo a torná-lo favorável a si mesmo, nos outros animais é através da adaptação, que se resolverá as contradições passivamente, pois ao animal carecendo da capacidade de transformar decisivamente e conscientemente o ambiente, lhe resta a adaptabilidade, onde seu organismo acaba por se moldar ao ambiente (VIEIRA PINTO, 2013).

Não nos esqueçamos que não é devido ao simples fato de construir ferramentas que nos diferenciamos dos outros animais, alguns mamíferos, chimpanzés e até mesmo algumas aves como o corvo,

possuem a capacidade de criar ferramentas simples e portanto possuem uma capacidade teleológica, ainda que muito elementar. Entretanto, não há que se falar em criação, pois "as percepções são empregadas como sinais para facilitar a adaptação aos dados da realidade" (idem, p. 64), isto é, não visam a uma transformação e sim como uma acelerada adaptação à realidade natural, tendo em vista sempre, objetivos muito imediatos como se alimentar, ou reproduzir. Com isso, podemos dizer que o animal não projeta seu ser, não é capaz de produzir sua existência, se limitando a conservá-la. O animal, resolve sua contradição com o mundo pelo consumo, o homem o resolverá pela produção. Podemos concluir esta parte dizendo que a técnica é coetânea do surgimento do homem, de modo que é um equívoco conceitual gravíssimo dizer que existe técnica sem o homem, e homens não-técnicos.

Portanto, há uma coincidência entre a história da técnica e a história da humanidade. Enquanto a história da natureza é a história do desenvolvimento da espécie, no homem, ser que deixou de ser natural e se transformou em ser social, a história não diz respeito à mudanças na estrutura física ou biológica mas às transformações do mundo condicionadas pelos inventos e interferências humanas (VIEIRA PINTO, 2013).

Toda reflexão sobre a técnica, que a desatrele da atual conjuntura do desenvolvimento de forças produtivas, isto é, as desliga da base do processo produtivo em dada sociedade, incorre no dualismo, próprio da contraposição entre homem e técnica. Com isso exclui-se o processo histórico engendrador de novas técnicas, o fato de que a necessidade da criação das técnicas obedecem as exigências sociais de produção. A história da máquina por si mesma, não explica a máquina. Segundo explica Viera Pinto: "A máquina nunca é dada, é feita" (2013, p.73).

Por uma visão dialética da tecnologia

Ao longo da história, o ser humano vêm adquirindo consciência das inúmeras forças em ação no mundo, e essa consciência se converte necessariamente em domínio sobre essas forças, sendo o resultado desse domínio, o crescente aumento da razão humana. O que queremos dizer com isso é que na relação homem x natureza, o homem sempre evolui, e a técnica vem a ser o modo pela qual o homem, de forma racional, tem que resolver essa contradição. Portanto, a questão técnica está intimamente ligada à produção, e da mesma forma que o homem é o único a produzir técnicas também é o único a produzir sua própria existência.

O pensamento dualista ao promover a cisão entre homem e técnica, cria duas situações distintas intimamente ligadas entre si: a primeira diz respeito à análise do homem, pois, ignora-se sua faculdade tecnopoiética, ignora-se que o mesmo se faz pelo trabalho, abre-se possibilidades de uma concepção de homem a-histórica, onde a essência (a-histórica) do homem está desligada das formas de produção de bens materiais em dada sociedade; exemplificando, que todos os indivíduo são necessariamente mesquinhos, concorrenciais e individualistas (e não apenas porque vivem sob a égide do capitalismo). Com isso, a concepção dualista inexoravelmente engendra a separação do indivíduo e sociedade, abrindo margem para se pensar o homem como um ser plenamente autônomo, e não determinado pelas condições sócio-históricas.

Por sua vez, o pensamento dualista, ao apregoar a cisão entre o homem e a técnica, corporifica a técnica, atribuindo-lhe características tipicamente humanas, entre elas, a vontade. Partindo deste modo de pensar, há dois grupos com visões diametralmente opostas: o primeiro deles se refere ao grupo de pensadores que, como já comentamos no início, veem nos aparatos técnicos, em si, a resolução dos problemas da humanidade. É como se o nível de desenvolvimento técnico correspondesse ao índice de desenvolvimento humano, pela simples questão da tecnologia solucionar problemas sociais. Dessarte, podemos

pensar, sob esse viés, que a África subsaariana possui índices societários ruins devida a falta de tecnologia.

O outro grupo de pensadores sobre a questão tecnológica alega o contrário do primeiro grupo, isto é, que o grau avançado de desenvolvimento tecnológico vem promovendo um aviltamento do ser humano, onde a técnica, em vez de ser o elemento libertador da condição frente ao meio natural, é o grande responsável pela condição trágica da humanidade, pois a razão técnica se desenvolveu tanto que não é possível, para a humanidade controlá-la. A passagem de Vieira Pinto é esclarecedora:

"As lamentações da consciência ingênua sobre a desumanização do homem por efeito da civilização "mecanizada" ocultam o fato essencial dos efeitos nocivos atribuídos à última terem por origem, na verdade, as estruturas sociais nas quais é desempenhado o trabalho efetuado por meio das máquinas. São as relações sociais, diretamente, e não as relações no ato da produção, mantidas pelo trabalhador com os instrumentos, que aviltam a dignidade do ser humano quando o tornam aparentemente "escravo da máquina". Se essa situação externa chega a se concretizar, aconteceu na verdade ter se tornado escravo de outro homem, por intermédio da máquina possuída pelo segundo, o proprietário." (op.cit., p.106, grifo nosso)

As duas visões, amparadas pelo mesmo ideário dualista, desembocam no imobilismo e no fato de que pretendem deduzir o real do imaginário, típicas do pensamento idealista. O processo de desenvolvimento das máquinas tem origem no homem, em qualquer sociedade e em qualquer tempo. O aparato técnico não é um objeto natural isto é, não existe em si e por si, sua *rason d'être* não está com ela mesma, está no homem. Portanto, os resultados do desenvolvimento tecnológico serão auspiciosos ou não, na medida dos condicionamentos sociais. O problema é que em sociedades de classe, a máquina ao realizar funções específicas que lhe são próprias, não estão a serviço da totalidade dos homens, mas apenas à classe que controlam os meios de produção.

Se as máquinas são o resultado da solução da contradição do homem com o ambiente natural, e o homem é um ser necessariamente político, isto é, vive em sociedade, isso implica necessariamente que as máquinas não podem ser entendidas como resultado final da ação do homem sobre o mundo mas como instrumento que visam a criações e mediações necessariamente humanas entre os homens.

"Por isso, não é a obtenção de um resultado, por mais assombroso que seja, o traço definidor da máquina, mas o caráter de mediação para o cumprimento de uma finalidade que não pode ter origem nela. A definição da máquina tem de ser procurada, por via dialética, e só será alcançada com o emprego das categorias lógicas de fim e mediação."
(idem, p.109 -110)

A máquina é produzida sempre visando determinado fim, que está fora dela mesma, é um fim social. Portanto, a análise da produção tecnológica tem de ser vista sob o viés dos modos de como os indivíduos produzem bens em uma determinada sociedade. A fabricação de determinado instrumento, das lanças de pedra lascada aos modernos telefones celulares, "recebem a essência determinante dos detalhes particulares, a forma, a força motriz, o tipo de produto ou de resultado, o regime de controle, e as mil outras características mais que cada espécie possui, dependentes da finalidade humana e social de sua construção".
(ibidem, p.120)

Quando nos deparamos com o fato de que o homem se reduziu, no processo produtivo, à função de uma peça dentro da engenharia produtiva, que quando se tornar obsoleta ou que tiver sua vida útil exaurida, será cambiada sem maiores dificuldades, conclui-se erroneamente que a coisificação do homem se dá pela técnica, quando na verdade é operada pelo modo de produção capitalista. É o que Marx, no segundo volume d'O Capital (1988) deixa claro nesta passagem:

"É um fato indubitável que a maquinaria não é, em si, responsável pela liberação dos operários dos meios de subsistência. Ela barateia o

produto e aumenta sua quantidade no ramo de que se apodera e deixa inalteradas as massas de meios de subsistência produzidos em outros ramos industriais. (...) As contradições e os antagonismos inseparáveis da utilização capitalista da maquinaria não existem porque decorrem da própria maquinaria, mas de sua utilização capitalista! Já que, portanto, considerada em si, a maquinaria encurta o tempo de trabalho, enquanto utilizada como capital aumenta a jornada de trabalho; em si, facilita o trabalho, utilizada como capital aumenta sua intensidade; em si, é uma vitória do homem sobre a força da natureza, utilizada como capital submete o homem por meio da força da natureza; em si aumenta a riqueza do produtor, utilizada como capital o pauperiza etc..." (p.54-55)

Efetivamente, se a técnica exprime o modo de ação humana, qualquer valor ético, diz respeito diretamente a quem dela se vale para se comportar de determinada maneira na esfera das relações com seus semelhantes. A técnica é desprovida de moral, pois a qualificação ética só tem sentido na relação ao ser humano na sua vivência social. Por isso, a qualificação moral da técnica pertence de fato a quem a técnica pertence. Não se diga que a técnica esmaga o homem, e sim que a estrutura da sociedade permite e legitima a prática deste resultado.

"A técnica, em si mesma eticamente neutra, jamais poderia converter-se em devoradora do homem, em aniquiladora da riqueza espiritual. Se tal acontece, não se deve acusá-la, mas explicar essa observação pelo uso social dela. O esmagamento da personalidade, motivo de tanta preocupação para o pensamento simplório, deve ser imputado aos grupos que se aproveitam dos instrumentos da produção para vilipendiar o valor autenticamente humano, chamado espiritual, da imensa maioria dos homens" (VIEIRA PINTO, 2013, p.167).

Referências

ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000

ANDERSON, P. *O fim da história*: de Hegel a Fukuyama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1992.

- ARISTÓTELES. *Política*. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- BRANDÃO, J. S. *Mitologia Grega*. Volume I. 23a Ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.
- CASTANHO, S. E. M. Atualidade do método dialético. *Revista de Educação PUC-Campinas*, n. 1, 2012.
- CHAUÍ, M. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 13a ed, 2003.
- ENGELS, F. *Anti-Düring*. Éditions Sociales, 1956.
- ESQUILO. *Prometeu acorrentado*. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- EVANGELISTA, J. E. *Crise do marxismo e irracionalismo pós-moderno*. Cortez Editora, 1992.
- FERRY, L. *A sabedoria dos mitos gregos: aprender a viver II*. Editora Objetiva, 2009.
- GALIMBERTI, U. *Psiche e Techne: o homem na idade da técnica*. São Paulo: Paulus, 2006.
- HABERMAS, J. *Técnica e ciência como ideologia*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- HESÍODO. *Teogonia. Trabalhos e dias*. São Paulo: Martin Claret, 2010
- JAPIASSU, H.; MARCONDES, D. *Dicionário básico de filosofia*. 2 ed. Rio de Janeiro Zahar, 1995.
- KONDER, L. *O que é dialética*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- KOSIK, K. *Dialética do concreto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- MARX, K. *O capital*. Coleção Os Economistas. Vol I e II. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1988.
- NETTO, J P. *Crise do socialismo e ofensiva neoliberal*. Cortez, 1993.
- ROUSSEAU, J.J. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2009.
- PARANHOS, A P. *Dialética da dominação*. Campinas: Papirus, 1984.
- PLATÃO. Protágoras. In: *Diálogos I*. Bauru: Edipro, 2014.
- REALE, G. *Pré-Socráticos e Orfismo*. Coleção História da Filosofia grega e romana. Vol I. Tradução: Marcelo Perine, São Paulo: Edições Loyola, 2012
- SEVCENKO, N. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha russa*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.
- SCHAFF, A. *A sociedade informática*. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

VIEIRA PINTO, A. *O conceito de tecnologia*. Vol I. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005, 2a reimpressão, 2013.

Ficción audiovisual y prácticas en redes sociales en línea: la vida entre pantallas

Ana Maria Castillo – Universidade Alberto Hurtado

"Sin la tele nos moriríamos de frustración y angustia simbólica"
(RINCÓN, (2005: 13)

El objetivo de este artículo es describir cómo la ficción audiovisual forma parte de la conversación en las redes sociales en línea. Además, busca explicar cómo las personas, a través de sus prácticas en las redes sociales, crean un perfil de sí mismas asociado a éstas prácticas y a sus formas de entretenimiento y sus gustos. El artículo se centra en la televisión como objeto de las prácticas de los usuarios de ficción audiovisual. La tele se integra a las actividades cotidianas, pero su estatus y función está en proceso de modificación. Se comprende su carga representativa, pues es lo que la transforma en un objeto susceptible de ser observado analíticamente e incorporado a las rutinas cotidianas de una persona, sin embargo no se trabaja esta característica que ya ha sido ampliamente cubierta por estudios de representación desde la semiótica y los estudios de la comunicación (Vilches, 1994; Lacalle, 2013). Se utiliza, sí, como un objeto complejo que ha facilitado la conversación entre individuos y grupos, a partir de su integración a las dinámicas cotidianas de entretención, es decir, a las prácticas (Reckwitz, 2002).

Los siguientes apartados describen las prácticas de los usuarios aficionados a la ficción y al uso de tecnología. También se discute la migración de la ficción desde las pantallas tradicionales a las móviles. Dichas prácticas han acabado variando también los modelos de negocio y

transformando las estrategias de venta de pilotos de series. Hoy las cadenas compran las temporadas completas, modificando las necesidades de las productoras al momento de la selección de guiones y realización.

La investigación macro, que contiene los resultados presentados en este artículo, fue realizada en España y en Chile. Una de las herramientas metodológicas utilizadas fue la observación de tres series chilenas (Los 80, Los Archivos del Cardenal y Soltera Otra Vez), tres series españolas (Cuéntame cómo pasó, Amar en tiempos revueltos y Aída) y tres series estadounidenses (How I met your mother, Two and a half men y Girls), frecuentando sus grupos oficiales de Facebook para analizar el tipo de información e interacción con los usuarios. Además, se realizó una encuesta en la que participaron 428 mayores de edad de ambos países. De ellos, el 57% fueron hombres y el 43% mujeres, ubicándose la mayoría de ellos entre los 18 y los 34 años; solo el 8% de los participantes es mayor de 35 años. La tercera herramienta de recogida de datos fue la entrevista grupal, aplicada a 4 grupos, con un total de 33 informantes residentes en España y en Chile, con las mismas características de los participantes en la encuesta, es decir: hombres y mujeres, mayores de 18 años, sin participación en grupos de fans organizados.

Evidentemente, este trabajo ha sido complementado con observaciones posteriores que permiten ampliar el panorama de producciones audiovisuales vinculadas a la manifestación de la identidad y a las prácticas con tecnología en las redes sociales en línea. Estas nuevas consideraciones son presentadas en las siguientes páginas.

Lo que se ha dicho de la TV

Los estudios sobre televisión, desde la década de 1970, ponen énfasis en el impacto de la televisión en los medios de comunicación más tradicionales (como la radio y la prensa), y también en los efectos que el visionado de televisión tiene sobre las personas. (Livingstone, 1993; Williams, 2003). Otra área de interés fue la de la representación de la

sociedad a través de la construcción de información para la televisión y de ficción audiovisual (Vilches, 1994, entre otros). Más tarde, los investigadores se interesaron por la participación de los seguidores de programas y su actividad creativa en torno a los programas de televisión (Jenkins, 2008; Baym, 2010), poniendo de manifiesto el alcance y la riqueza de la televisión a nivel social más allá de la representación, es decir, como objeto de intercambio en la sociedad, como objeto de conversación.

Los estudios de grupos de fans son un argumento a favor de la fuerza de las producciones de ficción para la formación de comunidades a su alrededor (Jenkins, 2008; Baym, 2010). Si bien estas visiones son sumamente necesarias y es fundamental estudiarlas para comprender en parte las posibilidades de la ficción como pretexto para la interacción, este trabajo no se sitúa en una comunidad particular con prácticas específicas, sino en el uso cotidiano y las prácticas constitutivas del día a día de un "no fan", es decir, de una persona para quien la ficción es un pasatiempo poco estructurado.

"Los medios de comunicación son un espejo de la sociedad que las produce: si la realidad produce confusión, la información que se construye será confusa; si los actores de la barbarie juegan a desinformar, los medios desinforman..." (Rincón, 2002: 57).

Como argumenta Rincón, el quehacer cotidiano, las preocupaciones y formas de hacer de las personas están directamente relacionadas con lo que luego consumen desde los medios de comunicación.

Ficción: de la televisión a las otras pantallas

Siguiendo a Raymond Williams (2003), se trabaja la ficción audiovisual (televisiva y web), como un objeto dentro de las prácticas sociales que no determina en sí misma los procesos, sino que forma parte de ellos. Vilches (1994), desde esta perspectiva, argumenta:

"La televisión, a pesar de lo que quisieran hacernos creer los investigadores empíricos que sólo estudian efectos inmediatos de programas concretos y aislados, cumple un papel ideológico en cuanto sistema de representación de toda la realidad. Por ello, la televisión está llamada a completar un vacío que la industria de la cultura no había aún integrado: la dimensión de lo visible en la cotidianidad del espectador" (Vilches, 1994: 91).

La representación de la vida cotidiana es una de las funciones primordiales de televisión y de la ficción en particular. La creación de historias posibles, la representación de hechos reales y la invención de nuevos escenarios se ponen a disposición de los usuarios para su visionado, interpretación y re-creación. El contenido generado por los usuarios, que generalmente no llega a la televisión, ha encontrado en Internet una forma mucho más rápida de expansión y reproducción. Ambos medios de comunicación, desde la perspectiva de esta investigación, no pueden ser separados. Desde la masificación de la comunicación mediada por ordenadores, la ficción audiovisual ha formado un puente entre ambos para la distribución de contenidos y la colaboración entre usuarios. El intercambio que habitualmente se producía de forma analógica entre los fans de ciertos productos audiovisuales, pasó a realizarse a través de Internet (ahorrando tiempo y dinero), ampliando las posibilidades de acceso a diferentes contenidos y brindando la posibilidad de expandir la comunicación sobre ellos a distintas partes del mundo.

Jenkins (2008) describió cómo los fans de Star Trek y otras series de televisión compartían a través de cartas y se comportaban como comunidades: reuniéndose alrededor de un tema en común. Esas comunidades tenían sentido más allá de los contenidos compartidos, pues la comunicación entre algunos de ellos no acababa siendo estrictamente relacionada con la ficción, se mezclaba con experiencias personales, hasta llegar a formar relaciones de amistad que se extendían en el tiempo.

Las llamadas comunidades virtuales, concepto clave de los estudios de comunicación mediada por computadoras de los años noventa (Gómez Cruz, 2007), aceleraron los ritmos de comunicación y de intercambio de conocimientos sobre los distintos temas de interés de la audiencia más comprometida. Las listas de correo electrónico ya cambiaron radicalmente las dinámicas colaborativas entre los usuarios de ficción audiovisual y de Internet, pasando rápidamente a la creación de foros de discusión, cuyas características (un tema de conversación común, unas reglas de funcionamiento y un moderador) se mantienen. Los foros ya permitieron el intercambio casi sincrónico de información sobre las series de ficción, eliminaron las fronteras entre los seguidores de programas específicos y favorecieron el surgimiento de líderes de opinión fácilmente reconocibles, cuyos planteamientos se basan en la capacidad de retención, de análisis y de anticipación de tramas y desarrollo de las historias. En paralelo, debemos considerar cómo los seguidores de una serie de televisión exteriorizan su pasión por la ficción audiovisual. Las redes sociales son terreno fértil para las presentaciones de identidad y, sin duda, la expresión de gustos e intereses está directamente relacionada con una expresión de sí mismo ante el mundo.

Facebook ha sabido utilizar esta simbiosis para transformarse en la red que mejores resultados ha dado en este sentido. Los gustos e intereses de los usuarios son utilizados para vender espacios publicitarios y para hacer establecer las mismas jerarquías de liderazgo de opinión que en la vida offline. La relación entre personas dentro de las redes sociales se basa en el intercambio de conocimientos e intereses comunes, además de similares ideales políticos. Tener gustos parecidos es fundamental para el establecimiento de relaciones, y en el caso de Facebook esto se hace público a los contactos, generalmente con la finalidad de atraer a más seguidores comprometidos con la alimentación de los perfiles, muros o timelines.

La ficción entonces se vuelve un objeto de intercambio imprescindible para la estrategia comercial de las redes, pues activan la

conversación y el intercambio entre los usuarios interesados en ella. Sin embargo, al expandirse y masificarse las redes sociales en línea, los usuarios no especializados en ficción audiovisual pasaron a formar parte del panorama de seguidores visibles de los programas de televisión, utilizándola como pretexto de conversación, de formación de grupos y de creación de comunidades de pertenencia.

En una de las entrevistas realizadas para esta investigación, un grupo argumentó que ellos decidían a quién seguir en las redes sociales online a partir de los gustos e intereses que esas personas publicaban, con el fin de mostrar algo sobre sí mismos también. La influencia de esas personas es traspasada a sus seguidores, haciéndoles un poco más expertos en algún tema en específico, identificándoles con un sector social, con un nivel intelectual, etc.

Siguiendo también los datos obtenidos en el trabajo de campo, las prácticas con ficción audiovisual han pasado de ser un pasatiempo muy especializado a expandirse al terreno de la conversación cotidiana en las redes, tal como lo ha sido fuera de Internet (offline). Esa conversación cotidiana continúa estando presente, pero se ha pasado también a la conversación a través de los dispositivos móviles, que funcionan como extensión de la propia pantalla de televisión, resultando en una combinación interesante que pasa a reflejarse también en la producción de ficción audiovisual.

Los usuarios españoles participantes en la muestra saben lo que se produce en España en materia de ficción, pero prefieren producciones internacionales. Argumentan tener a la televisión como compañía mientras se realiza otra actividad, generalmente en el ordenador, como reemplazo de la música o la radio, con lo cual igualmente tienen una opinión sobre la programación.

La televisión chilena ha bebido durante los últimos cuarenta años del modelo español, aunque su conformación inicialmente es muy diferente. En el caso de ambos países, existe un marcado interés en el relato de la historia reciente (Castillo, Simelio y Ruiz, 2012).

Los informantes de esta investigación, en las entrevistas grupales realizadas en ambos países, están de acuerdo con la identificación con elementos cotidianos. Consideran importante que dichos elementos estén presentes en las series que ven. Aunque no concuerden con las visiones expresadas por los guionistas y realizadores de las series, las producciones se vuelven tema de conversación porque en ambos entornos hay una preocupación por lo que está emitiendo en televisión desde una perspectiva personal y social. También concuerdan con que sus propias elecciones en materia de audiovisual están vinculadas a un deseo de identificación con grupos determinados.

Prácticas con tecnología en la ficción audiovisual

Como ya se ha explicado, la televisión es un medio que representa de diversas maneras las prácticas de la sociedad (Bourdieu, 2012; Rincón, 2002), que incorporan los desarrollos tecnológicos a medida que se van produciendo, así como el rechazo o aprobación que obtienen por parte de las personas comunes, que cada vez más se ven en las pantallas.

La televisión narra la vida cotidiana de una sociedad y, como tal, expresa las incoherencias de la vida de todos los días; documenta los procesos de lucidez social, pero también la generalización del mercantilismo y el aburrimiento; expone, en simultáneo, lo tolerante y lo opresivo, el amor y el odio, la barbarie y la imaginación, lo que se quisiera ser y lo que no se es (Rincón, 2002: 39).

Rincón argumenta que la televisión es un agente de socialización, un lugar de la política y un lugar educativo, donde la sociedad "se recrea en su tradición narrativa, pero en busca de significar en formas nuevas" (Rincón, 2002: 42), para lo cual se buscan escenarios de proximidad, donde incorporar la vida cotidiana de la gente y llamar su atención, a la vez que promueve ciertas apreciaciones sobre los desarrollos tecnológicos que incorpora a sus programas. Esta forma de mostrar la tecnología y los

usos que la gente hace de ella, son muy interesantes a la hora de observar las propias prácticas de los usuarios, sobre todo por las transformaciones que se han producido y se siguen produciendo. Las prácticas con tecnología (Bourdieu, 1977; Reckwitz, 2002; Couldry, 2010; Gómez Cruz, 2012) han hecho cambiar la percepción mesiánica de la tecnología en general y de Internet en particular (Wellman y Haythornthwaite, 2002).

Las prácticas con tecnología son retratadas con bastante negatividad por parte de las producciones audiovisuales. Are you APP? y Lavida.es en España y Soltera otra vez en Chile son ejemplos de ello. La representación de la relación de los personajes con la tecnología está muy vinculada a conflictos de pareja y problemas de todo tipo entre los personajes, creando un puente entre los asuntos negativos -que son fuente de inspiración para la ficción audiovisual- con las prácticas con dispositivos digitales e Internet.

La tecnología aparece además como dinamizadora de acción, pues a partir de ella se producen tensiones y conflictos que deben ser resueltos a lo largo de la trama. En las tres series mencionadas, el uso de redes sociales online y de dispositivos móviles forma parte central de muchas escenas; las llamadas telefónicas y la llegada de mensajes son quiebre o punto de partida de situaciones que devienen en conflictos importantes para el desarrollo de la historia. Esto se enlaza con un cambio en la estética de la ficción, ya que tanto la creada para televisión como aquella producida exclusivamente para Internet, incorporan elementos visuales propios de los dispositivos móviles. Los mensajes de texto pueden ser leídos (como un generador de caracteres en los informativos), las llamadas entrantes aparecen representadas con íconos de identificación en alguna esquina de la pantalla, dando información al espectador, etc.

Estos elementos son interesantes a nivel de interacción entre ficción audiovisual y tecnología, porque reflejan necesidades provenientes de las prácticas observables en la vida cotidiana. Así se produce la comunicación transmedia, que aparece como la extensión de la ficción; las historias necesitan salir de la pantalla original y complementarse con

información nueva, proveniente de los propios productores o de los seguidores de las series, quienes desarrollan nuevas vertientes para la historia original en un proceso creativo que puede ser infinito.

Narrativas transmedia

Henry Jenkins (2003), definió la narrativa transmedia a partir de la observación de las prácticas de los seguidores de ficción televisiva; dicha observación se centró en la forma de expandir los contenidos de ficción por a través de la publicación de fanfiction en Internet y/o el intercambio de opiniones e interpretaciones entre los usuarios a partir de los episodios emitidos. A partir de esta aproximación al concepto ha seguido una profundización en el fenómeno con el fin de caracterizarlo y poner unos límites. Jenkins expone unas características que explican el comportamiento de los productos audiovisuales a través del uso que los seguidores hacen de ellos (Scolari, 2013). La primera es la expansión de los contenidos a través de diferentes medios. La segunda se refiere a la participación de los consumidores (seguidores, usuarios, etc.) en la elaboración de nuevo contenido.

Vilches (2013) coincide con las definiciones de convergencia (Jenkins, 2008) y red (Castells, 2009), pero argumenta que no se puede caer en una conceptualización excesiva del fenómeno de la transmedialidad, ya que es un fenómeno producto de una serie de prácticas que sí deben ser observadas y analizadas en su complejidad a partir de unos conceptos transversales (transporte, transferencia, autonomía, auto-organización, autorreferencia, identidad, imaginario y simulación).

Uno de los elementos más interesantes de la aproximación aportada por Vilches, es la importancia que otorga a la identidad, porque ve en la transmedialidad un elemento de caracterización de un tipo de usuario que accede a la ficción audiovisual a partir de su condición de persona conectada, poseedora de unos dispositivos que le permiten

acceder a unas prácticas donde el contenido de su ocio se mueve a través de diferentes pantallas, plataformas y sistemas de comunicación.

Nuevos formatos y migración entre pantallas

Las prácticas con ficción audiovisual y con tecnología digital se intensifican a partir del avance de la técnica y de la creación de aparatos que ponen a la ficción a un nivel mucho más íntimo, mucho más cercano a las personas que suelen consumirla y utilizarla como objeto de intercambio. Vilches (1994) argumenta que la televisión, por ejemplo, ha alterado la forma en que la sociedad se relaciona con la tecnología misma. "¿Quién le tiene miedo a la televisión?" (Vilches, 1994: 25) se preguntaba el teórico a mediados de los noventa, pero es la misma pregunta (o una variación de ella) la que nos hacemos hoy cuando hablamos de nuevos gadgets digitales que nos mantienen conectados a Internet y en comunicación permanente con nuestros contactos, a través de los que consumimos y compartimos toda clase de productos, entre ellos los audiovisuales. La migración entre pantallas no es algo que haya nacido como una necesidad desde la invención de los aparatos móviles con conexión a Internet. Los diferentes medios de comunicación se han nutrido unos a otros desde hace muchos años, basta recordar las calificaciones de paleo o neotelevisión de Umberto Eco, donde dentro de las características de la neotelevisión está hablar de la propia televisión y de lo que ocurre en ella. La programación de televisión es fuente de contenidos para ella misma. No resulta extraño entonces, que computadoras y teléfonos móviles acompañen el visionado de televisión, transformándose en pantallas simultáneas para la conversación con contactos (conocidos o desconocidos). A partir de la incorporación de los móviles a la experiencia del visionado de televisión (Bonilla, et. al, 2012) surgen los programas de concursos y el interés por establecer una conexión con el espectador que vaya más allá del compromiso con unos programas determinados, sino también el establecimiento de nuevos

ritmos de consumo asociados a las posibilidades tecnológicas de la época. A fines de la década de los noventa esta conexión con el espectador fue una obsesión para las cadenas de televisión, que promovían la interacción vía telefónica, prometiendo a los espectadores transformarse en una especie de productores/guionistas, pues sus mensajes y llamadas se traducían en votos a favor o en contra de determinadas situaciones que cambiaban el curso del programa del que participaban. Con la aparición de las redes sociales en línea, esta forma de participación pasó a segundo plano, porque ya no era necesario pagar por participar según las reglas de los canales o de los programas, sino que los propios usuarios buscaban sus nichos de acción a través de grupos de discusión en las redes, foros y páginas de fans donde pueden actualizarse y discutir sobre aquellas historias que les apasionan. La emancipación del usuario. Los canales de televisión y productores de ficción van nuevamente tras los usuarios para ofrecerles la posibilidad de compartir así, pero dentro de sus páginas oficiales, llegando a un punto de coexistencia bastante armónico. Por ejemplo, dentro de las opciones de ficción audiovisual chilena, es posible destacar el caso de *Soltera Otra Vez*, que con dos temporadas emitidas ha desarrollado varias de las características que se han mencionado anteriormente. Es una producción realizada para televisión, pero cuyo guión incorpora las prácticas de un usuario común con tecnologías digitales. Los personajes tienen teléfonos móviles y se comunican por mensajería instantánea, además de usar las redes sociales, cuestión que se plasma constantemente en las situaciones que viven los personajes. La tecnología forma parte de los conflictos cotidianos, no está excluida de los procesos de formación de relaciones sociales y a partir de esto es posible observar el planteamiento de Daniel Miller (2010), quien argumenta que las prácticas offline se trasladan a lo que las personas hacen con la tecnología.

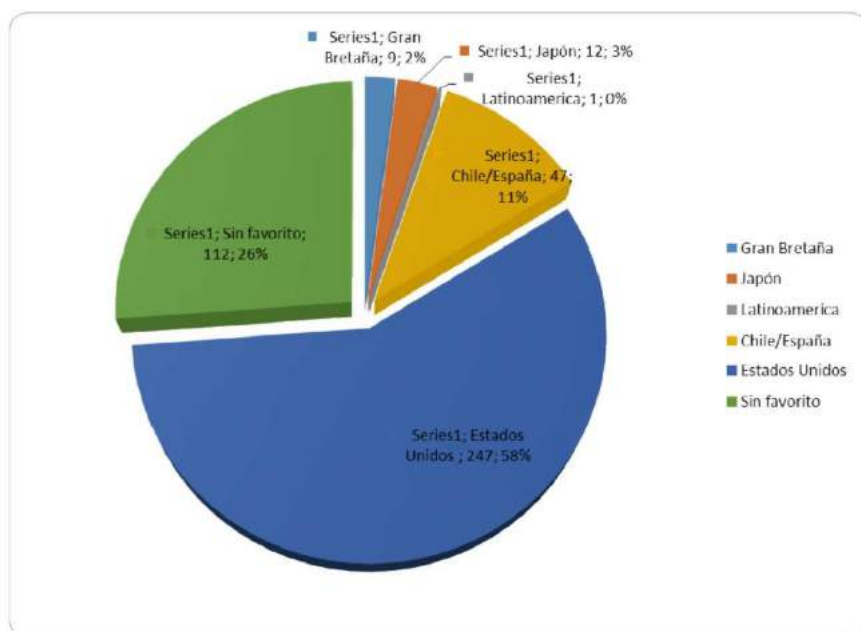
Soltera Otra Vez incorpora armónicamente las prácticas con tecnología a la vida de los personajes, integra además elementos estéticos que se muestran como parte de la imagen. Mensajes de texto, llamadas

entrantes y otro tipo de recursos gráficos son insertados en la pantalla para que el espectador tenga acceso a aquella información con la que los personajes interactúan en sus dispositivos.

Así también, la serie cuenta con recursos que van más allá de la historia emitida por televisión, complementándola con la creación de perfiles para los personajes en las redes sociales, con quienes los usuarios pueden interactuar tal como si se tratara de personas que forman parte de su entorno cotidiano. El uso de las redes sociales para la ampliación del argumento y el enriquecimiento de lo entregado en cada capítulo, manteniendo comprometido al usuario y atrayendo a más espectadores o a otro tipo de espectadores, como fue el caso de la serie *El Barco* (Antena 3, España).

Si para los consumidores de ficción audiovisual el uso de las redes sociales online se ha transformado en complemento de su visionado de televisión, para las cadenas se ha vuelto un mecanismo más de publicidad de sus productos y de control de los públicos a los que quieren llegar. Las ganancias no se producen sólo a través de lo recaudado en publicidad durante las emisiones, sino también por los productos asociados a la serie (juguetes, videojuegos, camisetas, etc.). Por otro lado, las producciones van más allá de las fronteras cubiertas por las cadenas que las emiten, por lo tanto, se transforman en productos de intercambio intercultural. A través de las redes, la conversación sobre ellas se expande y se involucra en otra parte de las prácticas de los usuarios de ficción, que tienen que ver con las relaciones interculturales a través de los dispositivos digitales. Las series más vistas en Chile y en España, según los datos obtenidos de las encuestas realizadas para esta investigación son las extranjeras (ver gráfico 1), motivando la proposición desde este desarrollo teórico; la búsqueda e identificación con entornos culturales diversos, alejados.

Gráfico 1: ¿De dónde proviene tu serie de ficción favorita?



Fuente: elaboración propia

Se intenta también, la creación de nuevas formas de expresión, que respondan dentro de los formatos conocidos a las nuevas prácticas observables día a día: "En ella (la TV) la sociedad se recrea desde la tradición narrativa, pero en busca de significar en formas nuevas" (Rincón, 2002: 42).

Desde esta perspectiva es evidente que el formato televisivo sufre una transformación, pero, además, la ficción misma se altera y busca nuevas formas de ir al espectador. Los propios usuarios también se integran a la dinámica de producción y nacen las webseries. En España se masificaron cuando *Cálculo Electrónico* apareció en 2004. En Chile son un formato que se ha consolidado desde 2014, año de su auge con títulos como *Drama Queen* o *Gringolandia*. A pesar de no haber alcanzado todavía gran repercusión en la industria televisiva tradicional, son consideradas un producto interesante porque toma en cuenta la necesidad

de nuevos consumidores que requieren contenido para ser reproducido en ordenadores con u otros dispositivos con una conexión menos estable de lo habitual, por lo tanto, salen de las normas técnicas de las series de televisión, pero conservan las estructuras narrativas adaptándolas a un formato con posibilidades técnicas más reducidas.

Conclusiones: el ritual frente a la (nueva) pantalla

Las prácticas con dispositivos móviles evolucionan muy rápido. Esta diversificación supone lo que Vilches (1994) explica como "la disminución literal y metafórica de la distancia que hay entre el producto y el observador" (Vilches, 1994: 93). Es decir, las prácticas con tecnología nos ponen en contacto mucho más directo con los productos que decidimos consumir, sean éstos simbólicos (el caso de la ficción audiovisual) o físicos (los mismos aparatos tecnológicos).

"Una vez que se deja el televisor, las audiencias activan sus competencias culturales, imaginarios colectivos y memorias, para desde ahí producir sentido de la televisión" (Rincón, 2002: 95). Rincón se adscribe a la transformación de las prácticas (creativas y de recepción) producidas por la masificación de lo digital. La ficción audiovisual se consume en el teléfono móvil y, en otros casos, el móvil acompaña el visionado en otras pantallas, como la del ordenador o del televisor, para acceder a las redes sociales y poder comentar sincrónicamente sobre lo que está ocurriendo en la transmisión de aquello que se elige ver. Ya no es necesario apagar el televisor.

La ficción audiovisual es objeto de presentación, de conversación y de intercambio. Las prácticas con ficción audiovisual se orientan a la satisfacción de intereses personales y, a través de ellos, al contacto con otros. En resumen, es un objeto de intercambio que cumple la labor de poner en contacto a personas diferentes con intereses comunes.

En la actualidad es posible compartir los contenidos de manera sincrónica. Las prácticas cambian en este sentido, por cuanto por una

parte cada espectador se sitúa cada vez más cerca de los productos que consume y por otra, está conectado permanentemente con quienes forman parte de su agenda telefónica, aunque estén espacialmente distanciados. Cada usuario arrastra a sus contactos hacia los contenidos que son de su interés, los involucra en los contenidos que comparte.

Desde mediados del siglo XX, la televisión se presentó como un objeto pensado para ser el centro del hogar, alrededor del cual los miembros de la familia compartieran su tiempo de ocio. Con la integración de nuevos aparatos tecnológicos, las prácticas de visionado de televisión han variado hasta convertirse la ficción audiovisual en otra forma de contenido que traspasa las pantallas y es usado para la conversación y la descripción del individuo, para relacionarse con otras personas e intensificar aquellas formas de actuar e interactuar que se practican offline. Estas modificaciones han migrado también a las formas de consumo de tecnología, siendo cada vez más habitual que cada persona tenga a su disposición un dispositivo de acceso a contenidos diversos que son consumidos de manera individual, olvidándose la televisión como objeto comunitario y pasando a ser la ficción audiovisual un material a ser consumido en privado. Los dispositivos móviles, y las redes sociales tan directamente asociadas a ellos, son la forma más inmediata de compartir opiniones sobre lo que se está viendo, los encuentros con otras personas alrededor de la ficción se transforman en eventos especiales (inicio o final de temporada, programas especiales, etc.) Es un evento fuera de lo cotidiano, una fiesta, una celebración especial donde los usuarios se reúnen con otros con quienes comparten algo y, siguiendo a Vilches (2001), lo primero a compartir es la identidad.

Referencias bibliográficas

BAYM, N. Personal connections in the digital age. *Cambridge; Malden, MA: Polity Press, 2010.*

BONILLA, J et. al. De las audiencias contemplativas a los productores conectados. *Mapa*

de los estudios y de las tendencias de ciudadanos mediáticos en Colombia. Cali: Sello Editorial Javeriana, 2012.

BOURDIEU, P. Outline of a Theory of Practice. *Cambridge: University Press, 1977.*

BOURDIEU, P. Sobre la televisión. *Barcelona: Anagrama, 20112*

CASTELLS, M. Comunicación y Poder. *Barcelona: Alianza Editorial, 2009*

CASTILLO, A; SIMELIO, N y RUÍZ, M. La reconstrucción del pasado reciente a través de la narrativa televisiva. *Estudio comparativo de los casos de Chile y España. En Revista Comunicación, N°10, Vol.1, año 2012, páginas 666-681. ISSN 1989-600X.*

COULDRY, N. Media, Society, World: *Social Theory and Digital Media Practice. Cambridge: Polity Press, 2010.*

GÓMEZ CRUZ, E. Las metáforas de Internet. *Barcelona: Editorial UOC, 2007.*

GÓMEZ CRUZ, E. De la cultura Kodak a la imagen en red: *una etnografía sobre fotografía digital. Barcelona: Editorial UOC, 2012.*

HERNÁNDEZ, P. y MORALES, F. La webserie: *convergencias y divergencias de un formato emergente de la narrativa en Red. En Revista Comunicación, n° 10, 2012.*

JENKINS, H. Transmedia Storytelling. *En Technology Review 2003. Disponible en: [http://www.technologyreview.com/printer friendly article.aspx?id=13052](http://www.technologyreview.com/printer%20friendly/article.aspx?id=13052)*

JENKINS, H. Convergence culture: *la cultura de la convergencia de los medios de comunicación. Barcelona: Paidós, 2008*

LACALLE, C. Jóvenes y ficción televisiva. *Construcción de identidad y transmedialidad. Barcelona: UOCpress, 2013*

LIVINGSTONE, S. Talk on television: *audience, participation and public debate. Londres [etc.], Routledge, 1993.*

MILLER, D. Tales from Facebook. *Oxford: Polity Press, 2010.*

RECKWITZ, A. Toward a Theory of Social Practices. *A Development in Culturalist Theorizing. En European Journal of Social Theory Mayo 2002 vol. 5 no. 2, 243-263.*

RINCÓN, O. Televisión, Video y Subjetividad. *Bogotá: Editorial Norma, 2002*

RINCÓN, O. Televisión Pública: *del consumidor al ciudadano. Buenos Aires: La Crujía, 2005.*

SCOLARI, C. Narrativas transmedia. *Cuando todos los medios cuentan. Barcelona:*

Deusto, 2013

VILCHES, L. La televisión. *Los efectos del bien y del mal. Barcelona: Paidós, 2004*

VILCHES, L. La migración digital. *Barcelona: Gedisa, 2001*

VILCHES, L. (ed.). Convergencia y Transmedialidad. *Barcelona: Gedisa, 2013*

WELLMAN, B. y HAYTHORNTHWAITE, C. The Internet in everyday life. *Oxford: Blackwell Publishing, 2002.*

WILLIAMS, R. Television: *technology and cultural form*

Explorando o canal de retorno: TV digital como instrumento interativo no processo de educação a distância

Carlos Eduardo Trindade Ribeiro – UNESP

Marco Aurélio Migliorini Antunes – UNESP

João Pedro Albino – UNESP

Priscila Pereira Martins Ribeiro – UNESP

Introdução

No Brasil, desde a primeira iniciativa datada de 1939, várias experiências de educação à distância foram iniciadas e levadas a termo com relativo sucesso. Dentre as várias ações podemos citar alguns dos meios utilizados para o aprendizado não presencial: revistas, rádio, televisão e, por fim, a internet. (VIDAL; MAIA, 2010).

Além do governo federal com a Universidade Aberta do Brasil, um sistema integrado por universidades públicas que oferece cursos de nível superior por meio do uso da metodologia da educação a distância, várias outras instituições e programas realizam iniciativas de EaD e *t-learning* (Aprendizado via TV).

O conceito de TV interativa muda o modo do telespectador de assistir TV, possibilitando o mesmo a interação com a programação em tempo real, ou seja, o meio de comunicação unidirecional passa ser bidirecional, criando um canal de retorno com a emissora e o usuário.

Partindo desse pressuposto, como a TV Digital Interativa poderá ser utilizada em um ambiente centrado em Tele-Educação como uma ferramenta pedagógica comunicacional e informativa de apoio aos

docentes e discentes, utilizando como base os sistemas de gestão acadêmicos web?

Buscando oferecer uma abordagem para uma possível resposta a esta pergunta, o presente estudo demonstra o desenvolvimento de um protótipo utilizando os serviços de web e XML de sistemas de gestão acadêmicos em conjunto com aplicações para TV Digital Interativa. O objetivo é o de desenvolver uma plataforma com aplicações interativas para a área acadêmica das instituições.

TV ANALÓGICA, DIGITAL E CANAL DE RETORNO

Segundo o IBGE (2015), a TV está presente em cerca de 97.2% dos lares brasileiros um total de 63,3 milhões de domicílios e 19,7 milhões (31,2% do total) das casas com TV recebe sinal digital, configurando-se como um veículo de comunicação de massa.

De acordo com Portal Brasil (2014), A televisão continua sendo o meio de comunicação mais utilizado pelos brasileiros. Dentro deste cenário, pode-se inferir que a TV Digital Interativa (TVDi) poderá ser a principal fonte de informações, buscando utilizar o recurso tecnológico televisivo para que a população se beneficie com a possibilidade de acessar informações complementares, transformado assim o *usuário* de TV (outrora um simples telespectador e receptor de informação) em um *contribuinte* (provedor de informação), podendo por exemplo enviar perguntas, curiosidades, interagir com outros usuários, entre outras. (CASTRO, 2011).

Segundo o Ministério das Comunicações (2013) o prazo para desligamento da TV Analógica ficou adiado para 2018, em virtude da ampliação do período de convergência das tecnologias, possibilitando ao telespectador um prazo maior para adaptação a essa nova realidade.

Para o processo de digitalização da TV no Brasil é necessário a liberação da faixa 700MHz para banda larga destinada para a implantação da tecnologia de quarta geração (4G), onde a Anatel em 2014

realizou uma licitação da faixa e que será liberada com o fim da transição da TV aberta analógica.

De acordo com ANATEL (2015), o Brasil terminou o mês de setembro com o total de 18,2 milhões de acessos via aparelhos 4G, que representou um aumento de 291,7% em relação ao mesmo período do ano anterior.

A banda larga na TV Digital é utilizada no canal de retorno, onde permite a informação gerada pelo usuário retorne para a emissora, onde é fundamental para se atingir um nível total de interatividade, onde o telespectador poderá interferir na programação transmitida.

INTERATIVIDADE

Segundo Lemos (1997) a interatividade digital seria um tipo diálogo entre usuário e máquinas, em tempo real, localizadas em uma zona de contato, zonas de negociação, as interfaces gráficas.

“...há uma diferenciação entre interatividade e interação. A primeira estaria relacionada ao contato interpessoal, enquanto a segunda seria mediada. A interatividade seria um tipo de comunicação encontrada não somente em um equipamento, mas também em sistemas que proporcionem interação ou um meio para consegui-la.” (Lemos, 1997)

De acordo com Silva (2013) há uma crescente “indústria de interatividade”, usando o adjetivo “interativo” para qualificar qualquer situação cujo funcionamento permite ao usuário algum nível de participação ou troca de ações e a consequência disso é que o termo interatividade tornou-se tão elástico a ponto de perder a precisão do sentido.

Segundo Montez e Becker (2005), a TV “interativa” que conhecemos hoje é meramente reativa, pois os telespectadores apenas reagem a estímulos oferecidos pela emissora. Ainda não há um papel ativo

da interatividade em relação à programação televisiva audiovisual, afirmam os autores.

O adjetivo interativo tem servido para qualificar qualquer coisa ou sistema cujo funcionamento permite ao usuário ou nível de participação ou suposta participação como nos cinemas interativos onde as cadeiras balançam sincronizadas com o filme, ou na televisão quando as respostas dos telespectadores são dadas pelo telefone ou telas táteis que dão informações quando tocadas, dando ao usuário a sensação de participação ou interferência afirma (Silva, 2013)

De acordo com Tavares et al. (2007), são três os modelos de interatividade:

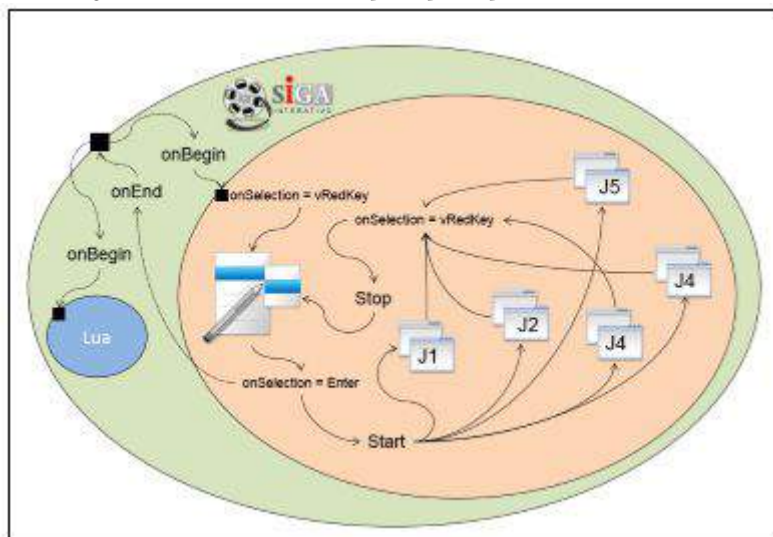
- A interatividade local utiliza mecanismos carregados localmente no set-top-box ou receptor digital de TV. As informações a serem consumidas não são solicitadas diretamente pelo telespectador, pois já estão associadas aos programas no sinal de áudio e vídeo transmitidos pela emissora de TV.
- A interatividade intermitente está associada às funcionalidades disponibilizadas por um período de tempo pré-determinado, durante a exibição do programa. Essas funcionalidades são, geralmente, dependentes de contexto e podem estar associadas ao conteúdo do programa. Nesse nível de interatividade há a necessidade de um canal de retorno para que seja estabelecida uma comunicação assíncrona do telespectador com a emissora de TV.
- A interatividade permanente envolve mecanismos de interação sempre disponíveis ao telespectador durante a exibição do programa. Na interatividade permanente o canal de retorno estabelece uma comunicação síncrona do usuário com a emissora de TV provedora do serviço, ocorrendo com latência mínima e em tempo real.

METODOLOGIA E ELABORAÇÃO DO PROTÓTIPO

O protótipo interativo para a TVD no middleware Ginga, foi desenvolvido na linguagem NCLua, para a pesquisa e testes de interatividade em uma vídeo aula. Utilizou-se a interatividade intermitente, pois será necessário canal de retorno para que o aplicativo disponibilize informações adicionais ao aluno.

A figura 1 exibe a estrutura proposta do aplicativo interativo.

Figura 1 – Estrutura do modelo do protótipo do aplicativo de interatividade



Para o desenvolvimento optou-se em utilizar o ambiente virtualizado com o sistema operacional Ubuntu Linux com Set-top Box Virtual Ginga-NCL disponibilizado no site do Portal do Software Público Brasileiro (www.softwarepublico.gov.br) para testes da interatividade intermitente.

A construção das interfaces gráficas do menu de opções e telas informativas fixas apresentadas, utilizou-se o software Adobe Fireworks CS6. Cada imagem gerada pelo programa foi desenvolvida no padrão PNG nivelado, para garantir a qualidade das imagens e poupar o uso desnecessário de memória, pois o formato salvo comprime as camadas da imagem e diminui seu tamanho.

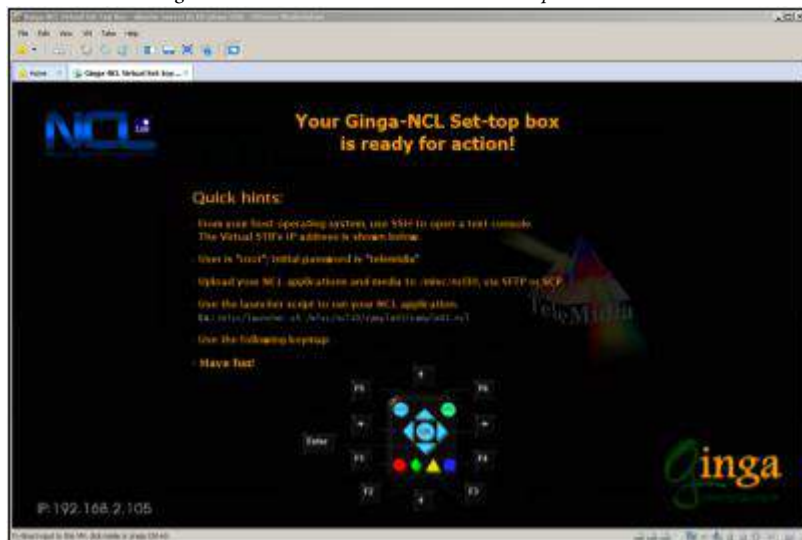
Figura 2 – Funcionamento do protótipo



A Figura 2 mostra o funcionamento do protótipo, após receber o vídeo e a interatividade enviados pelo sinal digital, o software interativo utilizando o canal de retorno se conecta ao sistema acadêmico na nuvem e traz para a tela da TV as notícias cadastradas anteriormente.

Iniciando a aplicação através do emulador GINGA no ambiente virtualizado Linux com *Set-top Box* Virtual, em sua interface inicial (figura 3) temos as teclas do teclado do computador relacionadas ao controle remoto da televisão.

Figura 3 – Controle GINGA Linux com Set-top Box Virtual



Para iniciar a aplicação no *Set-top Box Virtual*, são necessários programas que oferecem suporte ao protocolo seguro SSH (*Secure Sell*), as aplicações de console remoto permite ao desenvolvedor controlar a máquina virtual remotamente através de um ambiente textual de entrada de linhas de comando, segundo o site www.softwarepublico.gov.br as ferramentas SSH mais populares são *SSH Secure Shell Client* e *SSH Secure File Transfer Client* para transferir os arquivos desenvolvidos para o ambiente virtual.

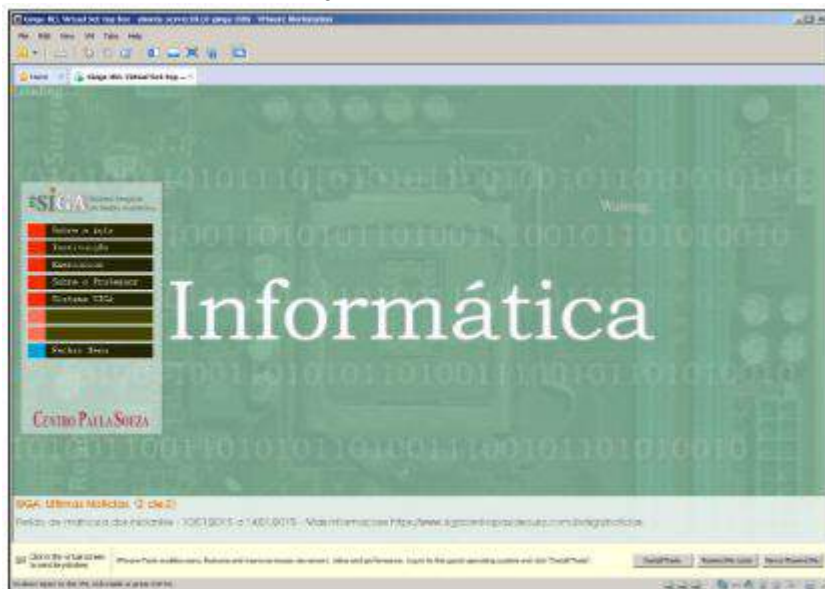
Com o vídeo carregado, no canto direito, um ícone (Figura 4) é apresentado simbolizando a interatividade, notificando que ao clicar no botão vermelho do controle remoto o aluno terá acesso aos menus interativos.

Figura 4 – Ícone que mostra a presença de interatividade

Utilizando ainda o mesmo botão no controle remoto da TV ou a tecla F1 do teclado do computador, o menu interativo será apresentado sobre o vídeo sem interferir no andamento da exibição com informações adicionais que não são apresentadas na vídeo aula.

A Figura 5 mostra que ao pressionar o botão vermelho referente à interatividade o ícone do lado direito superior é inibido, ou seja, deixa se aparecer na interface principal.

Figura 5: Menu Interativo

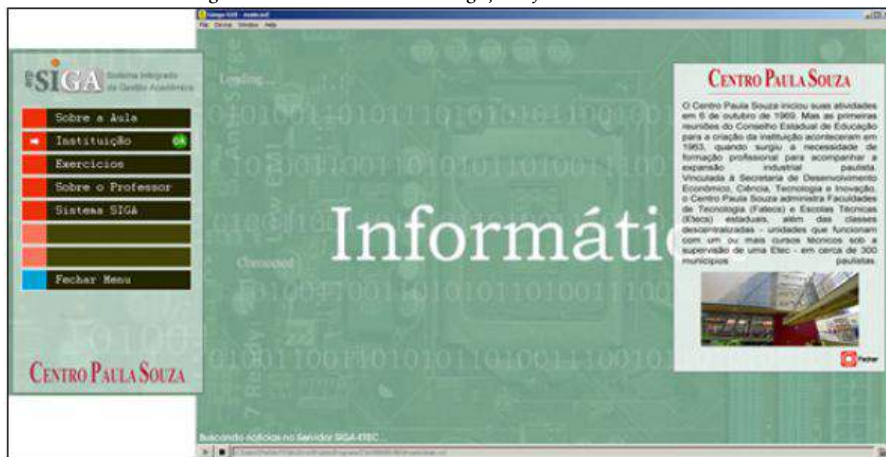


O menu de opções, exibe informações sobre a aula ministrada, dados sobre a instituição Centro Paula Souza, exercícios, currículo do professor, informativo sobre o Sistema Acadêmico e por fim o fechamento do menu interativo e retornando ao ícone principal. Em nenhuma das ações do menu haverá interferência na execução do vídeo.

Para navegar pelo menu, o usuário poderá usar as setas para cima ou para baixo, uma seta em branco e um ícone “Ok” representa a opção atual.

Ao confirmar a seleção, através do botão “Ok” do controle remoto ou ENTER no teclado, será exposta a direta do vídeo uma janela com dados textuais e imagens sobre a opção escolhida, conforme a Figura 6.

Figura 6 – Menu Interativo navegação e janela adicional



Para fechar a janela e retornar ao menu interativo, o botão vermelho ou F1 do teclado deve ser pressionado, como pode ser visto na Figura 6. Os procedimentos para a visualização das demais janelas apresentadas na Figura 7 deverá ocorrer na mesma maneira citado acima.

Para auxílio ao discente nas aulas audiovisuais o professor poderá confeccionar suas próprias janelas adicionais e agregá-las ao programa interativo, pois as interfaces conectadas ao menu foram desenvolvidas utilizando apenas a interatividade local, devendo então ficar atento apenas com os padrões de tamanho das imagens.

O funcionamento do protótipo, como ações dos botões e cores, busca um padrão na usabilidade, sendo assim como objetivo de facilitar a utilização do programa interativo e melhor compreensão do discente durante a apresentação da vídeo aula.

Figura 7 – Sub janelas do menu

Vetores
Estrutura de dados onde é armazenado um conjunto ordenado de dados de mesmo tipo e se refere a cada um deles através de um índice

Atribuição Direta

```
Vet[1] = "Maria"
Vet[2] = "João"
Vet[3] = "Pedro"
Vet[4] = "Caio"
Vet[5] = "Ana"
```



Atribuição Dinâmica

Para i = 1 Até 5 Faça
 Escreva("Índice", i, "do vetor")
 Ler(vet[i])
Fim-Para

Para i = 1 Até 5 Faça
 Escreva("O valor", i, "é", vet[i])
Fim-Para



CENTRO PAULA SOUZA

O Centro Paula Souza iniciou suas atividades em 6 de outubro de 1969. Mas as primeiras reuniões do Conselho Estadual de Educação para a criação da instituição aconteceram em 1963, quando surgiu a necessidade de formação profissional para acompanhar a expansão industrial paulista. Vinculada à Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Ciência, Tecnologia e Inovação, o Centro Paula Souza administra Faculdades de Tecnologia (Fatecs) e Escolas Técnicas (Etecs) estaduais, além das classes descentralizadas - unidades que funcionam com um ou mais cursos técnicos sob a supervisão de uma Etec - em cerca de 300 municípios paulistas.



CENTRO PAULA SOUZA

Prof. Carlos Eduardo da Trindade Ribeiro
carlos.trindade@centropaulasouza.sp.gov.br



É Mestrando no programa de Pós-Graduação em Televisão Digital, Informação e Conhecimento pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP de Bauru, possui graduação em Tecnologia em Processamento de Dados pela Faculdade Adamantina Integrada FAI Adamantina/SP (2004), é especialista em Sistemas para Internet pelo Centro Universitário Eurípides Soares da Rocha UNIVEM Marília/SP (2008) e Licenciado em Informática pela Faculdade de Tecnologia Estudante Rafael Camarinha FATEC Marília/SP (2008). Atualmente faz parte da equipe de desenvolvimento do Sistema de Gestão Acadêmica do CEETEPS para uso nas FATECs e ETECs. Tem experiência na área Linguagem de Programação para Web e banco de dados.




CENTRO PAULA SOUZA

O Sistema Integrado de Gestão Acadêmica - SIGA é um sistema desenvolvido por uma equipe constituída por servidores docentes e administrativos do Centro Paula Souza, especificamente para atender as diversas necessidades e peculiaridades acadêmicas, através de uma plataforma tecnológica central, com o objetivo fundamental de prover a padronização dos procedimentos das Unidades de Ensino, e melhorar a execução dos processos acadêmicos, bem como o acesso às informações gerenciais e estratégicas institucionais.

O sistema vem sendo desenvolvido de acordo com as normas legais da instituição, em vigor, sofrendo ajustes constantes para atender às evoluções dos processos, estando a Equipe de Desenvolvimento SIGA disponível em caráter integral para o atendimento das demandas.

SIGA Sistema Integrado de Gestão Acadêmica

Curriculo Lattes
http://lattes.cnpq.br/8608842067265865



Durante a exibição do produto audiovisual, o protótipo estará se comunicando com um serviço web de RSS para informar o discente das notícias cadastradas, havendo uma integração entre o sistema web e o software desenvolvido para a TV Digital, a mensagem será exibida no rodapé do vídeo e não vai interferir na sua execução, como pode ser visto Figura 8.

A conexão entre as tecnologias é feita através do módulo disponibilizado no site do Laboratório TeleMidia para realização de conexões TCP, e para a leitura do RSS foi utilizado a classe “LuaRSS Reader para TV Digital” desenvolvida e disponibilizada no blog do Prof. Manoel Campos da Silva Filho, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins (IFTO) (www.manoelcampos.com/tvd/), ambos foram desenvolvidos utilizando a linguagem de programação Lua.

Ainda na Figura 8 é apresentada a configuração necessária para que as notícias postadas no Sistema Integrado de Gestão Acadêmica – SIGA seja visualizado na interface do protótipo desenvolvido para a TV Digital.

Figura 8 - Leitura das mensagens no servidor web



Por ser apenas um protótipo não foi possível realizar testes no ambiente de produção, devido às políticas de segurança impostas pelo sistema acadêmico, para tanto os testes foram realizados utilizando-se um servidor web configurado localmente.

No protótipo desenvolvido foi utilizado a linguagem NCLua junto com o vídeo produzido pelo Grupo de estudo de Educação a Distância (GEEAD) ligado ao Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza (CEETEPS, uma autarquia do governo do estado de São Paulo).

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Com o desenvolvimento da pesquisa e programação do protótipo interativo integrado ao sistema ERP de gestão acadêmico é possível concluir que o potencial da TV Digital Interativa e de suas tecnologias podem contribuir cada vez mais para a educação à distância,

sendo uma ferramenta primordial na comunicação e agregando mais informação ao conteúdo apresentado nas aulas em vídeo, pois a TV e a internet estão mais presentes e utilizadas como instrumento educativo. O protótipo desenvolvido demonstra que a utilização da Interatividade pode permitir aos discentes uma interação além do vídeo apresentado. Assim os alunos não serão mais usuários passivos, pois terão a possibilidade da interação com professor.

Ao longo dos estudos realizados para a programação deste protótipo para TV Digital Interativa buscou-se fundamentar conceitos e apresentar uma abordagem para o uso da interatividade. O resultado foi um software desenvolvido na linguagem NCL utilizando bibliotecas programadas em Lua para integração da TVDi com sistemas ERP de gestão acadêmica como elemento chave. O objetivo foi o de oferecer então uma ferramenta educacional de apoio ao docente e informativa para o discente, aplicando um tratamento da informação de modo a facilitar a comunicação entre escola e aluno.

Este protótipo poderia potencializar de grande valia o uso da TV Digital interativa voltado para a educação à distância, desta forma contribuindo para inclusão social e digital oferecendo uma abordagem para a mudança dos conteúdos nos estudos extraclasse.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa buscou colaborar com a reflexão sobre o desenvolvimento e uso de interfaces interativas para educação e o uso da TVDi como ferramenta informativa de apoio educativo. O desenvolvimento do protótipo proposto veio ratificar não só a possibilidade de interatividade, seja ela local, intermitente ou permanente, através de conteúdo digital adicional enviado com os programas, como também, apontar o T-learning, através da TV Digital, como uma grande contribuição para esta e outras pesquisas, em especial ao se elaborar ambientes interativos e colaborativos.

REFERÊNCIAS

Castro, C. A produção de conteúdos digitais interativos como estratégia para o desenvolvimento – um breve estudo sobre a experiência latino-americana em TV digital, Universidade Metodista de São Bernardo (UMESP), Programa De Pós-Doutorado, 2011.

IBGE. Mais de 50% de domicílios brasileiros têm apenas TV de tubo, diz IBGE, 2015. Disponível em: < <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2015/04/mais-de-50-de-domicilios-brasileiros-tem-apenas-tv-de-tubo-diz-ibge.html>>. Acesso em: 10/09/2015.

LEMOS, A. M. Anjos interativos e retribalização do mundo. Sobre interatividade e interfaces digitais, 1997, [<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/lemos/interativo.pdf>] Acesso em: 15/12/2015.

Ministério das Comunicações, Prazo para desligar TV analógica deve ser ampliado para 2018, 2013. Disponível em: < <http://www.mc.gov.br/sala-de-imprensa/todas-as-noticias/institucionais/26669-prazo-para-desligar-tv-analogica-deve-ser-ampliado-para-2018>>. Acesso em: 10/09/2015.

MONTEZ, C.; BECKER, V. TV Digital interativa: conceitos, desafios e perspectivas para o Brasil. 2ª Edição. Florianópolis: Ed. Da UFSC. 2005. 160f.

Portal Brasil. Televisão ainda é o meio de comunicação predominante entre os brasileiros, 2014. Disponível em: < <http://www.brasil.gov.br/governo/2014/12/televisao-ainda-e-o-meio-de-comunicacao-predominante-entre-os-brasileiros>>. Acesso em: 31/05/2015.

SILVA, Marco - O que é interatividade - Boletim Técnico do Senac, São Paulo, 2013.

TAVARES, T. A.; SANTOS, C. A.; ASSIS, T. R.; PINHO, C. B.; CARVALHO, G. M.; COSTA, C. S. A TV Digital Interativa como Ferramenta de Apoio à Educação Infantil, 2007. Disponível em: < <http://www.br-ie.org/pub/index.php/rbie/article/view/65/54>>. Acesso em: 04/02/2016.

Unesco, TIC na educação do Brasil, 2015. Disponível em: < <http://www.unesco.org/new/pt/brasil/communication-and-information/access-to-knowledge/ict-in-education/>>. Acesso em: 10/09/2015.

VIDAL, E. M., Maia, J. E. B. Introdução à educação a distância, 2010. Disponível em: <<http://www.fe.unb.br/catedraunescoead/areas/menu/publicacoes/livros-de-interesse-na-area-de-tics-na-educacao/introducao-a-educacao-a-distancia>>. Acesso em: 02/09/2015.

A tendência do serviço de streaming e o novo público de conteúdo audiovisual

Emanuelle Quinalha Tiburcio – USC

Introdução

O termo aldeia global³⁰ há tempos vem perdendo o sentido para a nova geração, conhecida como geração Z³¹. Essa geração não foi digitalizada ao longo da vida, ela já nasceu digital. O termo vem perdendo sentido graças, principalmente, aos serviços de **streaming**. Com um mundo cada vez mais individualista, os costumes mudaram. Não é mais comum unir a família toda em horário nobre em frente à televisão para receber, de uma única fonte, todas as notícias. Da mesma forma que se tem mais opções para conseguir informações, a forma de consumir entretenimento também mudou.

A Ericsson fez uma pesquisa em 2014 apontando os seguintes fatos:

Streaming aproxima-se da TV linear³² com uma diferença de apenas dois pontos percentuais em termos de consumo semanal.

Em apenas dois anos, o número de usuários preparados para pagar pelo acesso ao conteúdo em qualquer dispositivo aumentou 25%, mostrando um aumento na vontade de pagar por "acesso em qualquer lugar".

³⁰ Termo criado e popularizado pelo filósofo Marshal McLuhan. O termo representa um grande transmissor passando uma mesma mensagem para muitos receptores, formando uma ideia comum entre uma determinada população

³¹ Geração dos nascidos a partir de 1995

³² Terminologia usada para explicar um catálogo que segue uma programação, não podendo ser alterada pelo consumidor.

O hábito de assistir a vários episódios de um programa de uma só vez vem se tornando mais comum com a crescente popularidade de novos serviços de vídeo **on-demand**.

No Brasil, o número de entrevistados que assistem a programação tradicional de televisão caiu de 81% para 73%, comparado a 2013.

Nos últimos meses o Brasil tem noticiado estratégias de TVs por assinatura para não perder seus clientes, querendo impor impostos sobre os serviços de streaming para tornar, segundo as empresas, a concorrência mais justa. As empresas, no Brasil, tem temido o crescimento rápido que a **Netflix** tem apresentado nos últimos anos, principalmente nos últimos meses. Porém elas não se preocupam em se adaptar às novas necessidades do público, apenas com o dinheiro que estão perdendo com a concorrência.

Este artigo tem como objetivo mostrar que as questões de valores influenciam diretamente no modo de consumo da população. Entretanto, os hábitos dos pagantes devem ser sempre respeitados e, se esses hábitos mudaram, as empresas devem se adaptar.

Aqui, iremos focar nas vantagens da **Netflix** em vários aspectos. Da parte financeira, em como eles investem o dinheiro em conteúdo passando pela qualidade do tratamento com os próprios funcionários e principalmente com os consumidores.

Um dos fatores importantes que também vale ser analisado é a mudança do perfil de consumo de conteúdo audiovisual dos usuários. Atualmente as pessoas preferem assistir suas séries em qualquer lugar, quando há tempo livre. No horário de almoço no trabalho ou até no ônibus indo para a faculdade. Isso implica em um crescimento do consumo via **smartphones** e **tablets**.

O **Binge Watching** precisa de todos esses fatores para ser considerado o novo normal. Fatores esses que serão expostos e analisados ao longo deste artigo.

Netflix

A **Netflix** é o principal serviço de **streaming** do mundo atualmente. Foi fundada em 1997 nos Estados Unidos como um serviço locadora online, onde fazia entregas de DVDs via correio. Em 2007 o serviço foi expandido para **streaming**, mas só em 2011 que a **Netflix** aumentou sua área de abrangência, alcançando toda a América Latina. Em janeiro de 2016, foi anunciada com muito entusiasmo pela mídia a expansão da **Netflix** no mundo inteiro.

Um dos fatores que influencia o crescimento da empresa é o modo que ela investe na sua produção de conteúdo. No ano de 2015, a **Netflix** investiu cerca de 5 bilhões de dólares em produções originais ao invés de comprar títulos de grandes produtoras. Isso causou uma quebra de contrato com a MGM7, tirando algumas produções Hollywoodianas do catálogo.

Um dos principais motivos dessa escolha é que grandes produções são encontradas em TVs por assinatura, com as produções exclusivas, ou seja, conteúdo disponível apenas na **Netflix**, a concorrência tende a diminuir.

O diferencial da **Netflix**, para produções exclusivas, em relação às grandes produtoras, é que, uma vez aceito o roteiro, não há influência da empresa para adequar a algum padrão. Isso torna as produções totalmente originais e agrada a públicos variados por não manter um padrão único.

A imagem a seguir ilustra, como exemplo, dois seriados lançados pela **Netflix** no ano de 2015. **Sense8** é uma ficção científica e **Unbreakable** uma comédia. Os dois seriados não têm nada em comum e, com isso, alcança um número maior de clientes.



Imagem 1: Imagens promocionais de produções originais da Netflix⁸

Quanto às políticas da empresa, a **Netflix** também se destaca, eles se preocupam muito com o bem-estar dos seus funcionários. Os valores da empresa se baseiam em liberdade e responsabilidade. Eles valorizam isso sabendo que funcionários com maior autonomia e liberdade são mais responsáveis e trabalham com maior qualidade que funcionários que são continuamente pressionados.

Como um exemplo disso, em agosto de 2015, a **Netflix** anunciou uma "licença maternidade ilimitada", o que significa que funcionários, tanto mulheres quanto homens, têm direito a um ano de licença remunerada. Dentro desse um

O velho e o novo modo de consumir conteúdo audiovisual

Assim como houve uma mudança de hábitos na internet, onde o público passivo, que só recebia a mensagem transmitida através de sites de notícias ou qualquer outro meio sem interação entre o transmissor e o receptor e se tornou ativo, principalmente com a chegada das chamadas novas mídias, onde esses usuários passaram a produzir seu próprio conteúdo, de textos em blogs, passando por comentários em sites de notícias, podendo ou não alterar o modo de vê-las, até produções audiovisuais diversas, com números de visualizações que assustam

grandes produtoras que não conseguem esse alcance sem um investimento financeiro alto, o modo de consumo de conteúdo audiovisual também mudou.

Antes dos serviços de **streaming** e das novas mídias, o consumo de conteúdo audiovisual era totalmente passivo, desde a televisão até o cinema, os consumidores acompanhavam uma programação determinada pelas emissoras de televisão por assinatura, limitando-os a adaptarem suas rotinas às rotinas da televisão.

Com um catálogo limitado, repetitivo e com alto custo, as TVs por assinatura, no Brasil, estão passando por uma crise. No último ano, foi divulgada pela Anatel, uma pesquisa que mostra uma queda considerável de assinantes. Levando em consideração a atual crise financeira do país, a população vem cortando gastos e as TVs por assinatura estão entre os principais cortes.

O gráfico a seguir ilustra o crescimento do número de assinantes da Netflix em comparação com o número de assinantes de TVs por assinatura no *Brasil*.

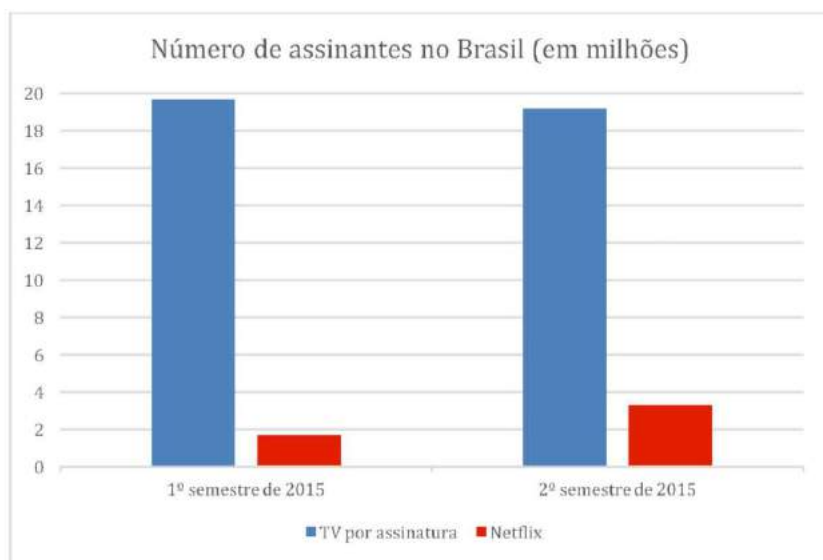


Gráfico 1: crescimento do número de assinantes da *Netflix* no Brasil e queda do número de assinantes da TV por assinatura no mesmo período.⁹

Os valores da **Netflix** colaboram com o seu crescimento no Brasil. Enquanto uma assinatura de TV por assinatura varia entre R\$60,00 e R\$350,00, o plano mais caro da **Netflix** é R\$29,90.

A tabela a seguir foi feita a partir de dados retirados dos websites das empresas de TV por assinatura. Foram retirados dados dos planos fora dos combos, ou seja, exclusivamente os valores dos canais por assinatura, sem os valores de telefonia e internet incluídos.

Tabela 1: Valores dos planos de TV por assinatura no Brasil.¹⁰

	Plano básico	Plano médio	Plano completo
Netflix	R\$ 19,90	R\$ 22,90	R\$ 29,90
NET	R\$ 84,90	R\$ 129,90	R\$ 179,90
SKY	R\$ 79,90	R\$ 149,90	R\$ 345,90
GVT	R\$ 119,90	R\$ 149,90	R\$ 189,90
ClaroTV	R\$ 64,90	R\$ 109,90	R\$ 139,90
VivoTV	R\$ 99,90	R\$ 134,90	R\$ 204,90

Além da vantagem do valor ser bem abaixo se comparado com as TVs por assinatura, a **Netflix** permite assistir conteúdo em qualidade ultra HD em até 4 dispositivos simultaneamente, o que atrai consumidores de todas as classes sociais.

A imagem a seguir ilustra os valores dos planos da **Netflix** e vantagens de cada um deles.

	BÁSICO	PADRÃO	PREMIUM
Preço após o mês grátis, que termina em 22/03/16	R\$19,90	R\$22,90	R\$29,90
HD disponível	×	✓	✓
Ultra HD	×	×	✓
Telas simultâneas	1	2	4
Assista no notebook, TV, smartphone ou tablet	✓	✓	✓
Filmes e séries ilimitados	✓	✓	✓
Cancele quando quiser	✓	✓	✓
Primeiro mês grátis	✓	✓	✓

Imagem 2: Preços dos pacotes da Netflix em 22/02/2016.¹¹

Com a popularização dos serviços de **streaming** e das novas mídias, o modo de consumo e produção de conteúdos audiovisuais mudou.

O crescimento na quantidade de tempo gasto assistindo a um conteúdo em *smartphones* e *tablets* pode ser visto com base nos dados locais: os entrevistados brasileiros assistem 1h46 a mais de conteúdo em vídeo em *smartphones* do que assistiam em 2012. O estudo revela, ainda, que a transmissão tradicional e canais pagos são vistos por muitos como repositórios de conteúdo de onde os usuários selecionam peças individuais de conteúdo para assistir mais tarde, usando seu gravador de vídeo digital (ERICSSON, 2014).

A tendência desse costume está ligada ao estilo de vida agitado que muitos levam, conciliando trabalho, estudo, lazer e trânsito. Essa possibilidade de poder assistir conteúdo audiovisual por **smatphones** e **tablets** facilita o consumo em meio a correria do dia-a-dia.

Netflix e o Binge Watching.

A tendência do **Binge Watching** começou com a popularização das vendas de boxes contendo temporadas completas de seriados de televisão.

Os seriados sempre foram famosos por ser uma história contada em vários episódios, ou até mesmo temporadas, para serem digeridas lentamente. Os episódios sempre eram lançados semanalmente, num canal e horário fixos. Podemos usar como exemplo o seriado **Friends**, que durou 10 anos e conquistou um público que os defende até os dias atuais. Os episódios eram curtos e cada um tinha um começo, meio e fim, isso dentro de uma história principal que durou todas as 10 temporadas.

O que tem mudado em alguns roteiros dos seriados atuais, é a forma como a mini história de cada episódio é contada. As histórias com começo meio e fim se mantêm em cada episódio, porém, o final deles quase sempre revela algo importante da grande história onde a curiosidade é despertada no espectador. O que também acaba influenciando na vontade de assistir o próximo episódio.

As produções exclusivas da **Netflix** são disponibilizadas em **streaming** de uma vez. Uma temporada inteira da série é lançada ao mesmo tempo no mundo todo e o cliente pode escolher assistir apenas um episódio por vez ou mais, de acordo com a sua disponibilidade. Além de poder escolher se quer assistir na sua **SmartTV**, no computador, a partir de um videogame ou pelo **smartphone**.

Em 2014, uma pesquisa de consumo no Brasil foi feita pela Ericsson apontou que a porcentagem de consumidores de conteúdo via streaming está quase alcançando a porcentagem de consumidores de TV

linear. Eles mostraram também as preferências pelo **Binge Watching** entre os entrevistados.

Nossa pesquisa mostra que 56% das pessoas que pagam por serviços de vídeo *on-demand* preferem que todos os episódios de uma série de TV estejam disponíveis de uma vez só e possam ser assistidos no ritmo do usuário, e somente 45% dos respondentes não pagam por S-VOD¹². Isso mostra o impacto que tais serviços têm no comportamento e exigências dos consumidores, diz Júlia Casagrande (ERICSSON, 2014).

Essa autonomia que o serviço disponibiliza e também como os roteiros de seriados se adaptaram, aumenta o fenômeno do **Binge Watching**, ou como é chamado no Brasil, fazer maratonas de séries

Uma pesquisa feita pela **Netflix** mostrou que cerca de 70% dos seus assinantes são **Binge Watchers** e esse comportamento tem crescido cada vez mais, dizendo até que o hábito do **Binge Watching** é o novo normal. A empresa, inclusive, brinca com esse novo hábito criando vídeos de propaganda relacionando o **Binge Watching** com acontecimentos do ano nos países. Como o exemplo da imagem a seguir.



Imagem 2: vídeo publicado na página oficial da Netflix no Facebook sugerindo "maratonar" uma série durante o carnaval.¹³

Conclusão

Chegando até aqui, podemos ver que as tecnologias de comunicação e entretenimento estão em constante mudança, assim como o modo como consumimos todo esse conteúdo.

Em uma realidade onde qualquer pessoa com acesso a internet pode consumir conteúdos de qualidade, gratuitamente, com as novas mídias (*YouTube*, *Wikipedia*, *Facebook*, entre outros) ou pagando pouco para ter acesso a produções de excelente qualidade, como é o caso da Netflix, em qualquer dispositivo compatível (*smartphones*, *tablets*, computadores, *SmartTVs*, etc), pensar que o público continua o mesmo é um grande erro das emissoras de televisão lineares, e a tendência é a de essas emissoras perderem ainda mais assinantes caso não se adaptem aos novos tempos.

A HBO entendeu a *Netflix* como uma concorrente saudável. Em outubro de 2014, foram anunciados planos para a criação da *HBO Now*. Um serviço de vídeos *n-demand* independente de uma assinatura com a TV a cabo, com um preço um pouco mais alto que a *Netflix*, mas ainda sim, acessível. O serviço foi oficialmente lançado em abril de 2015 e tem tido uma boa aceitação do público. A *HBO Now* ainda não está disponível no Brasil, mas essa atitude da empresa em driblar as limitações das TVs por assinatura, encontrar uma solução para o aumento da pirataria e principalmente se encaixar no novo modo de consumo de conteúdo, mostra como a empresa soube evoluir para acompanhar o mercado.

Assim como os telejornais se adaptaram ao perder o formato quadrado dos anos 80/90 para não perder sua audiência, toda a programação das emissoras de televisão também deve se adaptar para não ficarem ultrapassadas. As novas tecnologias estão evoluindo em uma velocidade nunca vista antes, cabe as empresas conseguirem se adaptar, pelo menos, numa velocidade próxima.

Referências

BBC. Binge-watch is Collins' dictionary's Word of the Year. 2015. Disponível em: <<http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-34723515>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

BRIGATTO, Gustavo. Serviço de vídeo Netflix chega a 2,2 milhões de usuários no Brasil. Disponível em: <<http://www.valor.com.br/empresas/3895686/servico-de-video-netflix-chega-22-milhoes-de-usuarios-no-brasil>>. Acesso em: 19 fev. 2016.

CASTRO, Daniel. TV paga perde 500 mil assinantes em 4 meses e vive uma das piores crises. 2016. Disponível em: <<http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/mercado/tv-paga-perde-500-mil-assinantes-em-4-meses-e-vive-uma-das-piores-criises-10263>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

CLAROTV. Compre agora. Disponível em: <<http://clarotv.claro.com.br/TV/CompreAgora>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

CRANZ, Tawni. Starting Now at Netflix: Unlimited Maternity and Paternity Leave. 2015. Disponível em: <<https://media.netflix.com/en/company-blog/starting-now-at>>

[netflix-unlimited-maternity-and-paternity-leave](#)>. Acesso em: 16 fev. 2016.

EMARKETER. Does Original Content Drive Netflix Subscriptions? 2015. Disponível em: <<http://www.emarketer.com/Article.aspx?R=1013337>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

ERICSSON. Consumo de streaming se aproxima da TV tradicional. 2014. Disponível em: <http://www.ericsson.com/res/region_RLAM/press-release/2014/2014-09-04-tvm-po.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2016.

GALLAS, Daniel. Como a Netflix driblou a pirataria e fez do Brasil seu 'foguet'. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/11/151123_netflix_pirataria_brasil_dg_fn>. Acesso em: 22 fev. 2016.

GVT. Planos de TV por assinatura. Disponível em: <<https://assine.gvt.com.br/tv-por-assinatura/planos>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

KASTRENAKES, Jacob. Orange is the New Black helped Netflix hit a new streaming record. 2015. Disponível em: <<http://www.theverge.com/2015/7/16/8978225/netflix-set-daily-streaming-record-orange-new-black>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

LEVINSON, Paul. New New Media. 2. ed. Boston: Pearson, 2012. 240 p. **LIMA, Juliana Diógenes de Araújo; COSTA FILHO, Ismar Capistrano.** O Conceito de Aldeia Global de McLuhan Aplicado ao Webjornalismo. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1816-1.pdf>>. Acesso em: 16 fev. 2016.

NETFLIX. Escolha seu plano e assista a tudo na Netflix. Disponível em: <<https://www.netflix.com/br/>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

NETFLIX. Company Blog. Disponível em: <<https://media.netflix.com/en/company-blog>>. Acesso em: 17 fev. 2016.

NETFLIX. Sobre a Netflix. 2016. Disponível em: <https://media.netflix.com/pt_br/about-netflix>. Acesso em: 13 fev. 2016.

NETFLIX. Vem carnaval. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/netflixbrasil/videos/1065973473459445/>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

NETFLIX. Work at Netflix. Disponível em: <<https://jobs.netflix.com/>>. Acesso em: 16 fev.

2016.

PRATINI, Vitória. Netflix investe em produções originais e remove milhares de filmes de seu catálogo. **2015. Disponível em:**

<<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-115692/>>. **Acesso em: 14 fev. 2016.**

PRNEWswire. Netflix Declares Binge Watching is the New Normal. **2013. Disponível em:** <<http://www.prnewswire.com/news-releases/netflix-declares-binge-watching-is-the-new-normal-235713431.html>>. **Acesso em: 14 fev. 2016.**

R7. Crescimento da "turma do Netflix" influencia indústria audiovisual, mas não deve ser temido pela TV a cabo. **Disponível em:** <<http://noticias.r7.com/tecnologia-e-ciencia/crescimento-da-turma-do-netflix-influencia-industria-audiovisual-mas-nao-deve-ser-temido-pela-tv-a-cabo-17042015>>. **Acesso em: 20 fev. 2016.**

REISINGER, Don. Netflix finds TV binge watchers more common than you think.

2013. Disponível em: <<http://www.cnet.com/news/netflix-finds-tv-binge-watchers-more-common-than-you-think/>>. **Acesso em: 13 fev. 2016.**

ROETTIGERS, Janko. Close to half of all U.S. households subscribe to Netflix, Amazon Prime or Hulu Plus. **2014. Disponível em:**

<<https://gigaom.com/2014/06/06/close-to-half-of-all-u-s-households-subscribe-to-netflix-amazon-prime-or-hulu-plus/>>. **Acesso em: 14 fev. 2016.**

SAWERS, Paul. Two-thirds of Netflix users share their account credentials, new study claims. **2015. Disponível em:** <<http://venturebeat.com/2015/07/22/two-thirds-of-netflix-users-share-their-account-credentials-new-study-claims/>>. **Acesso em: 13 fev. 2016.**

SKY. Pós pago. **Disponível em:** <<http://assine.sky.com.br/pos-pago>>. **Acesso em: 20 fev. 2016.**

VIVOTV. Pacotes Vivo HDTV. **Disponível em:** <<http://www.vivotv.com.br/Pacotes/Dth/1/80>>. **Acesso em: 22 fev. 2016.**

WEBER, Harrison; NOVET, Jordan. Netflix now has more than 75 million subscribers.

2016. Disponível em: <<http://venturebeat.com/2016/01/19/netflix-now-has-more-than-75-million-subscribers/>>. **Acesso em: 13 fev. 2016.**

WIKIPEDIA. Binge-watching. 2016. **Disponível em:** <<https://en.wikipedia.org/wiki/Binge-watching>>. **Acesso em: 14 fev. 2016.**

WIKIPEDIA. Netflix. 2016. **Disponível em:** <<https://en.wikipedia.org/wiki/Netflix>>. **Acesso em: 13 fev. 2016.**

Geração de conteúdo midiático para uma plataforma de simulação holográfica: benefícios e desafios

Ivan Abdo Aguilar – UNESP

Everton Simões da Motta – UNESP

Antonio Carlos Sementille – UNESP

Introdução

Em 2007 o rei do Rock n Roll, Elvis Presley, apareceu no palco, como forma de holograma, junto com a cantora Celine Dion no show American Idol, para cantarem juntos a música "If I Can Dream". Em 2012 o Tupac Shakur, um rapper icônico assassinado em 1996, apareceu no palco no festival Coachella Valley Music and Arts Festival para uma apresentação com o rapper Snoop Dogg. Em 2014 o cantor Michael Jackson fez uma performance no 2014 Billboard Music Awards (BROWN, 2014). Apesar dessas performances estarem sempre relacionadas com o termo holografia, elas não são verdadeiros hologramas, pois carecem de uma representação volumétrica completa. Mas se essas apresentações não utilizam a holografia verdadeira, como que elas são produzidas? A técnica utilizada nessas apresentações é a mesma tecnologia utilizada em 1860 durante as apresentações comerciais cinematográficas em três dimensões (3D). Diferente do modo que associamos os dispositivos 3D atuais, como os óculos de realidade virtual, estereoscopia, lentes polarizadas ou lentes coloridas como os famosos óculos de lente azul e vermelho, esse método antigo não envolvia esses apoios visuais. O método utilizado é chamado de pseudo-binocular que cria efeitos espaciais através da exibição de imagens aéreas ou

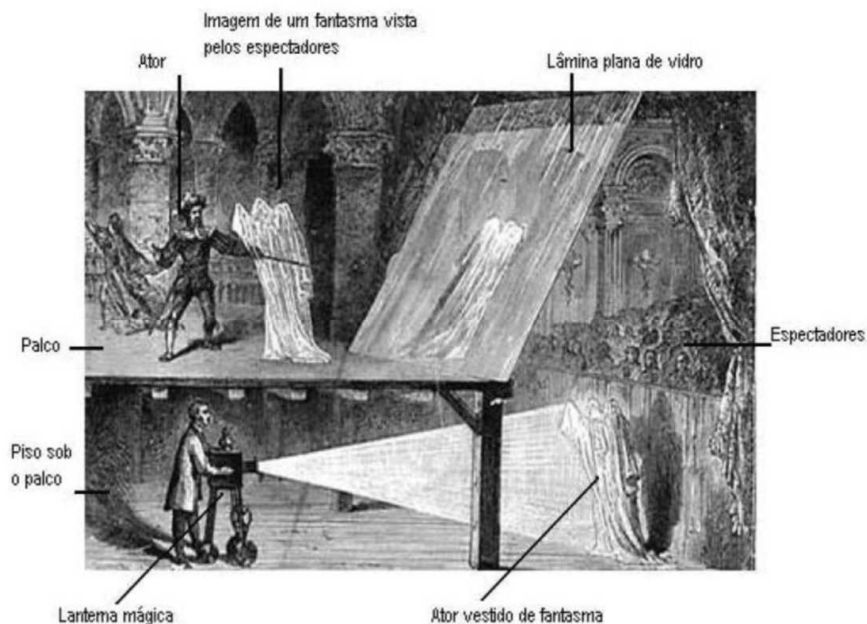
performances filmadas em um espaço 3D e que podem ser visualizadas sem o apoio de equipamentos visuais (VALYUS, 1966).

O Fantasma de Pepper

A tecnologia por trás desse método é uma variação de uma ilusão óptica que o filósofo Giambattista della Porta descreveu em seu trabalho "Magia Naturalis" em 1558 (PORTA, 2005). Esse trabalho é baseado no fato que o vidro pode tanto refletir quanto transmitir luz: quanto mais variadas são as condições de luz em ambos os lados do vidro mais marcante é a reflexão, fazendo com que os objetos no lado mais claro do vidro pareçam estar sobrepostos aos objetos do lado mais escuro. Por exemplo, quando um pedestre passa em frente a uma loja, com baixa iluminação interna, percebe-se o seu reflexo sobre os produtos que estão dentro da loja. Esse fenômeno foi adaptado para o teatro e para palestras voltadas ao ensino da ciência ao público geral pelo engenheiro civil Henry Dircks e o professor de Química John Henry Pepper e tornou-se uma famosa ilusão, chamada de "O Fantasma de Pepper" {Pepper's Ghost} (BROOKER, 2007; MEDEIROS, 2008).

Essa ilusão foi exibida no dia 24 de Dezembro de 1862 no teatro do Royal Polytechnic Institution, em Londres, na peça "The Haunted Man" de Charles Dickens. Nessa ilusão uma placa grande de vidro, invisível a plateia, foi posicionada a um ângulo em frente ao palco. Nesse vidro foi refletida a imagem, proveniente de uma lanterna mágica (antigo projetor), de um ator vestido de fantasma que estava no piso inferior. O ator estava escondido e bem iluminado e a reflexão foi percebida pela plateia como sendo sobreposta ao palco atrás do vidro e assim o fantasma parecia estar no palco em cena. A figura 1 ilustra o esquema do Fantasma de Pepper. Essa era uma das muitas ilusões de óptica que fizeram sucesso na era vitoriana e até hoje surpreende muitos espectadores (MEDEIROS, 2008; STEINMEYER, 2004).

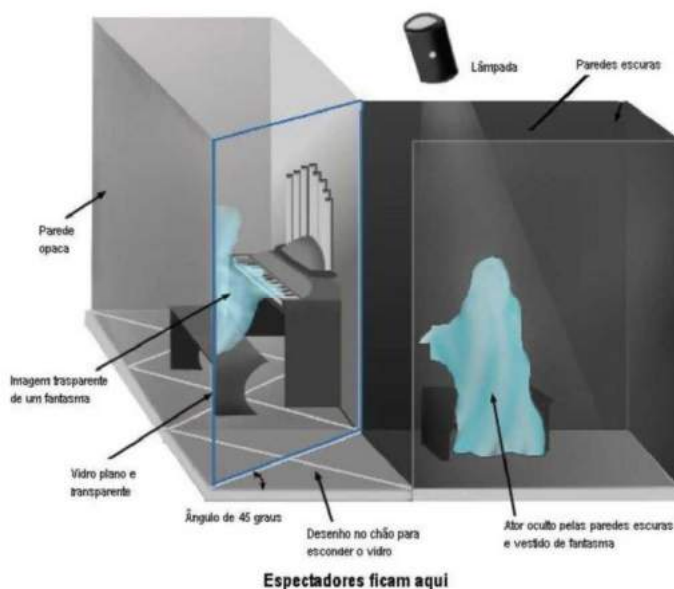
Figura 1: Fantasma de Pepper



Fonte: MEDEIROS, 2008

A figura 2 apresenta um esquema para explicar melhor o funcionamento do Fantasma de Pepper. Nessa figura pode-se observar que existem duas áreas perpendiculares entre si e um vidro a 45 graus entre elas. Uma área, com o piano, seria visível ao público; e a outra área, escura, com um ator vestido de fantasma e na posição de estar tocando um piano seria oculta ao espectador.

Figura 2: Funcionamento do Fantasma de Pepper



Fonte: MEDEIROS, 2008

A distância entre o ator e o banco em frente ao piano, em relação ao vidro inclinado, são iguais, isso faz com que o ator pareça estar sentado no banco em frente ao piano nas proporções corretas. Para que o espectador não descubra o modo de funcionamento desse truque de óptica, é colocado algum impedimento para que o mesmo não chegue próximo o suficiente ao ponto de conseguir observar a área escura com o ator real. Com essa estruturação pronta, o encanto inicia com a área do piano intensamente iluminada enquanto a outra área está totalmente escura. Gradativamente a área com o piano vai escurecendo e uma iluminação sobre o ator vai aumentando de intensidade. Essa mudança sincronizada da iluminação faz com que a imagem do ator seja refletida pelo vidro cada vez com maior intensidade, de forma que fique cada vez mais nítida, em direção aos olhos do espectador. Quanto mais clara é a

área do ator mais nítida é a imagem refletida e menos fantasmagórica fica a ilusão, portanto, com o ajuste da intensidade luminosa nas duas áreas é possível controlar o efeito de uma ilusão com aspectos mais ou menos fantasmagóricos. Por causa de todos esses detalhes o vidro permite que a luz atrás, da área do piano, possa atravessá-lo, misturando-se com a luz que vem da área escura, assim, gerando uma imagem final composta por ambas as imagens que é observada pelo espectador e dando a ele a impressão que um fantasma esteja tocando piano a sua frente (MEDEIROS, 2008).

A Projeção Holográfica

Baseado na tecnologia do Fantasma de Pepper surgiu a projeção holográfica. Para entender como um projetor holográfico funciona, é preciso saber o que é um holograma. A holografia, criada por Dennis Gabor em 1948, é um método utilizado para armazenar e reconstruir padrões de luz. Gabor criou o termo holografia a partir da palavra Grega "Holos" que significa "a parte inteira" e a palavra "Grafia" que significa "escrita" (GABOR, 1948). Uma imagem 3D armazenada de forma holográfica é conhecida como um holograma (SCHNARS, JUEPTNER, 2005).

Graças ao avanço na qualidade de imagem, resolução das TVs, computadores, smartphones e tablets, e também pelo avanço da tecnologia de imagem gerada por meio da computação gráfica, a projeção holográfica avançou muito desde as suas origens na era vitoriana. Hoje em dia essa tecnologia está em rápido crescimento com usos em áreas como a educação, negócios, arte, ciência, saúde, entretenimento, e muitas outras.

Em 2015 o professor Stephen Hawking participou de uma apresentação na Sydney Opera House na Austrália sem sair de sua casa em Cambridge na Inglaterra através da tecnologia de telepresença e holografia da empresa Cisco. O físico pôde interagir com a plateia em

tempo real, respondendo perguntas do público sobre a sua história e os seus pensamentos a respeito da vida e do universo (CARE, 2015). A figura 3 ilustra o momento em que o Stephen Hawking apareceu para a plateia.

Figura 3: Stephen Hawking como uma projeção holográfica em Sydney



Fonte: CARE, 2015

O museu Abraham Lincoln Presidential Museum conta com a tecnologia em uma de suas instalações, "Ghosts of the Library", para transformar a experiência de quem está ali aprendendo. Ela consta de uma encenação de um ator interagindo com objetos históricos antigos da vida do Abraham Lincoln. Durante as suas constatações do passado, hologramas aparecem para melhor descrever o assunto e também conversar com o próprio ator. No final, o ator chega à conclusão que os objetos históricos são preservados porque eles nos conectam com as pessoas e os eventos históricos e fazem esses eventos se tornarem reais hoje em dia (LINCOLNLIBRARY, 2009). A figura 4 apresenta essa cena no museu.

Figura 4: Ghosts of the Library

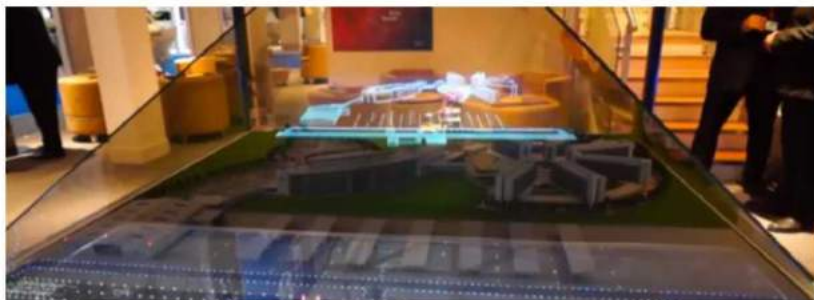


Fonte: LINCOLNLIBRARY, 2009

Na área de negócios, mais especificamente em propaganda e marketing, diversas empresas como a Coca-Cola, Martell, Altec Lansing, Nike e muitas outras estão utilizando a tecnologia de holografia para promover seus produtos e cativar a atenção de novos clientes em lojas, feiras e supermercados (STEARNS, 2015).

Em 2013 foi criada uma instalação interativa em uma feira de negócios, na Dubai Air Show 2013, para promover o aeroporto da empresa aérea Emirates Airlines. Nessa instalação os usuários podiam escolher uma das áreas do aeroporto disponíveis para aprenderem mais a respeito, obtendo assim mais informações e observando detalhes visuais, dos quatro lados, através de um holograma projetado sobre a planta do aeroporto (REALFICTION, 2015). A figura 5 mostra a instalação da Emirates Airlines.

Figura 5: Instalação da Emirates Airlines



Fonte: REALFICTION, 2015

Na área médica, a empresa RealView Imaging lançou um produto de visualização holográfica que projeta vídeos e imagens em 3D, baseado e captura em tempo real ou informações previamente adquiridas, do corpo do paciente. O holograma que aparece é manipulado pelo médico através de suas mãos ou de ferramentas dedicadas (HIRSCHAUGE, 2014). Esse produto serve para auxiliar os médicos, durante cirurgias e nos diagnósticos, de forma que o médico não precise recriar a anatomia do paciente em sua mente, mas pode assim visualizar e manipular uma representação 3D com proporções e características de qualidade. Esse equipamento de visualização também permite que os médicos possam discutir e explicar um procedimento com outras pessoas que estão visualizando as mesmas informações de forma mais clara e também possuem a possibilidade de apontar e fazer marcações no holograma para auxiliar os procedimentos médicos (REALVIEW, 2016). A figura 6 ilustra esse produto médico de visualização holográfica.

Figura 6: Projeção holográfica da RealView Imaging



Fonte: REALVIEW, 2016

Plataforma de Simulação Holográfica

Baseando-se no Fantasma de Pepper e na projeção holográfica foi gerado um sistema de simulação holográfica com o intuito de gerar conteúdo para essa plataforma e também analisar os benefícios e desafios de se produzir e interagir com conteúdos nesse ambiente.

Componentes de Hardware da Plataforma

Os componentes de hardware utilizados nessa plataforma foram os seguintes: um computador pessoal com processador I7 da Intel e 12 GBytes de RAM, uma televisão de LED com 42 polegadas, um sensor Leap Motion, um suporte de metal e uma pirâmide de acrílico. A figura 7 ilustra: o suporte de metal, que mantém a posição do emissor de luz (televisão) na posição apropriada; a pirâmide de acrílico, que reflete as quatro luzes provenientes da televisão para gerar os 4 lados distintos do objeto 3D; o sensor Leap Motion usado para a detecção das mãos, dedos e objetos viabilizando a manipulação dos objetos 3D virtuais através de gestos com as mãos; e um computador onde a televisão e o Leap Motion são conectados.

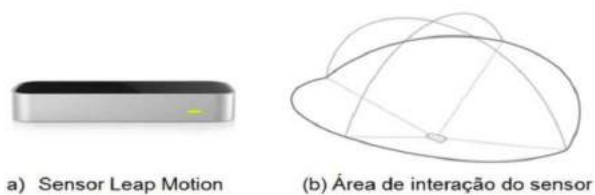
Figura 7: Estrutura do simulador holográfico



Fonte: Elaborado pelos autores

O Leap Motion possui duas câmeras estéreas e três LEDs (diodos emissores de luz) infravermelhos, assim, permite obter informações das mãos de uma pessoa em uma área limitada de interação conforme a figura 8 (COLGAN, 2014).

Figura 8: Leap Motion



a) Sensor Leap Motion

(b) Área de interação do sensor

Fonte: COLGAN, 2014.

Sistema da Plataforma

Foi desenvolvido um sistema em software que, juntamente com o hardware, proporciona ao usuário a experiência de ver e interagir com a simulação holográfica.

O sistema foi desenvolvido utilizando o motor de jogos (game engine) Unity 3D (UNITY, 2015). O mesmo permite o carregamento de objetos 3D, para serem visualizados como hologramas simulados na pirâmide, bem como a interação com eles através do teclado e o Leap Motion, alterando a translação, rotação, escala e também a troca entre os objetos. Os objetos podem ser estáticos ou animados e conter elementos de física, como massa para colisão e partículas (fogo, fumaça, etc).

Experimentos

O objetivo dos experimentos realizados é demonstrar algumas aplicações que podem ser criadas com o simulador holográfico e analisar eventuais problemas relacionados ao controle de iluminação. Para melhorar a visualização do objeto virtual refletido na pirâmide de acrílico, foi realizado um ajuste na televisão, aumentando o contraste e diminuindo o brilho.

Experimento 1

O primeiro experimento, ilustrado na figura 9, mostra uma fogueira virtual com a utilização de elemento de física como, partículas de fumaça, fuligens, fogo e a distorção da visão causada pelo calor, a fim de conseguir-se um maior realismo.

Figura 9: Experimento 1 – Fogueira Virtual

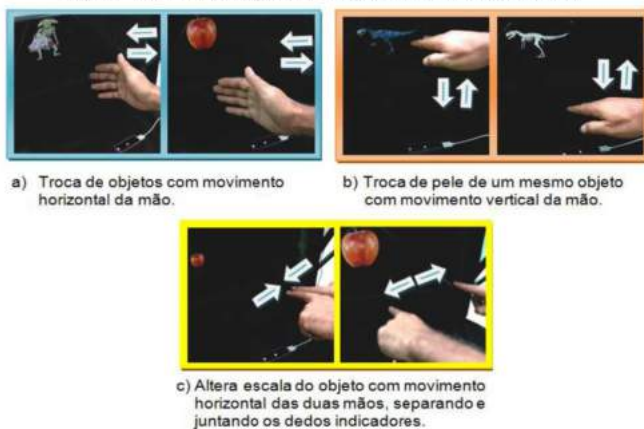


Fonte: Elaborada pelos autores

Experimento 2

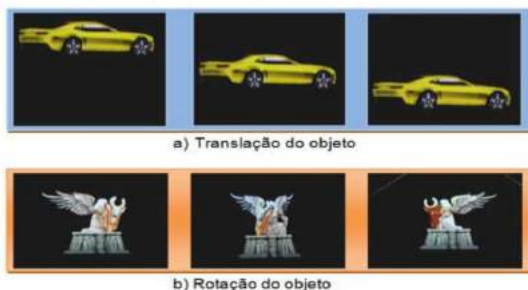
O segundo experimento visou o teste da capacidade de interação do usuário com os objetos virtuais, por meio do teclado ou até mesmo por gestos com as mãos, permitindo realizar a translação, rotação, escala e troca dos objetos. Os principais resultados desse experimento são ilustrados pela figura 10.

Figura 10: Manipulação de objetos com Leap Motion.



Fonte: Elaborado pelos autores.

Figura 11: Translação e rotação por meio do uso do teclado.

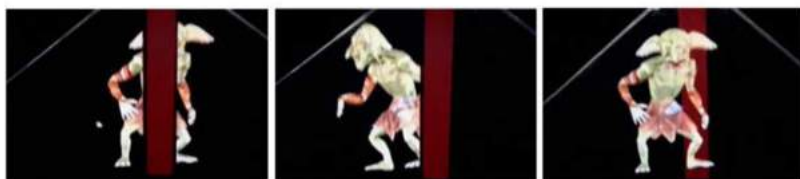


Fonte: Elaborado pelos autores.

Experimento 3

A figura 12 exibe o experimento 3, o qual apresenta uma interação de um avatar virtual (goblin) com um objeto real, representado por um bastão vermelho. O objeto real é inserido dentro da pirâmide, onde o usuário poderá controlar o avatar, fazendo com que ele ande ao redor do objeto e até mesmo colidir, dando a sensação de que o real e o virtual coexistem no mesmo espaço.

Figura 12: Avatar virtual interagindo com o objeto real.



Fonte: Elaborado pelos autores.

Experimento 4

No quarto experimento, é mostrada uma interação mais realista com objetos virtuais inseridos na cena, transpondo a mão do usuário para dentro da pirâmide, na forma de uma mão virtual. Por meio do uso do

Leap Motion, o usuário pode interagir com cubos virtuais, realizando movimentos com as mãos e os dedos. A figura 13 exibe esta interação.

Figura 13: Manipulação de objetos virtuais com as mãos.



Fonte: Elaborado pelos autores.

Experimento 5

Este último experimento foi realizado com imagens bidimensionais ao invés de modelos tridimensionais. Neste caso não é possível rotacionar a pessoa, pois é apenas uma foto 2D e não um modelo 3D. Na figura 14 pode-se observar que para conseguir a ilusão de tridimensionalidade, a imagem deve ter um fundo preto, de outra forma, este efeito é anulado parecendo apenas uma imagem plana (2D). O mesmo se aplica aos vídeos: todos os quadros do vídeo devem ter a figura de interesse sobre um fundo preto.

Figura 14: Imagens com e sem o fundo preto.



Fonte: Elaborado pelos autores.

Benefícios e Desafios

Durante os experimentos foi percebido que existem diversos benefícios e desafios para a produção de conteúdo para esse tipo de plataforma.

Dentre os benefícios, podemos destacar que este tipo de sistema desperta e cativa o interesse de quem vai utiliza-lo, oferecendo uma nova forma de interação natural por meio de gestos e permite uma visão por múltiplos pontos de vista. Várias áreas poderiam ser beneficiadas por esta tecnologia, como a Educação, em que o aluno poderia ter contato com um objeto virtual, o qual ele não teria acesso no mundo real. Na medicina, poderia ser usada no auxílio de diagnósticos, uma projeção holográfica de parte do corpo do paciente, baseada na captura em tempo real ou em informações previamente adquiridas. Na área industrial, sistemas como esse poderiam ser utilizados para o desenvolvimento de projetos de forma colaborativa, em que cada usuário poderia analisar e alterar o mesmo objeto em tempo real.

Um desafio encontrado durante os experimentos com o sistema, foi a iluminação, pois, é preciso ter um local com iluminação controlada para que seja minimizada a interferência de luzes externas. Outro desafio foi a produção de conteúdo. A produção deve ser realizada levando-se em consideração o ambiente onde o conteúdo será exibido, pois as telas (laterais da pirâmide de acrílico) são trapezoidais e não retangulares como as convencionais. Também é preciso estabelecer limites em termos de cores, fundos, movimentações e tamanhos para que o objeto apareça de forma nítida e dentro do campo de visão do usuário. Além disso, a extração (segmentação) ou geração do elemento de interesse (modelo 2D ou 3D) na composição de uma cena com fundo preto, também é um desafio em termos de processamento de imagens.

Conclusão

É possível gerar conteúdo relevante para uma plataforma de simulação holográfica e também uma forma de interação natural entre o usuário e os objetos 3D. O sistema se mostrou promissor nos experimentos realizados, porém novas funcionalidades poderiam ser agregadas às já existentes.

Como trabalhos futuros, pretende-se acrescentar novas formas de interação, tais como comandos por voz e sensores como o Kinect da Microsoft, o que viabilizaria o rastreamento 3D do usuário em um espaço físico maior do que o permitido pelo LEAP Motion.

Referências

BROOKER, J. The polytechnic ghost: Pepper's ghost, metempsychosis and the magic lantern at the Royal Polytechnic Institution. *Early Popular Visual Culture*. v.5, n.2, p. 189206, 2007.

BROWN, H. 5 Other Awesome Holograms: Tupac, Janelle Monae and M.I.A., More.

Billboard, **Maio,** **2014.** **Disponível em:** <<http://www.billboard.com/articles/news/6091999/billboard-music-awards-michael-jackson-holograms>>. **Acesso em: 2 de fev. 2016.**

CARE, A. Professor Stephen Hawking reveals how he appeared as a hologram to talk One Direction in Sydney. *Cambridge News*. **Maio, 2015.** **Disponível em:**

<<http://www.cambridge-news.co.uk/Professor-Stephen-Hawking-reveals-appeared/story-26576480-detail/story.html>>. **Acesso em: 10 fev. 2016.**

COLGAN, Alex. How does the Leap Motion controller work? **2016.** **Disponível em:** <<http://blog.leapmotion.com/hardware-to-software-how-does-the-leap-motion-controller-work/>>. **Acesso em: 20 Fev. 2014.**

GABOR, D. A new microscopic principle. *Nature*. v. 161, n.4098, p.777-778, 1948.

HIRSCHAUGE, O. The Doctor Will See Through You Now. *Wall Street Journal Digits*, **Nov. 2014.** **Disponível em:** <<http://blogs.wsj.com/digits/2014/11/24/the-doctor-will-see-through-you-now/>>. **Acesso em: 2 de fev. 2016.**

LINCOLNLIBRARY. Ghosts of the Library. **Julho, 2009.** **Disponível em:**

<<http://www.lincolnlbraryandmuseum.com/ghosts.htm>>. **Acessado em: 20 de jan. 2016.**

MEDEIROS, A. *A história e a física do fantasma de Pepper*. Caderno Brasileiro de Ensino de Física. **v.23, n.3, p.329-345, 2008.**

PORTA, John Baptista. *Natural Magick*. NuVision Publications. **p. 380, 2005.**

REALFICTION. *Emirates Dubai Airport: Discover how Emirates Airlines Captivated Onlookers with this Genius Device!* **2015. Disponível em:** <<http://www.realfiction.com/casestudy-item/emirates-dubai-airport/>>. **Acesso em: 20 de fev. 2016.**

REALVIEW. *Image Intimacy*. **2016. Disponível em:**

<http://www.realviewimaging.com/?page_id=163>. **Acesso em: 10 de fev. 2016.**

SCHNARS, Ulf; JUEPTNER, Werner. *Digital Holography: Digital Hologram Recording, Numerical Reconstruction, and Related Techniques*. **1 ed. Berlin: Springer, 2005. 164 p.**

STEARNS, T. *The Dawn of Holographic Marketing*. FARM, Set. **2015. Disponível em:** <<http://www.growwithfarm.com/the-dawn-of-holographic-marketing/>>. **Acesso em: 20 de**

fev. 2016.

STEINMEYER, Jim. *Hiding the elephant: How magicians invented the impossible and learned to disappear*. Da Capo Press, **2004. 392 p.**

UNITY TECHNOLOGIES. *Unity 3D User Manual*. **2015. Disponível em:** <www.unity3d.com/support/documentation/Manual/>. **Acessado em: 20 fev. de 2016.**

VALYUS, N. *Stereoscopy*. **1 ed. Londres: Focal Press. 1966. 426 p.**

A consolidação da marca pela promoção de eventos: análise da campanha “Pode ser Épico” da Pepsi

Laís Maria Fermino de Souza – UNESP

Letícia Passos Affini – UNESP

Introdução

Existem diversas abordagens para o conceito de evento. David Watt faz uso literal do significado da palavra evento: “(...) qualquer coisa que aconteça, diferentemente de qualquer coisa que exista; uma ocorrência, especialmente de grande importância”. Ou seja, um evento é um acontecimento diferente da rotina, algo não trivial ou costumeiro. Por exemplo, uma festa social, uma solenidade com autoridades, um festival de música, uma comemoração, são ações que fogem da banalidade do dia a dia e enquadram-se na categoria evento. A autora Cristina Giácomo parte para uma abordagem comunicacional e aborda o evento como integrante do *mix* de comunicação “(...) que tem por objetivo minimizar esforços, fazendo uso da capacidade sinérgica da qual dispõe o poder expressivo de engajar pessoas numa ideia ou ação” (MATIAS, 2001, P.61 *apud* GIÁCOMO, 1993). O evento, portanto, desperta a atenção de uma grande quantidade de pessoas para uma ideia ou ação. Seu espaço interativo permite que as empresas façam uso dele para se aproximar das pessoas, comovê-las e garantir novos consumidores. É oportuno frisar a importância humanística do evento, visto que ele está fortemente vinculado às pessoas; dessa forma, uma empresa deve ser cautelosa ao

estruturá-lo, pois é o participante da ação quem vai definir seu sucesso ou fracasso.

No relacionamento entre a empresa e o segmento mais importante da esfera da competitividade, ou seja, seu público alvo, o evento é visto como uma ferramenta estratégica que visa a divulgar e dar conhecimento do produto/empresa, além de provocar a consciência, a fidelidade (ou preferência) de um produto. E, ainda, a força desse veículo pode contribuir para criar e ampliar a credibilidade das empresas (MELO,1998, p.23).

O evento se impõe como atividade promovedora de interação humana e aprimora a Comunicação da marca com o consumidor. Giacomio (1993, p. 47) afirma que o “(...) evento é um instrumento de comunicação e um dos elementos mais poderosos na estratégia comunicacional”. As estratégias são desenvolvidas a partir da consciência de que a atividade gera novos consumidores para as organizações. Ou seja, transformar o participante do evento em um consumidor da marca faz da ação uma atividade rentável economicamente e socialmente para as empresas.

Evento é uma atividade econômica e social que, nascida com a civilização, acompanha a evolução dos povos, adquirindo características representativas de cada período histórico. As fases de desenvolvimentos de um evento, desde a concepção, o planejamento e a organização até a implantação, a avaliação e as providências finais, envolvem um grande número de agentes econômicos. Desse modo ao dinamizar-se e incrementar-se como atividade, passam a representar um grande estímulo para a economia nacional, fazendo emergir uma nova indústria, que se expande e se mostra capaz de gerar lucro e empregos (FORTES e SILVA, 2011, p. 15).

O evento acontece “ao vivo”, e qualquer deslize pode prejudicar a imagem da organização para qual ele é realizado, e do seu organizador. Entretanto, os eventos encantam por se materializarem em um momento

único e especial. Kunsh (2003, p. 386) afirma que “(...) a importância da realização de um evento está, sobretudo no aproveitamento do instante do ambiente ou da presença de pessoas, pois dessa atitude resulta a impressão final.” A experiência levada ao público por meio do evento é única, e provoca sensações que só o instante de sua realização consegue promover. O evento sobressai das estratégias de comunicação por marcar o indivíduo de forma intensa e inesquecível. Quando bem planejado e executado, criará inevitavelmente um conceito positivo para a organização que o promove.

É muito importante que os organizadores de eventos (...) lembrem que, para muitos do envolvidos, esse pode ser o primeiro. Para os participantes, todos os eventos são importantes, caso contrário não estariam lá. Para o espectador, o evento pode apresentar a emoção de uma vida; para o participante sua maior oportunidade até então, mesmo que para o organizador tal evento seja mais um de uma longa série (WATT, 2004, p.17).

Devido ao contentamento dos públicos, são estabelecidos relacionamentos sólidos, que trarão inúmeras benfeitorias tanto para os negócios das empresas como para os consumidores. Segundo Giacaglia (2003), os eventos possibilitam estreitamento de relações com os clientes, apresentação dos produtos/serviços da empresa para seu mercado-alvo, ampliando o leque de exposição. Por sua característica direcionada, ele conquista em um curto e rápido período de tempo boa parte do público-alvo da empresa, além de alavancar a imagem institucional da organização que o promove.

O patrocínio é uma das formas de uma organização associar-se a um evento cultural. Ele pode ser definido como o ato de uma instituição custear (seja em capital, produtos ou serviços) um evento e, como contrapartida, adquirir acesso ao potencial comercial dessa atividade (COSTA, 2004). Melo Neto (2000) aponta que a influência mais

importante do patrocínio é promover uma marca. Se a marca manifesta-se como patrocinadora de um evento e este é bem-sucedido, ela age como parte do espetáculo e faz com que o público crie uma associação de sucesso entre o evento e ela.

Para chamar a atenção do público desejado, a marca Pepsi participou como um dos patrocinadores do Rock in Rio 2015, evento de música realizado no Brasil, o qual mobiliza milhares de pessoas. Para enfatizar seus ideais modernos, a organização elaborou a campanha intitulada “Pode ser Épico”, divulgada e distribuída nas mídias sociais da empresa. As peças da campanha contêm um caráter estético audiovisual diferenciado, que geraram a discussão desta pesquisa.

Metodologia

Para desenvolver este estudo foi escolhido o ensaio; Rauén (1999, p. 137) define o ensaio como uma “(...) exposição metódica dos estudos realizados e das conclusões originais obtidas após o exame de um assunto”. Portanto, ele consiste na exposição das ideias sobre determinado tema, com relevância acadêmica, e utiliza embasamento teórico de revistas, livros e artigos, por exemplo. Logo, busca-se, de modo ensaístico, apontar as características, em relação ao tratamento estético, encontradas nas peças audiovisuais desenvolvidas pela Pepsi para a campanha “Pode Ser Épico”, no Rock in Rio 2015, distribuída nas redes sociais da empresa.

Para analisar os elementos filmicos da linguagem visual das peças foram escolhidos os autores Marcel Martin (1990) e Noel Burch (2006). Os elementos componentes de uma campanha audiovisual devem ser atrativos aos olhos do espectador e não são escolhidos de modo aleatório. Todas as cenas são articuladas e pensadas estrategicamente para imergir o espectador em uma realidade desenvolvida para encantá-lo.

“A imagem fílmica atua com uma força considerável, resultante de todos os tratamentos ao mesmo tempo purificadores e intensificadores que a câmara pode impingir ao real bruto [...] os diversos tipos de plano e enquadramentos, os movimentos de câmara, o retardamento, a aceleração, todos eles aspectos da linguagem fílmica [...] são outros tantos fatores decisivos de estetização” (MARTIN, 1990, p.25).

Concomitantemente, as produções audiovisuais precisam ser levadas ao público, sendo a Internet uma plataforma ideal para essa divulgação. Lévy (1998) denomina a estrutura de comunicação da Internet como “todos para todos”. Qualquer usuário do espaço virtual pode transmitir e receber conteúdos e, paralelamente, usufruir desse benefício. Dessa maneira “(...) a opinião de um consumidor disposta *online* tem a capacidade de alcance maior que a de qualquer veículo midiático” (MOREIRA e PATRIOTA, 2010, p. 2). Para discutir o poder do indivíduo na rede, Castells (1999) sugere que comunicação e cultura são termos indissociáveis. A internet e as novas tecnologias aumentam as possibilidades de engajamento do público entre si e com as organizações e oferecem novas experiências de percepção para o usuário.

“Nossos meios de comunicação são nossas metáforas. Nossas metáforas criam o conteúdo da nossa cultura”. Como a cultura é mediada e determinada pela comunicação, as próprias culturas, isto é, nossos sistemas de crenças e códigos historicamente produzidos são transformados de maneira fundamental pelo novo sistema tecnológico e o serão ainda mais com o passar do tempo (CASTELLS, 1999, p.414).

A atual conjuntura, originada pela *web 2.0*, tornou-se objeto de estudo de áreas da comunicação, como marketing e relações públicas. Para Moreira e Patriota (2010) as ações e as estratégias são pensadas para contemplar os atributos do ciberespaço e suas especificações, tais como a interatividade, a exposição “todos pra todos” e o caráter multimídia.

Paralelamente, também os estudos se atentam ao perfil do usuário da internet e das redes sociais, e como eles dialogam com outros indivíduos e instituições. Para Solomon (2002), esse indivíduo atribui cada vez mais valor aos aspectos intangíveis da marca, ou seja, o público consome serviços e produtos não só pela sua utilidade, mas pelo que representam e pelo que simbolizam. Atentas a essa realidade, as organizações escolhem a internet para distribuir suas campanhas e transferem os vínculos criados no mundo virtual para o mundo real, aumentando a sua popularidade e os adeptos aos seus produtos e serviços.

Para a presente pesquisa, é interessante também destacar o conceito de marketing experiencial, que “(...) objetiva criar experiências positivas marcantes capazes de surpreender o cliente e efetivar vínculos mais fortes com o mesmo” (MOREIRA e PATRIOTA, 2010, p.10). O marketing experiencial trabalha com a produção de sensações prazerosas no público, criando uma atmosfera única e memorável. É exatamente isto o que a Pepsi faz com seu público por meio do evento aqui estudado. A organização estimula não só o relacionamento marca-cliente, mas também viabiliza o entrosamento entre o público e adquire maiores chances de influenciar o comportamento de compra dos indivíduos.

História da empresa

Segundo o site institucional da empresa, a PEPSI ³³ é uma marca autêntica, cada vez mais percebida pelos consumidores como inovadora, jovem e cheia de energia... Criada em 1898, nos Estados Unidos, suas campanhas publicitárias são irreverentes e grandiosas, com celebridades globais da música e do futebol, e encantam não só pela qualidade da produção, mas também pela ousadia e criatividade. Os valores da

³³ <http://www.pepsico.com.br/>

organização, dispostos em seu site, são: crescimento sustentável, pessoas com autonomia, responsabilidade e confiança. Na parte denominada “Nossos Princípios”, encontram-se: cuidar de nossos clientes, consumidores e do mundo em que vivemos; vender apenas produtos dos quais podemos nos orgulhar; falar com honestidade e franqueza; ganhar com a diversidade e a inclusão; respeitar os outros e vencer juntos.

Pepsi no Rock in Rio

Trinta anos após sua participação na primeira edição do Rock in Rio, em 1985, a PEPSI® retorna à Cidade do Rock em um movimento que confirma a estratégia da marca de solidificar-se no terreno da música, principal plataforma de atuação tanto no Brasil quanto no exterior. Com foco total no consumidor, todas as ativações de PEPSI® no evento foram pensadas para inspirar a criação de memórias inesquecíveis, e o conceito do “épico” permeia toda a comunicação da marca, que tem início antes mesmo do evento e vai se estender para além de seu término.

De acordo com Daniel Silber, gerente de Music Platform para PEPSI® Brasil, a intenção é transformar e potencializar a experiência do consumidor, quando ele entra em contato com a música. Afirma Silber:

Sabemos que esta é uma forma poderosa de nos relacionarmos com nosso público final, e o nosso diferencial está em instigar o lado mais impulsivo e não convencional dessa relação, para que os momentos épicos possam, de fato, se multiplicar³⁴.

Para mobilizar os potenciais consumidores e os já clientes da marca, a PEPSI® Brasil focou suas ações na campanha “Pode Ser Épico”

³⁴ <http://www.pepsico.com.br/pepsi-retorna-ao-rock-in-rio-e-incentiva-consumidores-a-criarem-momentos-epicos>

por cerca de quatro meses. Tanto o site institucional como uma outra plataforma desenvolvida especialmente para o festival, e as redes sócias da organização, trabalharam juntos para divulgar a marca perante os usuários da internet

Resultados

Foram postados 25 (vinte e cinco) vídeos da campanha “Pode Ser Épico” no canal da Pepsi Brasil, no Youtube. Os mesmos podem ser encontrados na “*Playlist*” “PEPSI® no Rock In Rio 2015”. O primeiro *post* de vídeo foi no dia 28 de agosto de 2015 e a última atualização foi em sete de outubro de 2015. Paralelamente, 23 (vinte e três) desses vídeos também foram postados na página brasileira da Pepsi no Facebook. A campanha na rede social começou no dia 21 de julho de 2015 e foi até o dia sete de outubro de 2015. Durante todo esse período, todo o conteúdo da página foi relacionado ao Rock in Rio 2015, com postagens diversas, incluindo fotos do evento, e vídeos que foram feitos somente para o Facebook e não estão na *Playlist* do Youtube. Outros canais, como o Twitter (@pepsibr) e o perfil no Instagram (@pepsioficial), também cobriram o evento. O Twitter da Pepsi não realizou muitas postagens em vídeo, mas a plataforma foi o canal mais ativo da empresa durante a 30ª edição do Rock in Rio. Eram feitas postagem diárias, com a #PodeSerÉpico, e a interação com o público foi intensa. Todas as redes sociais da empresa envolvidas com o festival colocaram um vídeo introdutório da campanha, praticamente na mesma data, no final de julho de 2015.

Para a presente pesquisa, foi vista, de início, a *Playlist* da Pepsi no Youtube, a qual contém todos os vídeos realizados para a campanha. Notou-se que os vídeos podem ser divididos entre pré-evento, evento e pós-evento. Dos 25 (vinte e cinco) vídeos, focou-se naqueles que também foram para o Facebook da empresa, devido ao caráter viral, de compartilhamento e maior alcance da campanha entre os membros dessa

rede social. Foi feito um recorte das peças desenvolvidas para a campanha e, dos 25 vídeos mencionados, foram analisados seis: dois vídeos da parte pré-evento, dois durante o festival, e dois vídeos pós-evento.

Pré-evento:

A maioria dos vídeos pré-evento foi sobre uma promoção realizada pela Pepsi para levar pessoas ao Rock in Rio. Para concorrer aos ingressos, o indivíduo interessado deveria discorrer brevemente, no Twitter, o que seria épico para ele ao participar do festival e utilizar a #PodeSer Épico. Para incentivar os fãs, foram feitos vídeos com a temática “Conte sua História”; no Youtube eles tinham uma duração maior, em comparação ao Facebook, que colocou versões reduzidas. Os depoimentos foram gravados e editados em estúdio.

Nome do vídeo: “Já levou sua mãe a um show de metal? Conta aí! #PodeSerÉpico”

	Facebook	Youtube
Duração	21 segundos	1 minuto e 22 segundos
Visualizações	188.000	439
Curtidas	970	7
Comentários	63	0
Compartilhamentos	68	Não há dados de compartilhamento

Nome do vídeo: “Sua história épica pode levar você ao Rock In Rio #PodeSerÉpico”

	Facebook	Youtube
Duração	26 segundos	26 segundos
Visualizações	1.400.000	41.356
Curtidas	40 mil	13
Comentários	345	0
Compartilhamentos	397	Não há dados de Compartilhamento

Durante o festival:

Os vídeos postados durante a realização do Rock in Rio focavam em acontecimentos da edição e depoimentos de pessoas que estavam presentes no festival.

Nome do vídeo: “Estrela do rock na lata gigante da Pepsi no Rock in Rio #PodeSerÉpico”

	Facebook	Youtube
Duração	1 minuto e 4 segundos	1 minuto e 4 segundos
Visualizações	188.000	439
Curtidas	970	7
Comentários	63	0
Compartilhamentos	68	Não há dados de compartilhamento

Além de mostrar a experiência dos indivíduos no festival, a Pepsi também colocou seu produto em evidência, oferecendo a bebida para as pessoas que entrevistava. Ao final do vídeo, nota-se um link que direciona o usuário para o canal do Youtube.

Nome do vídeo: “Pepsi Zero no Rock in Rio #PodeSerÉpico”

	Facebook	Youtube
Duração	34 segundos	34 segundos
Visualizações	230.000	312
Curtidas	957	3
Comentários	35	0
Compartilhamentos	77	Não há dados de compartilhamento

Pós-evento:

Os vídeos do pós-evento são para reiterar a experiência intensa vivida pelos participantes no festival. Um deles apresenta uma montagem dos melhores momentos da edição e o outro um homem portador de deficiência visual que, apesar de suas limitações, obteve um momento prazeroso e inesquecível em sua vida através da música.

Nome do vídeo: “Viver o Rock in Rio #PodeSerÉpico”

	Facebook	Youtube
Duração	54 segundos	54 segundos
Visualizações	292.000	2.729
Curtidas	1.500	15
Comentários	40	1
Compartilhamentos	134	Não há dados de Compartilhamento

Nome do vídeo: “Momentos épicos do Rock in Rio #PodeSerÉpico”

	Facebook	Youtube

Duração	47 segundos	47 segundos
Visualizações	770.000	1.442
Curtidas	7.000	6
Comentários	383	0
Compartilhamentos	180	Não há dados de compartilhamento

Considerações sobre os aspectos da linguagem audiovisual

Para observar a estética visual das peças e apontar suas características, utilizaram-se como fundamentação teórica os autores Marcel Martin e Noel Burch, o que permitiu a criação de quatro categorias para a realização das observações.

Nos vídeos analisados, constatou-se a utilização de todos os planos. “A maior parte dos tipos de plano não tem outra finalidade senão a comodidade da percepção e a clareza da narrativa” (MARTIN, 1990, p.37). Portanto, a produção utiliza desde o Grande Plano Geral, mostrando o Rio de Janeiro e a Cidade do Rock, até os planos close e *super close*, para reiterar a importância do indivíduo, consumidor, na construção do evento, por meio de seus depoimentos e histórias relacionadas aos seus artistas favoritos.

Martin (1990) escreve sobre oscilação de câmera e enquadramentos inclinados, que entram na categoria de ângulos. “O enquadramento inclinado pode querer materializar aos olhos dos espectadores uma impressão sentida por um personagem: por exemplo, uma inquietação, um desequilíbrio moral” (MARTIN, 1990, p.43). As cenas utilizam os ângulos, buscando não interferir no evento e não incomodar o consumidor e participante do Rock in Rio 2015. Por exemplo: o contra-plongée é utilizado quando o foco de interesse está abaixo do nível da câmera, quando a câmera está no palco, e mostra o

público assistindo o show ou quando o consumidor/receptor está sentado no chão, comendo a pizza que a Pepsi ofereceu para quem estava na fila, antes de abrirem os portões do festival. A produção tem o interesse de mostrar os acontecimentos de forma natural, enfatizando o ponto de vista de uma pessoa que está no evento e acompanhando o que está acontecendo nele.

Verificou-se nas peças, para uma aproximação com o público jovem, edição dinâmica e movimentos de câmera rápidos, sempre destacando o público do evento; a composição aleatória de cenas é feita por momentos enérgicos e demonstra o ritmo agitado e animado do festival.

Do ponto de vista formal, um filme é uma sucessão de pedaços no tempo e de pedações no espaço. A decupagem é então, a resultante, a convergência de um corte no espaço (ou melhor, de uma sequência de cortes), executado no momento da filmagem, e de uma decupagem no tempo, entrevista em parte na filmagem, mas arrematada apenas na filmagem” (BURCH, 2006, p.24).

A justaposição de imagens de cenários diferentes e pessoas fazendo coisas diversas na mesma peça reforça a dinamicidade dos acontecimentos de um festival, abrangendo um público maior. Por se tratar de um evento musical, a sonorização das peças possui função fundamental e tem atenção redobrada da produção.

Estabelecer uma trilha sonora organicamente coerente, onde as relações dialéticas entre som e imagem sejam estreitamente ligadas a outras, inter-relacionando o que poderíamos chamar de três tipos essências de som cinematográfico (ruídos, identificáveis ou não, música e diálogos) (BURCH, 2006, p.120).

Nas peças analisadas, há sons ordenados e desordenados, ruídos, falas, música, som de palmas, sons de instrumentos musicais, entre

outros, que destacam a sensação de inquietude vivida pelo participante jovem do festival, público-alvo da Pepsi.

Discussão

Observadas as peças pela ótica das categorias plano, ângulo, decupagem e som, e, ao fazer uma análise geral dos vídeos escolhidos, nota-se que, embora divulgadas na Internet, as peças da campanha obtêm um tratamento estético muito similar ao utilizado na mídia televisa. Inicialmente, foi pensado que a produção daria sensação de caráter amador, por ser distribuída na Internet. Entretanto, todos os vídeos são editados, feitos de forma profissional; carregam um teor despojado, produzidos propositalmente para focar na emoção promovida pelo evento de música e a experiência inesquecível e única que o mesmo traz aos seus participantes. A estratégia estilística é tradicional e, ao mesmo tempo, beneficia-se da internet, pois permite que as organizações disponibilizem peças audiovisuais mais longas e de caráter pessoal, algo não visto na televisão.

Aproveitando o espaço proporcionado pela internet, a Pepsi preocupou-se em construir uma narrativa para a divulgação dos seus vídeos: os que antecederam o festival, os que ocorrem durante e os que foram postados depois, seguem uma linha cronológica de temas. A capacidade de compartilhamento e distribuição de conteúdo na internet é quase imensurável e a rede social Facebook foi a que forneceu mais notoriedade à campanha; o número de visualizações e curtidas, por exemplo, superou as do Youtube, reiterando a força dessa plataforma entre os usuários da internet. As vantagens de se ter uma página no Facebook são inúmeras, porém, as organizações devem atentar ao seu gerenciamento e conteúdos disponibilizados, para não desencadear problemas com os consumidores da marca.

A internet e as redes sociais mostram-se uma alternativa para conteúdos arrojados e de caráter dinâmico, como o da campanha “Pode Ser Épico”, para o Rock in Rio; tal campanha foi planejada para expor uma linguagem audiovisual envolvente, proporcionar entretenimento ao espectador, além de transferir os valores de irreverência, energia, jovialidade e modernidade da marca. Também foram verificados os benefícios dos eventos, como estratégia de comunicação, e das campanhas audiovisuais para a divulgação do discurso institucional da empresa. A Pepsi, por meio do patrocínio de atividades culturais, maximizou a exposição da sua marca e do seu produto, gerando um impacto positivo sobre o público. Por fim, é importante frisar o papel do Relações Públicas, coordenador de ações institucionais, profissional responsável por gerir ações como a “Pode Ser Épico”, que transmitem o posicionamento da marca e que criam e reafirmam vínculos com o consumidor.

REFERÊNCIAS

BURCH, N. A práxis do cinema. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CASTELLS, M. A Sociedade em Rede. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

COSTA, I. Marketing cultural. São Paulo: Atlas, 2004.

FORTES, G. W.; SILVA, M. B. R. Eventos: estratégias de planejamentos e execução. São Paulo: Summus, 2011.

GIACAGLIA, M.C. Organização de eventos: teoria e prática. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2003.

GIACOMO, C. Tudo acaba em festa. Evento, líder de opinião, motivação e público. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993.

KUNSCH, M.M. Planejamento de relações públicas na comunicação integrada. 4. Ed. Revista, atualizada e ampliada – São Paulo: Summus, 2003.

LÉVY, P. A revolução contemporânea em matéria de comunicação. Tradução: Juremir Machado da Silva. Famecos, Porto Alegre, nº 9. p. 37 – 49, dez. 1998.

MATIAS, Marlene. Organização de Eventos: procedimentos e técnicas. São Paulo: Manole, 2001.

MARTIN, M. A linguagem cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MELO, F. P. N. Marketing de Eventos. Rio de Janeiro: Sprint, 1998.

_____. Marketing de patrocínio. Rio de Janeiro: Sprint, 2000.

MOREIRA, H.; PATRIOTA, K. R. M. O uso da Internet para criar interação, relacionamento e experiências com a marca. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, XXXIII, 2010. Anais. Recife (PE): 2010. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-2668-1.pdf>> Acesso em: 17 de fevereiro de 2016

RAUEN, Fábio José. Elementos de iniciação à pesquisa. Rio do Sul, SC: Nova Era, p. 55-83, 1999.

SOLOMON, M. O comportamento do consumidor. 5. ed. Porto Alegre: Bookman, 2002.

WATT, David C. Gestão de eventos em lazer e turismo. Porto Alegre: Bookman, 2004.

O fortalecimento do laço social do telejornalismo por meio da segunda tela: a experiência do Jornal Nacional com a rede social Twitter

Leire Mara Bevilaqua – UNESP

Mauro de Souza Ventura – UNESP

Introdução

A década de 1950 é um período de mudanças significativas para a comunicação de massa brasileira. A televisão chega ao Brasil pelas mãos de Assis Chateaubriand, um empresário visionário, e nas duas décadas seguintes tem-se um período de grandes transformações no país: o desenvolvimento econômico impulsiona a mudança do homem do campo para as cidades e há transformações importantes nas relações de consumo e de trabalho. É nesse contexto que o sociólogo e cientista político Dominique Wolton (1996) avalia a função decisiva que a televisão teve na mediação dessas novas situações sociais e culturais: ela "desempenhou o papel de 'fio condutor' na decifração de uma situação em movimento" (WOLTON, 1996, p.122). Ela foi, na concepção do autor, o laço social que uniu uma sociedade em plena transformação. Ao ligar o aparelho, o telespectador estabelecia junto a um público imenso e anônimo (o grande público) certa identificação. Apesar disso, a televisão, enquanto meio de comunicação de massa, era menos forte e menos limitadora do que a maior parte das situações institucionais e das interações sociais da época.

(...) a força da televisão como laço social vem justamente do seu caráter ao mesmo tempo ligeiramente restritivo, lúdico, livre e especular. É também nisso que ela se mostra adequada a uma sociedade individualista de massa, caracterizada simultaneamente por essa dupla valorização da liberdade individual e da busca de uma coesão social. (WOLTON, 1996, p.124).

Isso só é possível, na visão do autor, pelo caráter generalista da televisão, ou seja, uma das mídias que mais consegue, inclusive nos dias atuais, se adaptar à heterogeneidade social. Em uma sociedade formada por diferentes camadas sociais, é a televisão generalista que oferece igualdade de acesso por meio de um leque de programas que refletem essa diversidade, o fundamento do modelo democrático. "É nesse sentido que a televisão é menos um instrumento de massificação da cultura que um meio de religar as heterogeneidades sociais e culturais" (WOLTON, 2004, p.142).

Por isso, a defesa de Wolton em trabalhos recentes é a de que a comunicação de massa ainda é fundamental para a sociedade. Ele faz questão de reforçar também que a homogeneidade da mensagem não impede uma recepção individualizada. E é isso que garante a função de laço social da televisão generalista. Diferentes camadas recebem um mesmo programa, mas absorvem deles o que querem; sem, contudo, deixarem de ser representadas.

Retomando as características da televisão acima apresentadas e o conceito de laço social, os pesquisadores Alfredo Vizeu e João Carlos Correia (2008) discutiram o papel do jornalismo no Brasil. Eles defendem que, entre os gêneros televisivos existentes, "o telejornalismo representa um lugar de referência para os brasileiros muito semelhante ao da família, dos amigos, da escola, da religião e do consumo" (2008, p.12). Justamente o sentimento de pertencimento citado acima. E isso só acontece porque é preparada e apresentada, por intermédio das notícias, uma realidade segundo normas e regras do campo jornalístico.

Os autores elencam 5 operações realizadas cotidianamente na produção de notícias que reforçariam essa construção do real para o telespectador. São elas:

1) a operação de atualidade, que promove um recorte temporal para que o fato se adeque ao tempo abstrato do telejornal; 2) a operação de objetividade, busca pela separação dos comentários e opiniões dos fatos em si, ainda que seja apenas o discurso defendido pelo meio; 3) a operação de interpelação, quando por meio da construção do texto tem-se o objetivo de construir um vínculo com o receptor, normalmente realizada por usos na primeira pessoa do plural; 4) operações de leitura, quando são construídas aberturas no texto ou são ofertadas múltiplas vozes para que o telespectador faça inferência; e 5) operadores didáticos, traduções de informações técnicas, explicações de conceitos e processos que podem ser desconhecidos pelos telespectadores. É diante de todo esse contexto que o telejornalismo se torna um lugar de referência para o cidadão, ou seja, onde ele busca identificação e legitimação sobre um determinado fato.

Mas, com o processo de digitalização e a conexão em rede graças à internet, esses princípios, que fazem da televisão e do telejornalismo um dos principais laços que unem a sociedade, vêm sendo questionados. É o que apontam os estudos do sociólogo francês Manuel Castells, que defende o poder das novas tecnologias de comunicação e informação no contexto da sociedade da informação.

O advento das novas mídias

"A Internet é o tecido de nossas vidas. Se a tecnologia da informação é hoje o que a eletricidade foi na Era Industrial, em nossa época a Internet poderia ser equiparada tanto a uma rede elétrica quanto ao motor elétrico, em razão de sua capacidade de distribuir a força da informação por todo o domínio da atividade humana" (CASTELLS, p.7, 2003).

Com esta citação que abre o livro "A galáxia da Internet" é possível notar a importância que Manuel Castells atribui à rede mundial de computadores enquanto instrumento de mediação das práticas sociais. Para ele, o advento da internet promove tanto a reconfiguração da sociedade, agora interligada por redes, quanto a transformação das bases da economia mundial.

Diante desse cenário, a internet, que até a década de 1990 era uma tecnologia com pouca aplicação fora dos muros de centros militares e das universidades, passa a ser a alavanca que impulsiona uma nova sociedade. Pela primeira vez, segundo o autor, tem-se um processo comunicacional de muitos para muitos, que quebra as barreiras de tempo e espaço e se torna global. Já a disputa econômica passa a acontecer, segundo Castells, pelo domínio da tecnologia, responsável por tornar o processo produtivo mais ágil e integrado, aumentando a produtividade e a abrangência dos segmentos. Quem domina a tecnologia e está integrado em rede detém o poder na sociedade.

Mas será que o poder está apenas nas mãos de quem possui a tecnologia e a usa em benefício próprio? Como se configuram, de fato, essas relações de poder na nova sociedade em rede ou sociedade da informação? Para existir, o poder não é apenas exercido, precisa ser legitimado. Então, qual seria a instituição (ou instituições) responsável por essa legitimação? Em busca de respostas, Castells passa a reconsiderar e a avaliar o complexo jogo de forças nesse novo contexto social e histórico. E chega à conclusão de que o poder da sociedade em rede é o poder da comunicação (CASTELLS, 2009).

Comunicação e poder

Castells (2009) defende que detém o poder aquele que consegue controlar a mente humana, uma vez que é nesse âmbito que ocorre a legitimação. E essa dominação da mentalidade coletiva pode ser exercida de formas distintas. Entre as principais estão a violência e a criação de

significados. Isso quer dizer que o jogo de forças na sociedade contemporânea pode estar pautado tanto pela coerção e imposição por meio da violência quanto pelo trabalho de convencimento a partir da construção de um conjunto de símbolos que faça sentido para a coletividade, que se torne, de fato, o imaginário popular. Portanto, ele emanaria do Estado.

Porém, não é só o Estado que é capaz de exercer o poder e legitimá-lo frente à mentalidade coletiva. Toda uma hegemonia cultural que reforça o poder e a dominação pode ser fundamentada a partir do controle de outras instituições, como a escola, a igreja e os meios de comunicação. O autor passa a defender, então, que o poder pode estar pulverizado. É por isso que em seu trabalho mais recente, *Redes de indignação e esperança* (2013), ele afirma que "a forma como as pessoas pensam determina o destino de instituições, normas e valores sobre os quais a sociedade é organizada" (CASTELLS, 2013, p.10). Sendo assim, a luta pelo poder é também uma batalha pela construção do significado na mente das pessoas. E é aí que entra o papel da comunicação.

Os seres humanos criam significado interagindo com seu ambiente natural e social, conectando suas redes neurais com as redes da natureza e com as redes sociais. A constituição de redes é operada pelo ato da comunicação. Comunicação é o processo de compartilhar significado pela troca de informações. Para a sociedade em geral, a principal fonte da produção social de significado é o processo da comunicação socializada. (CASTELLS, 2013, p.11).

A questão central, segundo o autor, é que mudanças próprias da nova configuração da sociedade contemporânea estão alterando esses mecanismos de dominação. A contínua transformação das tecnologias da comunicação tem ampliado o alcance dos cidadãos aos diferentes meios e em todos os âmbitos da vida social, numa rede ao mesmo tempo global e local, genérica e personalizada. "A mudança do ambiente comunicacional afeta diretamente as normas de construção de significado e, portanto, a produção de relações de poder" (CASTELLS, 2013, p.11).

O conceito de autocomunicação

Para descrever o principal fenômeno que vem alterando o processo comunicacional e, em consequência, as relações de poder, Castells cria o conceito de autocomunicação, uma nova forma de se comunicar surgida com a internet. Ele afirma que o termo comunicação de massa se justifica porque é um processo que chega a uma audiência global. Ao mesmo tempo, define-se como autocomunicação porque é uma mesma pessoa que gera a mensagem, define os possíveis receptores e seleciona mensagens e conteúdos da rede que deseja recuperar. "As três formas de comunicação (interpessoal, comunicação de massa e autocomunicação de massa) coexistem, interatuam e, mais do que se substituírem, se complementam" (CASTELLS, 2009, p.88).

Na visão do autor, a autocomunicação de massa, portanto, fornece as condições para que o indivíduo construa sua autonomia em relação às diversas instituições da sociedade. "As redes de poder o exercem sobretudo influenciando a mente humana (mas não apenas) mediante as redes multimídia de comunicação de massa. Assim, as redes de comunicação são fontes decisivas de construção do poder" (CASTELLS, 2013, p.12). Com isso, o fenômeno da autocomunicação de massa é, para Castells, uma resposta ao controle dos meios de comunicação por parte do governo e das empresas de mídia. A autonomia passa a ser construída a partir das redes da internet e das plataformas de comunicação sem fio.

Redes sociais e o fenômeno da segunda tela

Quando se fala em redes sociais na internet faz-se necessário, contudo, delimitar esse conceito. Para os fins deste trabalho, recorre-se aos estudos de Raquel Recuero (2014), que problematiza o conceito de comunicação mediada por computador e oferece uma sistematização dos

usos sociais incorporados à prática de comunicação. Por isso, sites como Facebook e Twitter, são considerados ferramentas que proporcionam a construção de redes sociais na internet.

As redes sociais são as estruturas dos agrupamentos humanos, constituídas pelas interações, que constroem os grupos sociais. Nessas ferramentas, essas redes são modificadas, transformadas pela mediação das tecnologias e, principalmente, pela apropriação delas para a comunicação. (RECUERO, 2014, p.16).

Portanto, quando se ressalta o poder das redes com o advento da internet, seu foco está sobre as possibilidades ofertadas pela tecnologia, ou seja, um discurso centrado principalmente na técnica e em sua apropriação pelos agrupamentos humanos que já existiam, mas foram transformados.

Outro conceito que precisa ser aclarado é o de segunda tela. Por ser recente, essa prática ainda carece de conceituações fechadas. No livro *Social TV*, por exemplo, os autores Mike Proulx e Stacey Shepatin consideram segunda tela "todos os dispositivos que acompanham a tela da televisão, incluindo laptops, smartphones e tablets" (2012, p.85, tradução nossa)³⁵. Já para a 2nd Screen Society, entidade norte-americana que se propõe a "avançar na criação, produção e adoção de conteúdos, aplicações e sistemas de distribuição no ecossistema de engajamento da segunda tela" (2nd SCREEN SOCIETY, 2015, tradução nossa)³⁶, um dos destaques é o conteúdo. Isso porque a entidade considera a segunda tela "uma experiência de companhia em que o consumidor se engaja a partir de um conteúdo relevante a um segundo dispositivo, como smartphone, tablet ou laptop enquanto assiste algo na 'primeira tela' (tipicamente a televisão, mas não limitada à sala de estar)" (2nd SCREEN SOCIETY,

35 " (...) all companion television screen devices including laptops, smartphones, and tablets"(PROULX; STACEY, 2012, p.85).

36 "Mission: To advance the creation, production and adoption of content, applications, devices and distribution systems within the 2nd Screen Engagement Ecosystem". Disponível em: < <http://www.2ndscreensociety.com/our-mission/>>. Acesso em: 17 dez. 2015.

2015, tradução nossa)³⁷. Ainda que ressalte a relevância do conteúdo buscado pelo telespectador na segunda tela, a sociedade não deixa claro que tipo de conteúdo é esse. Porém, há autores que trabalham nessa definição. É o caso de Finger e Souza (2012), que tratam da complementaridade do conteúdo da segunda tela em relação ao da primeira. Eles afirmam que a navegação paralela por meio da segunda tela

(...) permite o consumo de conteúdos complementares (saber mais sobre a história, os atores, a trama, trilha sonora, ou, simplesmente, onde comprar as roupas utilizadas pelos protagonistas) e a interação com outras pessoas. Uma experiência que potencializa a repercussão do conteúdo e o laço social, e tem se tornado cada vez mais comum (FINGER; SOUZA, 2012, p.384).

Diante desse panorama de abordagens, para este trabalho, portanto, define-se um conceito próprio de segunda tela: a prática de usar dispositivos (celulares, tablets, notebooks) conectados à internet ao mesmo tempo em que se assiste à televisão, com o objetivo de trocar informações sobre o conteúdo veiculado na primeira tela, sejam essas informações complementares ou não. Uma prática que pode surgir da necessidade dos telespectadores ou ser estimulada por produtores de conteúdo. A segunda tela é, portanto, uma das manifestações da Social TV³⁸, que no Brasil se dá principalmente por meio dos sites de redes sociais.

37 "A companion experience in which a consumer engages in relevant content on a second device, such as a smart phone, tablet or laptop while watching something on the "first screen" (typically a television but not limited to the living room)". Disponível em:

< <http://www.2ndscreensociety.com/lexicon/#SecondScreen>>. Acesso em: 17 dez. 2015.

38 O fenômeno da TV Social, que recebeu essa denominação pela pesquisadora Marie-José Montpetit, do MIT - Instituto de Tecnologia de Massachussetts - se refere à duas tendências ligadas à experiência de ver televisão: a interação social e a personalização. Sendo assim, além da segunda tela, a Social TV pode se desenvolver por meio de outras plataformas, a exemplo, as TVs conectadas. Disponível em: <<http://cfp.mil.edulpublications/index.shtml>>. Acesso em 10 de jan. 2016.

Retomando a discussão apresentada por Castells, é possível identificar por meio de sua argumentação que a relação dos cidadãos com as novas tecnologias de comunicação vem possibilitando ações e mudanças de postura que não seriam possíveis em outro contexto tecnológico, social e histórico. No entanto, ele deixa de considerar que, no Brasil, o acesso à internet vem sendo ampliado, mas a brecha digital ainda não foi suprimida. Nesse contexto, ter a tecnologia disponível, com os cidadãos conectados em rede, não garante que eles tenham em mente o papel de atores sociais para a mudança. Mais difícil ainda é deixar de reproduzir o imaginário coletivo imposto pelos detentores do poder na sociedade. Muitas vezes, sem perceber, esse poder, em vez de combatido, é reforçado a partir de uma nova roupagem, mais moderna e tecnológica.

É justamente o que Wolton chama atenção em um de seus trabalhos mais recentes: *Internet, e depois?* (2007). Ele não se coloca contrário à tecnologia, mas lança um olhar sobre o discurso tecnicista que vem se consolidando nas últimas décadas e disseminando a crença na tecnologia como ordenadora social, solução para diferentes tipos de problemas comunicacionais. É justamente o que o autor combate. Segundo ele, nunca as mídias de massa, em especial a televisão, estiveram tão desvalorizadas em relação às novas mídias. E nunca foram tão importantes para a garantia da democracia, da identidade nacional e da cidadania.

A técnica não é o suficiente para mudar a comunicação na sociedade, e é por esta razão que numerosas "revoluções das tecnologias de comunicação" não tiveram o impacto esperado, simplesmente porque não estava em sintonia com nenhum movimento mais geral relativo à evolução do modelo cultural de comunicação. (WOLTON, 2007, p. 34-35).

Por isso, neste trabalho, parte-se do pressuposto de que, o *Jornal Nacional*, da Rede Globo de Televisão, diante do registro de quedas

sucessivas na audiência³⁹, ou seja, de perda do posto de lugar de referência para o brasileiro em função do discurso predominante das novas mídias, vem buscando retomar ou construir uma identificação, um laço com os telespectadores se apropriando do mesmo discurso tecnicista e marcando presença, durante a exibição ao vivo, nos sites de redes sociais por meio do estímulo à prática da segunda tela. Uma atuação que, apesar de prometer maior proximidade e interação com os usuários, não sustenta o que propõe. A intenção é demonstrar essas questões por meio da análise de comentários feitos pelo apresentador do Jornal Nacional, Willian Bonner, durante a exibição ao vivo do noticiário.

Da rede para a TV: a influência dos *tweets* no JN

O Jornal Nacional da Rede Globo de Televisão, noticiário mais visto pelos brasileiros de acordo com a Pesquisa Brasileira de Mídia de 2015⁴⁰, deu início em 27 de abril de 2015 a uma reformulação. O cenário foi modificado e os apresentadores passaram a ser vistos também de corpo inteiro e se movimentando, uma proposta clara de renovação, de dinamismo e proximidade com o telespectador, que já vinha sendo observada nas edições dos telejornais regionais da mesma emissora (VARGAS, BARA e COUTINHO, 2012).

Mas, juntamente com essas mudanças, foi implementada uma nova abordagem em relação às redes sociais, que passaram a ser mencionadas na exibição ao vivo do noticiário. Ainda que mencionados de maneira coletiva, "o pessoal das redes sociais", os usuários passaram a ter uma voz instantânea dentro do telejornal em situações bastante delimitadas, porém inéditas em seu histórico. Normalmente, em reposta a erros de informação ou a críticas postadas nos sites de redes sociais.

39 Desde 1969, quando foi ao ar pela primeira vez, o Jornal Nacional nunca tinha perdido em audiência para nenhum outro programa de televisão no mesmo horário de sua exibição. Isso ocorreu com a novela Dez Mandamentos, da Rede Record. A maior diferença foi registrada pelo Ibope em novembro de 2015.

Observa-se, portanto, que a emissora passou a considerar o que revelam as pesquisas com usuários da rede mundial de computadores. Dados da Pesquisa Brasileira de Mídia 2015 mostram que 49% da população têm acesso à internet. O número de cidadãos sem acesso à rede mundial de computadores continua expressivo, porém, ainda se deve às características sociodemográficas da população, tais como renda e escolaridade. A idade é outro fator impactante, já que os que mais acessam a rede são os jovens. 65% dos entrevistados com até 25 anos afirmaram acessar a internet todos os dias.

Dentre os usuários de forma geral (49% da população), a exposição é intensa: 76% das pessoas acessam a internet todos os dias, em média 4h59 de segunda a sexta-feira e 4h24 aos fins de semana. 67% buscam informações (notícias e informações de modo geral), 67% procuram diversão e entretenimento, 38% consideram a internet uma forma de passar o tempo livre e 24% dedicam o uso ao estudo e aprendizagem. O acesso ainda é majoritariamente feito pelo computador, 71%, mas o uso de celulares vem em segundo lugar, 66%. Quando perguntados sobre atividades que realizam quando estão conectados, 18% dos entrevistados afirmaram assistir à televisão enquanto acessam a rede.

Diante desse cenário, torna-se evidente o monitoramento dos sites de redes sociais pela equipe do Jornal Nacional. A relação é, contudo, mais forte com o Twitter, que permite mais interação e tem um potencial mais rápido de propagação do conteúdo simultaneamente à veiculação do telejornal ao vivo. Ao todo, são 3 milhões quinhentos e oitenta mil usuários que seguem o perfil oficial do Jornal Nacional no Twitter.

Para os fins deste estudo, selecionamos 5 situações durante a exibição do Jornal Nacional, no período de abril a dezembro de 2015, que registram uma tentativa do noticiário em criar um discurso de aproximação e de interação com os usuários da rede. A primeira delas foi em 12 de maio de 2015 e está representada na Imagem 1, a seguir.

Durante o telejornal⁴¹, Willian Bonner se dirige à recém-contratada garota do tempo, Maria Júlia Coutinho, e pergunta como ela deseja ser chamada durante o noticiário: pelo nome completo ou pelo apelido que tem nas redes. É uma das primeiras demonstrações, após a reformulação do telejornal, que evidenciam o espaço dado aos usuários dos sites de redes sociais dentro do telejornal. Segue o diálogo dos apresentadores nesse episódio:

Willian Bonner: Maria Julia, só pra terminar, o que é que você prefere: Maria Júlia ou Maju, como você se intitula nas redes sociais e o seu público, teus fãs ficam pedindo pra gente?

Maria Júlia: Eu prefiro Maju.

Willian Bonner: Então tá bom. Renata, a partir de hoje, Maria Júlia Coutinho será também Maju.

Maria Júlia: Ah, adorei.

A segunda intervenção dos usuários dos sites de redes sociais selecionada foi ao ar em 18 de maio de 2015. Os internautas desaprovaram um comentário do apresentador Willian Bonner sobre a aparência de um norte-americano citado em uma das reportagens por tentar hackear o sistema de controle de aeronaves em pleno voo nos Estados Unidos. A retratação foi feita por Bonner ainda na mesma edição, momentos após a chuva de comentários que pode ser visualizada na Imagem 2. Na sequência, os principais trechos do comentário e da retratação.

⁴¹ Todas as citações referentes aos diálogos dos apresentadores são transcrições com base nos vídeos disponibilizados pela emissora no site: www.globoplay.globo.com

Imagem 2 – Reclamações de usuários do Twitter



Fonte: site da rede social Twitter

Renata Vasconcelos: A polícia americana está investigando um especialista em segurança na internet suspeito de ter invadido o sistema de controle de um avião em pleno voo. O correspondente em Nova Iorque, Helter Duarte, tem os detalhes pra gente. Boa noite Helter, como o FBI chegou até essa pessoa? *Helter Duarte:* Oi Renata, boa noite pra você e pra todo mundo aí no Brasil. Sabe aquela história de que o peixe morre pela boca? Pois é. Foi mais ou menos por aí. O nome do hacker é Chris Roberts. Ele publicou uma mensagem em uma rede social contando vantagem, dizendo que iria invadir os computadores que controlam os

filmes que a gente vê a bordo e também as máscaras de oxigênio do avião. (...)

Willian Bonner: O mundo parece que está ficando muito complicado, né. A gente até vê pelo rosto do sujeito ali que não está fácil. Mas, enfim, a polícia está investigando se ele fez mesmo isso que ele disse que fez, né Helter? Agora, a essa altura do campeonato, ele chegou a dizer como ele teria conseguido isso? *Helter Duarte*: É Bonner, a polícia está investigando se ele fez realmente. (...) Então ele pode ser só um maluco que está tentando aparecer. Tomara, né? *Renata Vasconcelos*: Tomara, porque se for tão fácil assim como ele quis fazer crer, que perigo hein, Helter. Obrigada. Bonner. *Willian Bonner*: Cara de maluco ele tem, né. Cá pra nós.

Momentos depois, veio a retratação. Após a previsão do tempo, o apresentador dialoga com a jornalista Maria Júlia Coutinho sobre usar o termo "Jampa" para a capital João Pessoa. Ela fica na dúvida se os telespectadores vão gostar. E ele afirma que, se não gostarem logo, eles saberão. E complementa: *William Bonner*: Você sabe que as pessoas se manifestam rapidamente nas redes sociais. Ainda pouco eu estava vendo nas redes sociais, vocês sabem né, eu faço o Jornal Nacional, mas ao mesmo tempo eu também fico na rede social olhando. Aí teve gente que me censurou porque eu disse que aquele rapaz que entra no avião com o cabo lá no computador do avião tinha cara de maluco. Na verdade, eu fiquei pensando: que mau humor dessas pessoas. Mas, não. Elas estão certas. Porque, depois, eu fiquei fazendo uma reflexão. Eu conheço uma porção de gente com aquele cavanhaque, talvez não tão longo, mas com cavanhaque longo, com olho meio esbugalhado, mas eles não ficam entrando em avião, não. Não tem nada a ver o rosto do rapaz com o que ele fez ou disse que fez. Maju, obrigado. Até amanhã.

A terceira situação selecionada envolvendo uma correção citando as redes sociais foi em 16 de junho de 2015. Nessa data, Willian Bonner noticiou o hobby do astronauta norte-americano Scott Kelly: fotografar os lugares sobrevoados pela estação espacial em que ele estava. Kelly

postava as imagens no Twitter acompanhadas de mensagens. Enquanto falava sobre uma mensagem para os moradores de Fortaleza, Bonner disse que o astronauta desejava boa sorte a eles, enquanto na imagem veiculada via-se claramente a expressão "good night". Rapidamente surgiram os posts no Twitter corrigindo o apresentador, como pode ser observado na Imagem 3.

Imagem 3 – Correção dos internautas



Fonte: site da rede social Twitter

Ao fim do telejornal, depois de um link com Galvão Bueno, Bonner fez a correção. Segue a fala do apresentador.

William Bonner: Olha, eu fui corrigido aqui nas redes sociais, aquela mensagem que o astronauta americano mandou para o pessoal de Fortaleza não foi uma boa sorte, né gente. Foi boa noite. O mesmo boa noite que eu dou pra você agora, lembrando que o Jornal da Globo é depois de Verdades Secretas.

Outro caso significativo, em que ações nas redes sociais refletiram na condução do telejornal, foi o do ataque racista à apresentadora Maria Júlia Coutinho. Em 03 de julho de 2015, os perfis da jornalista nos sites de redes sociais Facebook e Twitter foram inundados de mensagens com teor racista. Um claro exemplo de ataque orquestrado por um grupo de usuários da rede. Os apresentadores e os demais membros da equipe se posicionaram por meio de um vídeo divulgado nessas redes sociais com a hashtag: #SomosTodosMaju, bem como com uma imagem segurando a hashtag escrita em um papel. No mesmo dia, também foi dado espaço à apresentadora, logo após a previsão do tempo, para que ela se posicionasse sobre os ataques. Situação nunca antes registrada com os apresentadores do telejornal.

O último caso também ocorreu com a moça do tempo. Mas dessa vez foi devido a um erro de informação no mapa da previsão. Em 10 de novembro de 2011, a cidade de Lages, em Santa Catarina, apareceu no telão com a grafia Lajes. No mesmo instante, vários comentários foram postados no Twitter, como é possível observar pela Imagem 4.

Imagem 4 – Correção dos internautas



Fonte: site da rede social Twitter

William Bonner: Pessoal das redes sociais corrigindo a gente aqui. Então, vamos lá. Na hora da previsão do tempo, aquele mapa atrás da Maju mostrou o nome da cidade catarinense de Lages escrito com J. Estava errado, né. Lages, em Santa Catarina, se escreve com G.

5 Conclusão

São evidentes as tentativas do Jornal Nacional de tentar construir, com os usuários dos sites de redes sociais, o mesmo laço social estabelecido com os telespectadores. Utilizando, para isso, o fenômeno da segunda tela e a promessa de maior interação e proximidade. No entanto, como foi apresentado, são poucas essas inserções durante o telejornal. Quando ocorrem, elas normalmente se referem a erros de informação ou questionamentos pontuais nas redes sociais. Ainda assim, os usuários são tratados de maneira coletiva, "o pessoal das redes sociais". Nunca de forma individualizada. Outro detalhe é que o apresentador William

Bonner é sempre o porta-voz das inserções no noticiário. Primeiro, por já ter perfis bastante conhecidos na rede e ser bastante atuante, segundo por ser o editor-chefe do noticiário. O que acaba indo prejudicando a política de estar presente nas redes, pois não são todos os apresentadores que adotam a conduta.

Ainda que propondo aproximação e interação com os usuários da rede, a equipe do telejornal, em momento nenhum, propõe uma nova forma de comunicação. A linha editorial continua indiscutível por parte dos telespectadores/usuários e a participação na construção do noticiário é mínima. Diferentemente do que é proposto por muitos teóricos em relação às novas tecnologias, em relação ao objeto deste artigo, não há participação individual e instantânea dos usuários dos sites de redes sociais. Portanto, não houve mudança no processo de comunicação. A barreira não foi rompida totalmente. Foi aberto, sim, um espaço. A realidade já é diferente do que se observava na última década. Porém, perto do potencial ofertado, ainda é muito pouco o que o telejornal oferece.

Referências

BRASIL. Presidência da República. Secretaria de Comunicação Social. *Pesquisa brasileira de mídia 2014: hábitos de consumo de mídia pela população brasileira*. Brasília: Secom, 2014.

CASTELLS, Manuel. *Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

_____. *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

_____. *A galáxia da internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade*. Trad. Maria Luíza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

FINGER, Cristiane; SOUZA, Fábio Canatta de. Uma nova forma de ver TV no sofá ou em qualquer lugar. *Famecos*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 373-389, maio-agosto 2012. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/12320/8260>. Acesso em: 20 ago. 2015.

PROULX, Mike; SHEPATIN, Stacey. *Social TV: how marketers can reach and engage audiences by connecting television to the web, social media, and mobile*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2012.

RECUERO, Raquel. *A conversação em rede: comunicação mediada pelo computador e redes sociais na internet*. Porto Alegre: Sulina, 2014.

2ND SCREEN SOCIETY. *Lexicon for the 2nd Screen Society*. 2015. Disponível em: <<http://www.2ndscreenociety.com/lexicon/#SecondScreen>>. Acesso em: 17 ago. 2015.

VARGAS, Renata; BARA, Gilze; COUTINHO, Iluska. A queda da bancada e as mudanças históricas na cena de apresentação dos telejornais: em busca da aproximação e criação de identidade com o público. In: *Anais do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste*. Ouro Preto/MG, 28 a 30 de junho de 2012. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2012/resumos/R33-1829-1.pdf>>. Acesso em 10 de jan 2016.

VIZEU, Alfredo; CORREIA, João Carlos. *A construção do real no telejornalismo: do lugar de segurança ao lugar de referência*. In: VIZEU, Alfredo (org.). *A sociedade do telejornalismo*. Petrópolis: Vozes, 2008.

WOLTON, Dominique. *Internet, e depois? Uma teoria crítica das novas mídias*. Trad. Isabel Crossetti. 2.ed. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. *Pensar a Comunicação*. Trad. Zélia Leal Adghirni. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

_____. *Elogio do Grande Público*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1996.

A Criação de Um Vídeo-Performance – O DeZenLeio, A Virtude do Passado: Uma Produção do Laboratório de Humanidades Digitais do Mackenzie – LHUDI

Maria Lúcia Wochler Pelaes – Mackenzie

Wilton Azevedo – Mackenzie

1 Introdução

O nosso projeto é baseado num conteúdo estético que tem como fundamento um vídeo-performance, onde o tempo é uma referência indicial. Um dos objetivos deste estudo consiste na criação de uma escritura que para a história de um código pode ser interpretada como erro, mas que para nós não o é. Esse ruído, essa ruptura produz poesia dentro da ambiência digital, onde o espaço e o tempo são discursos literários e poéticos.

Esse ser em trânsito, errático e rizomático, encontra no ente a qualidade do seu ser: uma identidade transitória que se comporta a partir de diferentes referências e que transita num sistema de redes identificando imagens que se desdobram em outras, na articulação de pensamentos em teias.

A semiótica de Peirce (1977, p. 220) propõe a ideia de uma tríade epistemológica, através da qual o pensamento do ser humano é dividido em: indução, dedução e abdução. Este último desconsidera, segundo Azevedo (2009, p. 102-103), a cisão entre “[...] erro e acerto, estranhamento e mesmice, abstrato e figurativo” (AZEVEDO, 2009, p. 103). Desta forma, a cultura digital gera autonomia, através do pensamento abdutivo,

enquanto um processo caótico, errático e que insurge em um tempo e um espaço sígnicos.

O *DeZenLeio: A Virtude do Passado*, título do nosso estudo (cf. figura 01), pode ser compreendido como o desmanche de um rolo num fio randômico; ‘desleiar’ é desaparecer de forma rizomática, ao sabor do acaso.



Figura 01: Imagem do Projeto De Zen Leio – LHUDI.

Fonte: Autor da imagem- Profº. Dr. Wilton Azevedo.

Os elementos presentes nas imagens propostas geram uma narrativa estética não para que os fatos aconteçam, mas para que sejam um índice criativo. Nessa trajetória de ruptura e inovação há a constituição de signos caóticos, de tal forma que uma tela de computador bidimensional produz imagens tridimensionais.

Cada linguagem tem uma gramatologia própria. Dois algarismos que fundamentam a linguagem binária do computador possibilitam infinitas ressignificações. E cada significado gera uma nova leitura, dentro dos sistemas que são códigos que fomentam a construção de conteúdos não lineares e, portanto, interdisciplinares.

No campo do referente indicial deste estudo, as fotos da estrutura arquitetônica da Maternidade São Paulo, “[...] as impressões visuais que restaram na memória coletiva da instituição, provocaram a tentativa de recuperar descritivamente o real, o referente, pois o signo não é neutro nem inocente [...]” (CHALHUB, 2001, p. 13), mas as digressões da composição poética permitiram a invenção de um novo “estado da arte” onde as percepções do fruidor criam uma nova representação do não-ser.

Essa “parataxe” é um sintaxe não linear dos códigos, tal que a linguagem poética presente na ambiência digital torna-se um escritura expandida nesse espaço signífico.

A poesia digital apresenta uma linguagem poética não-linear e que é capaz de produzir uma nova noção de ritmo, de narrativa e de discurso, de tal forma que: “O pensamento por imagem não é ilógico, mas *alógico*. Tem a forma de mosaico, sem relevo com vários níveis de uma sintaxe” (DEBRAY, 1993, p. 319).

Há um processo de desmaterialização da imagem poética dentro da ambiência digital. Um “[...] efeito de realidade que é a aptidão da imagem para não parecer como tal. [...] Uma entidade virtual é efetivamente percebida por um sujeito, mas sem realidade física correspondente” (DEBRAY, 1993, p. 274- 278).

Desta forma, a poesia digital, frente à diversidade que caracteriza a ambiência digital, torna-se uma escritura expandida, pois marca um processo que se manifesta em diferentes direções e que contempla um saber poético intersignífico, cujo o espaço torna-se cada vez mais interativo e mutável, configurando-se como um fenômeno semiótico enquanto um instrumento de produção da cultura digital.

2 O Laboratório: breves considerações

O Laboratório de Humanidades Digitais -LHUDI apresenta-se como uma plataforma de estudo interdisciplinar que utiliza os meios digitais, a partir da aplicação de softwares de última geração, que podem

ser caracterizados como dispositivos que disponibilizam diferentes recursos para a realização de projetos na área de formação *Stricto sensu*, composta pelos cursos de mestrado e doutorado na área de Educação, Arte e História da Cultura. O laboratório é uma metadisciplina que se faz através da intermediação de dispositivos tecnológicos, criando um impacto social, enquanto incubador de projetos e inovação de processos, como apontado na figura 02.



Figura 02: De Zen Leão no LHUDI - Desenvolvimento do Projeto.

Fonte: Foto da Doutoranda Maria Lúcia Wochler Pelaes.

O Laboratório de Humanidades Digitais pode ser caracterizado segundo algumas de suas funções:

- a. **Espaço:** Exploração de dados georeferenciados nas humanidades;
- b. **Mundos Virtuais:** Recriação e exploração de ambientes humanos presentes e passados;
- c. **Edição e Preservação Digital:** Edições críticas eletrônicas e preservação do patrimônio;
- d. **Visualização:** Construção de interpretações visuais de dados das humanidades;
- e. **Ferramentas:** Apresentação e discussão de softwares aplicados às humanidades.

A importância das novas tecnologias se consolida pela possibilidade da digitalização estar a serviço da manutenção dos acervos da história, produzindo uma nova cultura, a cultura digital, de maneira

que o signo fundamental da computação baseia-se na linguagem binária e permite o desenvolvimento de novas metodologias digitais, sendo capaz de gerar novas leituras e novas literaturas, transformando a Web é um espaço coletivo e público, o qual envolve uma formulação comunitária que acaba por se constituir numa comunidade eletiva, mesmo que virtual.

Para Deleuze (1985), somos deserto e estamos povoados por tribos, por multidões... que se deslocam como nômades dentro de nós. De algum modo, há uma poética dos afetos, do virtual que nos habita e nos consome, numa inadequação da razão.

A escritura digital cria um modelo de alfabeto digital, através da criação de signos específicos da ambiência. A linguagem, desta forma, acontece como um dispositivo ideológico, tal qual a máquina fotográfica, enquanto possibilidade de articulação sónica.

Quanto à linguagem digital, ela baseia-se numa relação que transcende à dualidade do sujeito e objeto ou de um emissor e um suposto receptor. Mas caminha baseada numa alteridade de signos e de sujeitos, em enunciados definidos por suas tonalidades dialógicas. “As *tonalidades dialógicas* preenchem um enunciado e devemos levá-las em conta se quisermos compreender até o fim o estilo do enunciado” (BAKHTIN, 2000, p. 317).

Para Bakhtin (2000, p. 333), o teor do objeto do sentido garante a expressividade do enunciado, de tal forma que se diferenciam duas instâncias de comunicação, numa complexa dependência entre dois autores: aquele que cria a obra e o sujeito que a recria na condição de espectador, que pratica o ato de cognição e juízo. “O acontecimento na vida do texto, seu ser autêntico, sempre sucede na fronteira de *duas consciências, de dois sujeitos*” (BAKHTIN, 2000, p. 333).

Para Bakhtin (2000, p. 333), o *estenograma do pensamento humano*, isto é, o discurso realizado por códigos na composição de signos, é tecido na relação texto- contexto, de tal forma que sua singularidade filia-se à subjetividade das consciências envolvidas com o ato de seleção de cada signo. Desta forma, o signo é um fenômeno que encontra a sua

origem seminal na palavra grega *sinie* que significa sinal. Da mesma forma a imagem encontra a sua origem nos códigos advindos da tecnologia, palavra que contém a *techne* e a *logos*, conceito e matéria. A técnica que presume a apropriação do conceito e, desta forma, da matéria.

A técnica que fundamenta a linguagem digital é a tecnologia da informação e que tem como um relevante objetivo a criação de um memorial humano, em ambiência digital. A urgência da memória nos alude à questão da angústia do precário, relativa à condição humana, quanto a sua finitude. Para Debray (1993) os aparatos tecnológicos surgem para eternizar o humano, na angústia do precário.

O nascimento da imagem está envolvido com a morte. Mas se a imagem arcaica jorra dos túmulos é por recusar o nada e para prolongar a vida. As artes plásticas representam um terror domesticado. Por conseguinte, quanto mais apagada da vida social estiver a morte, menos viva será a imagem e menos vital nossa necessidade de imagem (DEBRAY, 1993, p. 20).

A imagem e o registro de eventos passados e atuais, funcionam como uma garantia para a eternidade das memórias, das histórias e das culturas, de tal forma que a consciência sobre a não eternidade é pré-histórica.

A própria memória é história e ao mesmo tempo cultura.

Le Golf (1999, p. 423), refere-se à memória “como propriedade de conservar certas informações”, ligada às funções psíquicas, através das quais o homem pode “atualizar impressões ou informações passadas”. Desta forma, o acervo digital atua como aparato de memória, moderno, uma ciência auxiliar da história, *uma nova epigrafia* (LE GOLF, 1999, p.431).

Le Golf (1999) comenta a grande importância da memória funerária, como as *estelas* sacerdotais ou reais egípcias, nas quais existe a presença de uma “narrativa histórica” que funciona como um *arquivo mnemônico* dos acontecimentos significativos da época, assim como a

importância dos documentos arquivados nos mais diferentes suportes (osso, estofa, pele, papiro, pergaminho, papel, entre outros). E com isso a criação de “instituições de memória”, como arquivos, bibliotecas e museus, permitindo registros da “memória real”, onde estão narrados feitos que estabelecem “a fronteira onde a memória se torna *história*” (LE GOLF, 1999, p.432-434).

A transformação ocorrida nos processos de “memória artificial”, para Le Golf, consiste na passagem da oralidade à escrita e o aparecimento de “processos mnemotécnicos”, permitindo a memorização *palavra por palavra*, que segundo Goody (apud LE GOLF, 1999), trata-se de uma operação efetuada numa certa ordem e que permite “descontextualizar” e “recontextualizar” um dado verbal, segundo uma “recodificação linguística” (LE GOLF, 1999, p.435-436).

As relações digitais baseiam-se em códigos específicos, criando um outro nível de relação conceitual, onde a relação emissor-receptor desaparece, gerando um indivíduo passivo, reativo e interativo que estabelece-se através da comunicação digital, por meio da alteridade nos veículos digitais.

Segundo Certeau (1994), o cotidiano, a partir do século XVIII, teve relevante mudança nos hábitos de leitura como razão fundadora do conceito teleológico e, portanto, um discurso baseado nessa unidade referencial. Em tais meios, a leitura das imagens e textos cria uma relação de subversão.

Segundo Cavallo e Chartier (2002), a leitura silenciosa é a arqueologia fundadora da subversão, do erotismo e da devoção dos atos cotidianos da leitura, feita num tempo interior, sob o comando do pensamento que projeta as imagens livres e constrói seus cenários imaginéticos, convertendo a escritura dos aparelhos escriturísticos da oralidade em fala interior. “Ainda mais importante, a leitura privada oferecia meios para expressar pensamentos políticos subversivos” (CAVALLO; CHARTIER, 2002, p. 169).

A leitura das escrituras digitais provoca igualmente esse silêncio, esse pensar particular num tempo interior, mas que se projeta nas dimensões e correlações de rede. São negociações de sentidos e trajetórias percorridas na ambiência, propondo um novo paradigma conceitual de leitura e escritura poéticas.

Documentar o novo mudou a perspectiva através do *share*, do compartilhamento de experiências e seus relatos como uma nova concepção análoga ao “avatar”, dentro de um sistema mediador de realidades possíveis. Realidades que parecem imitar a vida. Simulacro ou mímese?

Essa realidade virtual, frente às concepções de mímese e verossimilhança, dentro da poética de Aristóteles, permitem crer que, segundo Aristóteles:

O poeta é definido mais como aquele que compõe histórias (mitos), do que como versificador, já que se identifica como poeta pela representação de ações, que podem até, verossimilmente, provir de eventos reais. Seu campo de ação cobre todo o domínio do persuasivo, ou seja, daquilo que o espectador aceita crer (COSTA, 2006, p. 23).

Temos uma nova identidade terrena, que a partir de um novo criptograma, comunica-se em ambientes digitais como o Face e o WhatsApp. Há uma ambição *cronotópica*, dentro de um tempo e de um espaço absolutamente virtuais, mas que são referentes de realidade.

A cultura digital permite a formação de estruturas metodológicas que ora são “[...] multidisciplinares, ora possibilitam a interdisciplinaridade e, finalmente, encontram a transdisciplinaridade em seus processos” (ALVARENGA et al., 2005). Desta forma, pode-se afirmar que a produção no laboratório digital é por princípio interdisciplinar, pois a concepção de disciplina desaparece.

As humanidades digitais apresentam um dado nível de relações humanas que presumem uma representação, uma simulação e uma imersão nos códigos e demandas contemporâneas. O labirinto digital

muda o percurso do outro de passivo e reativo para interativo, possibilitando uma nova identidade.

Esta questão é ainda mais contundente quando se leva em conta as novas formas de subjetividade e identidade que são cultivadas pela cibercultura. O cibernauta se apresenta como um ser multifacetado e rodeado por ambiguidades criadas pelos seus vários modos de se deixar ver e construir identidades nos diferentes ambientes da rede. São multiplicidades com as quais a pessoa encena e brinca no palco ubíquo das subjetividades (SANTAELLA, 2013, p. 85- 86, apud CAMARGO, 2015, p. 3).

O homem contemporâneo tem sua identidade digital a partir de uma plataforma de discussão onde as relações de causa e efeito são questionadas, pois as características da vida de cada indivíduo não são fatores determinantes da sua “poesis”.

O acervo, dentro do conceito de humanidades digitais, é um registro civilizatório que acontece através da experiência coletiva da produção de textos digitais e poéticos, através de trabalhos artísticos *on line*.

A concepção de *site* nos conduz à reflexão de que a credibilidade de um código está diretamente ligada a sua perenidade e durabilidade dos seus conteúdos. Por esta razão, indagamos se ainda não dispomos de meios para garantir a sua perenidade?

Os próprios códigos digitais revogam inúmeros paradigmas fundados numa forma de cognição e de conhecimento lineares, transgredindo as formas e criando relações de pensamento e linguagem que atuam numa dinâmica transversal e em rede, presumindo conexões e mais conexões que apontam para um infinito de possibilidades.

Há uma integração e ao mesmo tempo uma polarização entre o público e o privado, o cronológico e a flexibilidade dos tempos cronológico e biológico, de tal forma que as relações do indivíduo com o mundo e consigo mesmo criaram um fenômeno contemporâneo e

interdisciplinar passível de estudos nas mais diferentes dimensões. Essas relações são dinâmicas e constituem um telos, uma finalidade.

A digitalização de textos e arquivos baseia-se num código que apresenta uma nova sintaxe, uma “parasintaxe”, baseada numa semântica pragmática e na ausência do sujeito. Propõe um raciocínio semiótico sobre os códigos fundado num esquema diacrônico. A ideia central é a alteridade resultante da inter-relação do eu e do outro, revendo os modelos paradigmáticos de conhecimento: fragmentados, isolados, hierárquicos e piramidais (MORIN, 2001).

A ambiência digital tem uma grande potencialidade no processo educativo, pois pode colocar em evidência a multidimensionalidade e a complexidade humanas, através da hominização que considera a unidualidade, a complexidade cultural, a unidade (singularidade) e a diversidade, dentro da complexidade dialógica humana (MORIN, 2001).

3 O fazer poético da poesia digital

(Interpoesia – O início da escritura expandida – AZEVEDO, 2009- anotações)

A poética é subversiva, porque subverte o olhar, as formas, os sons, as imagens... ousando criar algo novo, provocando uma estética interativa que objetiva mudar o percurso do outro.

O que é poético é a expansão dos signos. Fazer poesia digital é construir ambientes – ambiência- que em mudança constante, subvertem as fórmulas e criam e se recriam a partir de novas e inovadoras referências.

Deste conceito nasceu a **Poesia Hipermissão Interativa**, possibilitando uma produção poética no meio digital, que provocou sucessivas mudanças que envolvem uma nova leitura cognitiva, mudando a natureza de sua sintaxe, para uma parasintaxe.

Há, desta forma, uma salto na cognição comunicativa e interativa, de analógica para digital, propondo narrativas e registros produzidos pela tecnologia, que podem ser verbais, sonoros, imaginéticos e em forma de

escritura expandida, permitindo a disseminação do conhecimento poético.

Hoje usamos o termo *navegar* no sistema hipermidiático, pois podemos adentrar num labirinto narrativo, para executar a ação do *clicar*. “Trata-se de uma nova etapa em que códigos matriciais isolados (verbal, visual e sonoro), passem, a partir de softwares atuais, a explorar novas formas de se fazer perceber como linguagem” (AZEVEDO, 2009, p. 13).

A miscigenação de linguagens, num processo de simbiose, tornou os meios digitais um lugar possível para a manifestação de uma nova cultura de ambiência. Há uma possibilidade de flutuação e um viajar num “espaço de sentido” que “[...] muda o referencial de arbitrariedade deste ‘vir a ser’ histórico como forma de registro” (MANGUEL, 1997, apud AZEVEDO, 2009, p. 16- 34).

“Os acessos são paratáticos, não-lineares e temporalizados pelo movimento do nosso olhar, dentro de uma nova relação matricial” (AZEVEDO, 2009, p. 42).

A poesia digital estabelece uma nova relação entre os códigos através de registros sonoros, verbais, visuais e performáticos, proporcionando o desdobramento de imagens e palavras não-lineares e interdisciplinares, desmaterializando o fazer poético, que estabelece índices semióticos resultantes da articulação da linguagem em meios de ambiência numa interdependência mútua entre leitor, poeta e poesia.

A migração virtual por uma **escritura em trânsito** cria uma projeção histórica para as linguagens dos suportes digitais através de conteúdos simbólicos em telas imaginéticas. “O corpo-imagem não apenas lê, mas se apropria em forma de imersão, explorando estes espaços” (LOFFER, 1994, apud AZEVEDO, 2009, p. 51).

4 O projeto da Maternidade São Paulo: a trajetória do trabalho.

4.1 Processo de criação dos registros fotográficos da Maternidade São Paulo.

Criada a partir de um ensaio fotográfico realizado pela mestrande Liliane Alfonso, a obra de características poéticas, transita na história da Casa de Saúde Francisco Matarazzo, onde era a sede da Maternidade São Paulo, para apresentar um conteúdo estético, baseado nas imagens produzidas e na composição de uma obra artística, que tem como pano de fundo o registro de um acervo histórico que foi extinto em sua função. Tal registro fotográfico foi desenvolvido no segundo semestre de 2014, no período em que foi realizada uma exposição no antigo Hospital Matarazzo, *Made By Feita por Brasileiros*, quando um numeroso público compareceu ao espaço.

Poesia digital: uma narrativa poética inspirada nas imagens da Maternidade São Paulo.

A obra *DeZenLeio* apresenta-se como um vídeo-performance, criado a partir dos registros fotográficos da antiga Maternidade São Paulo, numa trama poética tecida com imagens animadas em ambiência digital, acrescidas de uma *prosa* de autoria do Wilton Azevedo, professor do Laboratório de Humanidades Digitais e coordenador do projeto.

Essa experiência poética nasceu das inquietações de Wilton Azevedo, como resultado de uma das suas produções artísticas dentro de uma narrativa poética- digital, que é apresentada no vídeo-performance, como segue na figura 03.

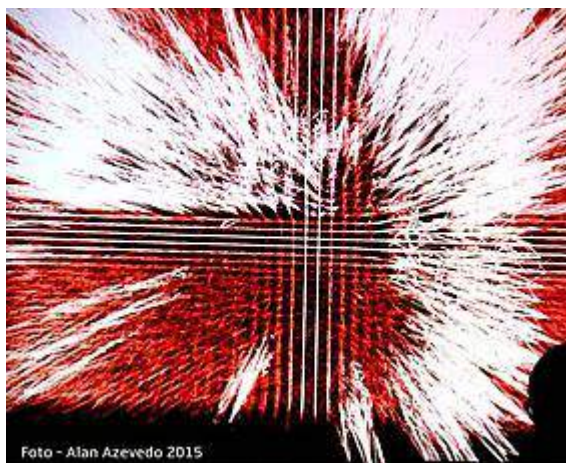


Figura 03: Imagem do DeZenLeio.

Fonte: Foto Alan Azevedo -2015.

Para Azevedo (2009, p. 105): “A poesia digital [...] retoma a ritualização da linguagem [...]”. De tal forma que “[...] a enunciação não está no discurso, a narrativa não conta histórias. O que é poético é a expansão dos signos. Fazer poesia digital é construir ambientes-ambiência- em mutação constante”. Para o autor, essa ação consolida-se como uma experiência que transcende à rima verbal e à imagem, caracterizando-se como um objeto poético que apresenta um ritmo sonoro e plástico, que poderá ser harmônico ou não, dentro da ambiência digital.

5 Participação em Seminários, Congressos e Eventos Artísticos-acadêmicos

Obra no YouTube

O vídeo-performance é disponibilizado no YouTube através do endereço eletrônico:

<https://www.youtube.com/watch?v=aaXAd0zoodc&feature=share>.

O objetivo foi a socialização da obra na Web para internautas extra-pares e interessados em produções de arte digital.

Virada Cultural

No sábado, dia 20 de junho de 2015, às 18h, o LHUDI (Laboratório de Humanidades Digitais), a convite da Visualfarm, apresentou a obra *De Zen Leio* no Anhangabaú, na cidade de São Paulo-Brasil, durante a Virada Cultural de 2015, num evento realizado pela prefeitura do município de São Paulo, como é possível verificar nas figuras 04 e 05.



Figuras 04 e 05: Imagens do *DeZenLeio* projetadas nas paredes dos prédios do Anhangabaú.

Fonte: Fotos de Simone Mina.

Aula Magna Mackenzie 2015.2

No dia 18 de agosto de 2015 foi apresentada a obra *DeZenLeio* na Aula Inaugural do PPGEAHC, às 14h, no auditório do Centro Histórico e Cultural da Universidade Presbiteriana Mackenzie- São Paulo- Brasil. No evento houve a apresentação especial dos membros do Laboratório de Humanidades Digitais, coordenado pelo Prof. Dr. Wilton de Azevedo (vide figura 06).



Figura 06: Wilton Azevedo em apresentação da obra *DeZenLeio*.

Fonte: Foto de Rita Varlesi.

VI Seminário dos Roteiristas 2015: “Entre Encanto e Conhecimento”.

Nos dias 17 e 18 de setembro de 2015 ocorreu a participação do LHUDI e a apresentação da obra *DeZenLeio* no Seminário dos Roteiristas de 2015, o qual é uma iniciativa do Centro de Comunicação e Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie- São Paulo- Brasil. Entre outros eventos.

6 Considerações Finais

Verificou-se que a ambiência digital caracteriza um “onde”, no qual a fronteira é questionada como tal, constituindo um espaço de tensão e flexibilidade que possibilita a criação de um projeto que objetiva o apagamento da linha divisória entre os diversos arquivamentos e as diversas línguas e culturas. Desta forma, através da linguagem digital, abrimos esse campo de diálogo ilimitado entre pessoas, culturas e processos, viajando através dos diversos tempos e espaços possíveis, em busca de linguagens poéticas que aparentemente ressurgem através de códigos construídos na bidimensionalidade escultórica de nossas telas.

Desta forma, pode-se concluir que a poética digital é, em sua essência, poesia em trânsito, porque subverte o olhar e o entorno espacial, imagético e sonoro, criando novas formas de interação, resultantes das trajetórias dos sujeitos que as experimenta. Assim, construir espaços na linguagem virtual, experimentando as narrativas da poesia digital, permite ao poeta dialogar com o contemporâneo.

O processo de produção do laboratório digital proporciona uma imersão em diferentes áreas, através de uma plataforma interdisciplinar, que visa a relação interativa dos pesquisadores-colaboradores que constituem uma equipe multidisciplinar, que atua num processo de construção novas formas de conhecimento no ambiente virtual, através de uma abordagem metodológica interdisciplinar e transdisciplinar consolidada a partir da criação e execução de projetos.

Conclui-se, portanto, que esse estudo, atrelado às produções realizadas no LHUDI, propõe um novo olhar sobre a ambiência digital no que tange a sua exploração, enquanto plataforma tecnológica relevante para a criação digital poética, assim como para o registro de acervos históricos e recriação de ambientes humanos presentes e passados, de tal forma que a sua importância reside na compreensão e difusão da ambiência digital.

REFERÊNCIAS

- ALFONSO, Liliane. Relatos de Experiência Vivida na Casa Matarazzo. São Paulo: 2015.
- ALVARENGA et al., Algusta T. de. Histórico: fundamentos filosóficos e teórico-metodológicos da interdisciplinaridade. São Paulo: FEUSP, 2005.
- AZEVEDO, Wilton. Interpoesia: o início da escritura expandida. 2009. Tese (Pós-Doutorado). Universidade de Paris, Laboratoire de Paragraphe, Paris – França.
- BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- CAMARGO, Eduardo. A persona estendida e a internet das coisas. Publicado em: 28 fev. 2015. Disponível em: <<https://transobjeto.wordpress.com/2015/02/28/apersonaestendidaeainternetdascoisas/>> Acesso em: 18 abr. 2015.
- CAVALLO, G.; CHARTIER, Roger. História da leitura no mundo ocidental. São Paulo: Ática, 2002.
- CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer. Tradução de E. F. Alves. Petrópolis-RJ: Vozes, 1994.
- CHALHUB, Samira. Funções da linguagem. 10. ed. São Paulo; Ática, 2001.
- COSTA, Lúcia M. da. A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança. São Paulo: Ática, 2006.
- DEBRAY, Régis. Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis-RJ: Vozes, 1993.
- DELEUZE, Gilles. Cinema 1: a imagem- movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- LE GOLF. Memória e História. São Paulo: Papirus, 1999.
- MORIN, Edgar. Os sete saberes necessários à educação do futuro. 4. ed. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2001.
- PIERCE, Charles Sanders. Semiótica. São Paulo: Perspectiva, 1977.

As inovações da tecnosfera migram a comunicação para a noosfera

Sebastião Squirra – UMESP

Introdução

Nesta reflexão partimos do princípio de que a comunicação é um processo neuro-biológico, sendo que para avançar nesta abordagem praticamos investigação científica interdisciplinar. Assim, ao observar segmentos científicos como a neurociência, optamos por recortar tanto os processos morfológicos quanto os epistêmicos que acoplam e hibridizam máquinas com seres, assumindo ser esta parte importante da comunicação. Especificamente focamos os canais da sensibilidade humana e recortamos os processos e as possibilidades de assimilação da mente dos recursos interativos e dialogais profusamente presentes na comunicação mediada por interfaces digitais, agora largamente móveis e o tempo todo conectadas. Sabemos que tais temas são estudados em alguns territórios científicos, onde especialistas os denominam como CMC (*Computer mediated communication*), HCI (*Human-computer interactivity*), entre outros. Para tanto, transportamos alguns destes princípios para as formas comunicativas assumindo aprioristicamente que, de fato, as múltiplas formas da comunicação se concretizam nos imensos processos sinápticos que acontecem no cérebro, uma vez que os significados do mundo exterior são captados através dos sentidos humanos que, estimulados, canalizam as informações para este importante órgão. Dessa forma, ao incorporar referências investigativas da neurociência, por analogia reversa assumimos que as sinapses podem ser entendidas como processos

comunicativos, uma vez que as células trocam informações através de efervescente trânsito de sinais, neste caso, químicos e elétricos.

Os neurocientistas sabem que este é um complexo procedimento, já que o processo se configura em conexões de processamento, transmissão e recepção de informação (KURZWEIL, 2007, p.148, 169), o que nos leva para a razão epistemológica da comunicação. Dessa forma, na sua essência e através de olhar transversal, inferimos que a comunicação pode ser enquadrada como um processo neurológico, uma vez que se efetiva nos canais nervosos de ‘entrada’ que estimulam sensores (visão, ouvido, fala, pele etc.) que transportam os significados para imediata decodificação na mente. Emissor, canal, receptor. Codificação, transporte, decodificação. Estas concepções processuais são altamente familiares para os comunicadores, uma vez que a comunicação, entre outras angulações, é estruturada em observação, construção, envio e assimilação de conteúdos, com o uso de linguagens, narrativas, equipamentos etc. Mas recentemente esta consensuada percepção recebeu forte impacto, pois apontando o futuro da interação homem-máquina, o neurocientista Miguel Nicolelis inseriu uma dissonância interessante ao afirmar que “a comunicação não será mediada pela linguagem, que deixará de ser o único ou o principal canal de comunicação”, concluindo que “teremos uma verdadeira rede cerebral” (INTEGRAÇÃO... 2011, p. A20). Pela inusitada afirmação e pela dimensão de fala deste pesquisador, entendemos que tal possibilidade abre caminhos para uma comunicação essencialmente cerebral, perspectiva que poderá mudar alguns dos processos da comunicação humana.

O homem e a simbiose com as máquinas

Estimulada por inovações tecnológicas intensas, há longo tempo a experiência psíquica humana vem sofrendo alterações expressivas em volume e adensamento, especificamente quando o ser mergulhou em

realidade que espelha vida em plenitudes tecnológicas (agora digitais) e onde os sentidos da existência social e da individualidade são mediados por conexões elétricas intensas e infindáveis. Na atualidade, praticamente tudo se efetiva em redes e em aparatos conectados onde, não presencialmente, seres interagem com equipamentos a partir de comandos hápticos desferidos pelas pontas dos dedos, por gestos físicos, comandos vocais, piscar de olhos, fazendo com que a internet em “todas as coisas”⁴² seja realidade incontestável (QUEIROZ, 2014). Inescapavelmente, o homem se encontra imerso em espécie de *caldo* virtual densamente mediado por tecnologias que se tornaram imperceptíveis, alterando identidades nas direções tanto da sua singularidade quanto de seu pertencimento coletivo. Assim, na profusão tecnológica da atualidade a existência se concretiza em infindáveis telas (interfaces visuais contínuas), o que alterou o espaço (o real se mesclou ao virtual) modificando a espacialidade (sensação de ‘onipresença’), eliminou distâncias (o conceito de Mundo Plano de Friedman, 2005), desconstruiu a marcha do tempo (consumo, lazer, educação e trabalho à distância e sem horários), inserindo o homem em fluídica dimensão que reconfigura todos os seus sentidos e, sobretudo, o seu cérebro.

Isto tudo instala uma intensa reelaboração cognitiva humana, pois se observa uma inegável, infatigável e simbiótica hibridização do homem com equipamentos de toda ordem. Este é um ponto de destaque, pois se estruturou uma robusta dependência que cimentou intercâmbios entre máquinas e mentes, levando a humanidade para uma nova e coletiva experiência sensitiva que, de fato, materializa uma internet *de* pessoas. Isto já é presente, uma vez que concretamente a sociedade está mergulhada em conectividades ampliadas e mediadas por tecnologias, numa espécie de *malha de neurônios*, confirmando o que Nicolelis definiu pouco atrás. Esta inédita dimensão comunicativa dinamizou as relações

⁴² Aqui ampliamos o conceito de “internet das coisas” (IoT, Internet of things) amplamente definido e conhecido.

humanas, pois construiu as estruturas que hibridizam mentes, espíritos e sentimentos com lógicas, técnicas e culturas, redimensionando o acesso e difusão do conhecimento.

Pela robustez e abrangências das tecnologizações da atualidade, as transformações têm chamado a atenção de muitos pesquisadores de cognições, territórios e formações os mais variados, ao destacar que as alterações são profundas e revelam ser imprescindíveis estudos baseados em transversalidades científicas dialogadas. Em tais iniciativas convergem cientistas de diferentes matizes teóricas, o que provocou cunharem, inclusive, o termo *ciência da alma*, pois sabe-se que as máquinas replicam as lógicas do cérebro, onde existem dimensões cognitivas a ser compreendidas. Isto, pois diferente das máquinas, o cérebro ainda é uma incógnita e estudá-lo ajudará no entendimento sutilizado das relações entre humanos com os equipamentos, justo nas trocas de sentidos mediadas por interfaces que levam à construção de adereços móveis que se acoplam ao organismo humano e executam comandos mentais de seres com deficiências físicas. Como descrito por Giuliana Miranda: “usando apenas seus pensamentos, uma mulher tetraplégica conseguiu controlar um braço-robô com aquela que é considerada a prótese de mão mais avançada já desenvolvida e testada” (2012, p.C5). A mesma jornalista aponta que “a exploração das interfaces cérebro-máquina têm provocado uma verdadeira corrida entre neurocientistas de todo o mundo” (2012, p.C5). Estas descobertas são úteis para a comunicação, pois sinalizam as possibilidades de acesso e consumo de conteúdos audiovisuais sem as *interfaces* da atualidade, justificando as óticas analíticas interdisciplinares aqui praticadas.

Processos evolutivos adensados

A evolução humana é persistente e hoje o universo digital atinge expressivo conjunto social, consumindo a maior parte do seu tempo e atividades. Todavia, nem todos estão tranquilos com as benesses desta

realidade, fazendo com que e a radical imersão na virtualidade cause desconfortos em alguns pensadores, como é o caso de José Saramago. Este escritor discorda dos benefícios da vida digital conectada vendo nela o fator do distanciamento do homem de suas razões e essências existenciais. Nesta direção, afirmou que a “era das cavernas é a era atual, pois a imagem virtual obscurece a imagem autêntica” (PARA...,1998, p. 49). Honesto e ousado, o ganhador do Nobel de literatura adicionou corolário importante ao reconhecer que “ler um livro é uma viagem virtual, mais importante do que viagens reais. Hoje em dia, há uma cegueira de se querer ver tudo sem se ver nada” (1998, p.4.9). Importante o apontamento deste intelectual de que “a leitura de um livro configura-se como uma experiência virtual, sendo que fato semelhante acontece ao assistir a um filme” (1998, p.4.9). Tal princípio está presente no texto *A leitura de Imagens* quando afirmei que

O processo de apreensão das informações oriundas do espaço em que vivemos se dá de forma múltipla, com elaborações várias, nas quais as representações pictórico/iconográficas compõem parte significativa do processo de aquisição de conhecimento. E de expressão: a informação visual é o mais antigo registro da história humana. Hoje, alfabetizado ou iletrado, o homem é constantemente bombardeado por uma enorme quantidade de informações visuais que atingem seus olhos constantemente (SQUIRRA, 2000, p. 107)

Discorrendo sobre o tema, no mesmo texto reconheci que é

redundante afirmar que vemos com imagens. [...] já que nossos olhos, considerados a nossa principal ‘porta’ de tomada de contato com o mundo exterior, ‘escaneiam’ o mundo, codificando seus elementos, sejam eles, conhecidos ou não. Não só através dos olhos, já que todos os nossos sentidos criam imagens (2000, p.108).

Argumentei ainda que não somente ‘vemos com imagens’, mas também “na comunicação [...] falamos com imagens. Na oralidade, comunicamos com a descrição de imagens”, pois “metafórica ou

literalmente, o diálogo é uma tentativa do emissor de transmitir ao receptor como ele ‘vê’ determinadas coisas” (2000, p. 109). E mais adiante, afirmei que “imaginamos com imagens” ao discorrer que “a palavra imaginação quer dizer construir com (ou produzir) imagens, [...] e pode-se afirmar que construímos continuamente um museu de imagens em nossas cabeças, com uma multiplicidade estonteante de significantes visuais” (SQUIRRA, 2000, p.112). Importante aqui destacar que todos estes processos acontecem na mente humana, objeto central do presente texto.

A argumentação de Saramago incita a reflexão, pois migramos do tempo de escassa informação para realidade digital atual plenamente conectada com volumes assustadores de possibilidades de acesso aos dados e informações. Muitos autores (DERTOUZOS, 1997; CANTON, 2001; BARAN, 1995; MATTELART 2002 etc.) advogam que a “sobrecarga” informativa dos dias atuais (conceito de *“overloaded of information”*), representa o extremo contrário da experiência vivida no passado onde, na sociedade analógica, o conhecimento era racionado, elitizado e dificultoso. Deve-se reconhecer que, de fato, a proliferação de tecnologias que permitem o acesso a miríade de bases informativas passou a representar, em determinado momento, uma das características identitárias do homem contemporâneo. E esta realidade estimula muitas dimensões humanas, pois como disse Arthur Clarke “uma tecnologia suficientemente avançada torna-se indistinguível da magia” (in KURZWEIL, 2007, p. 34). Neste cenário, neste momento, no coletivo ou isolado, tecno-aditado ou avesso às tecnologias, advogamos que o ser humano vê sua experiência vivencial ser redimensionada, o que expande suas possibilidades de ação, cultura e interação, alargando as zonas de seu pertencimento. Tal processo se dá em consequência das dimensões dos processos da comunicação que o ser pratica entre si - e espalha no seu entorno existencial, pois agora estes também são entendidos como prossumidores (TOFFLER, 1992; TAPSCOTT, 2007) – e com os

aparelhos, que transportam os conteúdos informativos audiovisuais. Estas peculiaridades vêm conquistando a atenção dos pesquisadores.

Conscientes de que pouco se sabe sobre as ações das imagens nas mentes das pessoas, em evento organizado pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood em setembro de 2014, pesquisadores do segmento da neurociência e psicólogos se uniram a cineastas no evento Filmes no seu cérebro, colocando em debate “as implicações cognitivas e perceptivas das películas” (A NEUROCIÊNCIA ..., 2014). De fato, os pesquisadores procuravam diagnosticar os processos de captação da atenção dos espectadores, visando entender como os alvos criativos definidos pelo diretor (um criador de mensagens cognitivo-sensoriais) atingem os universos cognitivo-emocionais daqueles que assistem a seus filmes, consolidando apreensões específicas. Esta é uma iniciativa importante para os segmentos da comunicação, uma vez que pouco se sabe sobre o processo de captação fisiológica e as formas da assimilação de conteúdos pelos consumidores de produtos comunicativos (como rádio, televisão, material impresso etc.). Nessa direção, aliás, trilham os estudos que investigam como os olhos humanos (*Eye tracking*) funcionam ao confrontar conteúdos informacionais que as distintas plataformas de conteúdos (telas de TV, páginas de jornal etc.) disponibilizam. E também, as investigações feitas com supercomputadores “neurais” (MORIN, 2011, p. 123), que podem estudar em tempo real o córtex visual, a parte sensorial mais importante do ser humano, quando este está sendo exposto às diferentes mensagens. Ou ainda, as pesquisas no campo definido como “Computação afetiva”, que adotam os pressupostos da Inteligência Artificial para entender os estados de humor e o espírito humano no contato com informações (WORTHAM, 2013).

Processos mentais dialógicos

Focamos na dialogicidade, pois este é o processo estruturante da comunicação entre seres humanos e entre estes e os equipamentos. Dessa forma, tornou-se fundamental estudar as variáveis que incidem sobre o homem metropolizado contemporâneo, agora um ser profundamente conectado em multiplicidade de aparelhos, condição que provoca alterações sensoriais significativas em volume e densidades. Compulsoriamente, os sentidos da existência social e da individualidade são continuamente mediados por dispositivos em conexões elétricas robustas e infundáveis e se concretizam em sistemas comunicativos e nos aplicativos digitais, em redes o tempo todo interligadas e onde, virtualmente, os seres interagem a partir de comandos hápticos, fazendo aflorar uma realidade na qual tornou-se perene uma Internet “em todas as coisas”, um alargamento conceitual que propomos para o termo original “internet das coisas”⁴³. Dessa forma, não é exagero afirmar que uma realidade de simbioses tecnológicas tornou-se concreta e dominante, pois é crescente a possibilidade de inserção de chips em todos os bens de consumo e de acesso, adicionando um predicado importante: tal alargamento conectivo estende os sentidos humanos para uma inédita dimensão cognitiva, que é mobilizadora, inclusiva, cultural e também espiritualizada. E, para aqueles que imaginam ser exagero inserir chips em geladeiras, carros, casas etc., empresas trabalham em projetos de inteligência artificial com todo tipo de objetos, como isqueiros, mamadeiras, coleiras de cachorro, instalando definitivamente uma rede o tempo todo conectada (SERRANO, DARAVA, 2014).

Na mesma direção, o cientista Silvio Meira afirma que “estamos vivendo uma era onde todos os objetos serão capazes de capturar, receber, transmitir, armazenar, processar e mostrar informações e, se for o caso, agir em contexto em função dos dados que detém” (QUEIROZ, 2014). A realidade tecnológica estendeu os sentidos humanos para uma inédita dimensão física e cognitiva e abriu caminho na relação do homem consigo

⁴³ No original: Internet of things

próprio, pois este deverá libertar-se das atividades mecanizadas, dedicando tempo para a cultura e na compreensão das razões da existência. Isto abre espaço para o mesmo adentrar as questões da espiritualidade, conceito presente em vários cientistas reconhecidos, como Einstein, Leibnitz e Norbert Wiener. No livro *Cibernética e Sociedade* (1954), Wiener lembra que “a mais interessante das primeiras explicações científicas da continuidade da alma é a de Leibnitz, que concebe a alma como pertencente a uma classe mais vasta de substâncias espirituais permanentes, a que deu o nome de mônadas” (1954, p.98). Este conceito é muito desafiador, tendo sido abordado por Amit Goswami na obra *A Física da alma* (2008) estando também presente em *Método 4 – As ideias* de Edgar Morin (2011). Aliás, neste tema Morin discorre largamente sobre o que ele denominou de “espírito/cérebro”, para quem “a cultura está nos espíritos, vive nos espíritos, os quais estão na cultura, vivem na cultura” (2011, p. 22)

Virtualidades mentais contínuas

A sociedade está imersa em dimensão virtual mediada por tecnologias perenes, plenamente integrada ao entorno da existência. De forma inequívoca, tais expansões materiais vêm alterando as identidades psíquicas humanas, permitindo que mentes possam se conectar com mentes, como afirma Ray Kurtzweil para quem, perto de 2030 “a tecnologia vai permitir comunicação sem fio entre um cérebro e outro” (2005, p.316)⁴⁴, adicionando pouco à frente que “é importante salientar que bem antes do final da primeira metade do século XXI, vão predominar formas de pensamento não biológico” (2005, p.316)⁴⁵. Fundamental apontar que este caminho integra processo evolutivo sutil, contínuo e seguramente inevitável, pois a dialogicidade cotidiana

⁴⁴ Original: The technology will also provide wireless communication from one brain to another

⁴⁵ Original: It is important to point out that well before the end of the first half of the twenty-first century thinking via nonbiological substrates will preominate

acontece nas interações comunicativas que ocorrem sem cessar e a simbiose homem-máquinas deverá crescer substancialmente nas próximas décadas. A multiplicidade midiática arrebatou os sentidos humanos na exigência de comandos apropriados e em imersões racionais na lógica instrumental dos aparelhos. O físico Marcelo Gleiser lembra que a “realidade resulta da forma integrada de incontáveis estímulos coletados pelos cinco sentidos, captados do mundo exterior e transportados para nossas cabeças pelo sistema nervoso”, adicionando que “eu sou e você é uma rede eletroquímica autossustentável” (2011, p.C9). Lembramos que as redes, tecnologizadas ou não sempre foram estruturantes da vida e essenciais para a sobrevivência humana, fazendo despontar a evidência de que, com a multiplicação tecnológica atual o ser humano pode estar se integrando a uma imperceptível rede tecnocerebral coletiva. Na atualidade, o imenso sistema de conexões estaria viabilizando uma internet “de mentes” indo além da internet “de e das coisas”. Isto, pois como Kurzweil afirma “em poucas décadas a inteligência da máquina irá superar a inteligência humana [...] as implicações incluem a fusão da inteligência biológica e não biológica, software humano e ultra altos níveis de inteligência que se expandem no universo na velocidade da luz (2001)⁴⁶. Tal pressuposto insere o conceito de *transhumanismo*, onde seres humanos atingirão nível específico de desenvolvimento propiciado pela evolução tecnológica e robótica, no contínuo “avanço da nossa relação simbiótica com aparelhos e instrumentos”, como diz Marcelo Gleiser (2014). Indo nesta direção, o neurocientista Robert J. Sternberg lembra Alan Turing que afirmou: “em pouco tempo seria difícil distinguir a comunicação das máquinas da dos seres humanos” (2010, p.9) e define Ciência cognitiva como um “campo multidisciplinar que se utiliza de ideias e métodos da Psicologia Cognitiva, da Psicobiologia, da IA

⁴⁶ Original: “Within a few decades, machine intelligence will surpass human intelligence ...The implications include the merger of biological and nonbiological intelligence, immortal software-based humans, and ultra-high levels of intelligence that expand outward in the universe at the speed of light

(Inteligência Artificial), da Filosofia, da Linguística e da Antropologia”, destacando que estudam como “o processamento da informação que ocorre no nível celular”, concluindo que os “neurônios tendem a se organizar em forma de redes que se interligam, trocando informações e promovendo vários tipos de processamento de informação” (2010, p.30). No livro *A teia da vida*, Fritjof Capra adianta que “a concepção de rede foi a chave para os recentes avanços na compreensão científica não apenas dos ecossistemas, mas também da própria natureza da vida” (1996, p.45). Tais postulados integram os estudos da Cibernética, conceito que estrutura seus pressupostos nas comparações do funcionamento dos organismos e das máquinas⁴⁷, especialmente quando Norbert Wiener afirma que “é certamente verdade que o sistema social é uma organização semelhante ao indivíduo, que é mantido coeso por meio de um sistema de comunicação” (1954, p.63).

Autor de livros instigantes, o cientista Ray Kurzweil prevê que o homem vai se fundir com a tecnologia constituindo o que chamou de *transhumano* (citado antes), hibridizando inteligências biológica e não-biológica. Em entrevista ao jornalista Ricardo Anderáos Kurzweil afirmou que “haverá uma rede invisível de computadores profundamente integrados no ambiente, em nossos corpos e dentro do nosso próprio cérebro”, prevendo que “será difícil saber onde acabam os seres humanos e começam as máquinas” (2006, p. L10). Corroborando tal entendimento, na matéria *Um sensor no cérebro*, a Revista Fapesp espelha reportagem da revista científica *Cell* de 16 de julho de 2015, descrevendo que “uma nanossonda mais fina que um fio de cabelo que emitia luz e substâncias químicas permitiu a pesquisadores dos Estados Unidos controlar o comportamento de camundongos por meio de um comando sem fio, a partir de um computador” (2015, p. 13). A integração de seres humanos, máquinas e redes é relatada por Michael Chorost. No livro *World Wide*

⁴⁷ A Cibernética é a ciência que estuda as comunicações e os sistemas de controle não só nos organismos vivos, mas também nas máquinas

*Mind: The coming integration of humanity, machines and the internet*⁴⁸ este pesquisador descreve o processo de inserção de dispositivos em si próprio e defende a ousada ideia de se “instalar computadores intracerebrais em todos”, cenário no qual a internet “seria parte integral do ser humano e seu uso seria tão natural quanto o de nossas próprias mãos” (in HALPERN, 2011, p. L6). Quase 30 anos atrás, no livro *O cérebro binário* David Ritchie falou em um ‘bio-chip’ com o qual nos “plugaríamos à memória de um computador tão facilmente como calçamos sapatos. Nossa mente seria preenchida pelas informações armazenadas no computador e poderíamos virar especialistas em qualquer coisa instantaneamente” (in HALPERN, 2011, p. L6). Ainda na dimensão de simbioses orgânico-máquinas, no texto *A busca contínua pelo chip cerebral*⁴⁹, Philippe Lambinet relata que se almeja descobrir “chips de computador que funcionem como o cérebro – abrindo um leque de possibilidades que vão da inteligência artificial à habilidade de simular personalidades artificiais completas”(2015)⁵⁰. No artigo, Lambinet relata a história do esforço científico de construir um chip que tenha princípios de processamento e racionalidades semelhantes às do cérebro humano e aponta que em “agosto de 2014, a IBM anunciou o *TrueNorth*, um chip neuromórfico com 1 milhão de neurônios e 256 milhões de sinapses programáveis” (2015)⁵¹. O autor conclui que este tipo de chip é

uma tecnologia que pode ser ensinada (sim isso mesmo, não programada, ensinada) a reconhecer praticamente qualquer coisa desde um rosto até uma linha de código e, em seguida, em apenas alguns microssegundos, recuperar o que foi ensinado nos enormes

⁴⁸ Tradução: Rede mundial de cérebros: a integração vindoura entre humanidade, máquinas e internet

⁴⁹ Original: The ongoing quest for the ‘brain’ chip

⁵⁰ Original: computer chips that work like the brain – opening up a wealth of possibilities from artificial intelligence to the ability to simulate whole artificial personalities

⁵¹ Original: in August 2014, IBM announced TrueNorth, a neuromorphic chip with 1,000,000 neurons and 256 million programmable synapses

volumes de dados, integrando com muita facilidade com quase todos os aparelhos eletrônicos modernos (2015, grifo no original)”⁵².

É exatamente assim que funciona o cérebro humano. Na linha investigativa que leva às máquinas sensíveis ao estado de humor dos humanos, no artigo *The next front of wearables*, Erez Podoly refere-se à uma “*internet of me*” dado o enorme volume de coisas digitais intraconectadas que circundam cada ser (2015). Na mesma direção, no texto *Máquinas têm sentimento?*, a jornalista Renata Leal relata que a cientista Rosalind Picard estuda as “formas de atribuir habilidades emocionais ao computador para que a máquina tenha capacidade de responder de forma inteligente às emoções humanas” (2011, p. 57-61). E investigações assemelhadas estão sendo realizadas no Brasil, como descreve Dinorah Ereno no texto *Emoções catalogadas*. Esta jornalista fala da parceria da USP/São Carlos com a UFSCar, no sentido de “captar expressões faciais” com equipamentos que “poderão identificar as emoções do usuário, interpretá-las em tempo real e reagir de modo inteligente, sugerindo ações para alterar, por exemplo, um estado emocional indesejado ou reforçar um desejado” (2015, p. 62). As possibilidades das máquinas “afetivas” são imensas, pois estas entendem os estados de humor humanos ao medir os batimentos cardíacos, a pressão arterial, a condutividade elétrica da pele das pessoas etc. Estes são conhecimentos muito úteis para, por exemplo, entender a “simpatia” das pessoas quando estas se deparam com pessoas, produtos, quando enfrentam situação de estresse imprevista, nas contrariedades variadas e em importantes áreas como a medicina, educação etc., e no marketing. As alterações físico-biológicas internas sutilmente emitidas pelo corpo humano e captadas pelas máquinas sinalizam o grau emotivo de aceitação, de repulsa etc. quando exposto a diferentes situações.

⁵² Original: A technology that can be taught (yes that's right, not programmed, taught) to recognize just about anything from a face to a line of code and then recognize what it's been taught anywhere in enormous volumes of data, in just a few microseconds and can ber integrated with almost any modern electronics very easily

Destacamos que estes são assuntos muito importantes para a comunicação, uma vez que esta requer identificação cognitiva entre emissor e receptor.

A sociedade está imersa em densidade tecnológica inédita condição iniciada com a Revolução Industrial, conforme já definiram alguns autores, como Toffler (1980); Gama (1986) e Bell (1989) entre tantos. Tal processo inseriu as condições para a tecnosfera, conforme explicitado no texto *A circularidade do conhecimento* de Lucrécia D'Alessio Ferrara (in MACHADO, 2007). Nesta reflexão, Ferrara fala do escritor Jorge Luis Borges que abordou o conceito esfera, termo que originou outros como barisfera (núcleo metálico terrestre), litosfera (camada de rochas do globo), hidrosfera (camada de água), biosfera (evolução biológica) e atmosfera (camada do ar). E ainda: antroposfera (o ser humano), ecosfera (existência da vida), iconosfera (representação visual), blogosfera (comunidades virtuais), infosfera (entidades informacionais) e ciberesfera (conhecimento), onde desponta o de esfera pública proposto por Habermas no livro *Mudança estrutural da esfera pública* (Habermas, 2014). Milton Santos também abordou tal questão e após definir tecnosfera adiciona psicofesfera como “o mundo das ideias, crenças, paixões e lugar da produção de um sentido, também faz parte da produção deste ambiente, desse entorno da vida, fornecendo regras à racionalidade ou estimulando o imaginário” (Santos, 2008, p.256). Tais reflexões endereçam a ideosfera (evolução dos pensamentos, teorias e ideias) que recorta a “evolução mimética, aquela elaborada e residente no interior das mentes, com a seleção natural de pensamentos, teorias e ideias” (Wikipedia, 2014). Estas concepções nos estimulam na direção de refletir sobre as inúmeras transformações que enfrenta a comunicação na contemporaneidade. E todos nos levam a um termo em especial: a noosfera.

A era das mentes da noosfera

Entendemos a noosfera como estágio sequencial da tecnosfera, se apresentando como fruto da evolução cognitiva humana, sentido que se exponenciou com a força massiva da midiosfera (suportes midiáticos), como estudado por João Artur Izzo (2009). O termo noosfera apareceu nas reflexões do paleontológico, filósofo e jesuíta francês Pierre Teilhard de Chardin que, centrado na teoria de Vernadsky, criou o neologismo e definiu a noosfera como a “esfera do pensamento humano”. Chardin entendeu o termo como o 4o. degrau da evolução humana, vindo em sequência à geosfera, a biosfera e a tecnosfera. Para Chardin, tudo começou com a cosmogênese (criação do universo), que com o surgimento da vida, adveio a biogênese (esfera da vida). Na sequência, e com o surgimento da consciência humana, ao unir corpo e espírito, chega-se à noogênese, situação na qual o homem migra para as realidades mentais. Na magistral obra *O fenômeno humano* (elaborada nos anos 1920 e publicada somente em 1955) Chardin afirma que se trata de “uma camada nova, a ‘camada pensante’ que após ter germinado nos fins do terciário, se expande desde então por cima do mundo das Plantas e dos Animais: fora e acima da Biosfera, uma Noosfera” (2006, p. 197 grifos no original). Para Chardin, nesta dimensão “a Terra ‘muda de pele’. Melhor ainda, encontra a sua alma” (2006, p. 197, grifos no original). Objetivamente, quase um século atrás, Chardin sinalizou a entrada da humanidade na dimensão mental, avançando mais um ciclo na evolução humana.

Tal tema interessou muito a Edgar Morin que acredita que “a noosfera não é apenas o meio condutor/mensageiro do conhecimento humano. Produz, também, o efeito de um nevoeiro, de tela entre o mundo cultural, que avança cercado de nuvens, e o mundo da vida” (2001, p.143). Concretamente, Morin aponta para o estágio da inteligência coletiva, característica que entendemos emerge com os sistemas complexos, virtuais e globalizados da atualidade. Para Morin as “coisas do espírito” (tradições, mitos, ideologias etc.) possuem autonomia, se reproduzem, se reconstituem, se reelaboram, e “as ideias são dotadas de vida própria

porque dispõem, como os vírus, de um meio (cultural/cerebral) favorável da capacidade de auto-nutrição e de auto-reprodução” (Morin, 2001, p.138). Estes são conceitos muito úteis aos estudiosos da comunicação, uma vez que na atualidade as hibridizações tecnológicas se expandiram em todas as direções, fazendo com que a vivência se concretize em interações individuais e sobretudo mentais. Inevitavelmente, tal realidade alterou a experiência humana inserindo o ser em dimensão que se reconfigura insistentemente, o que compõe nível inusitado para o ato de assistir televisão, escutar rádio, ler jornais e periódicos, dialogar em telefones, realizar compras, trocar correspondências, se relacionar amorosamente etc.

Os resgates científicos aqui apresentados nos estimulam a indagar se envolta nas tecnologias do presente a humanidade estaria imergindo em simbioses tecnológicas tão intensas e profundas que estas poderiam vir a se hibridizar aos seus processos cognitivos originais. Ou, passo seguinte e uma vez integradas à estrutura psíquica humana, imaginar se estas alargariam as características biológicas humanas alcançando dimensões transcendentais, condição que ampliaria a forma de comunicação do ser para com seus semelhantes e com instrumentos. E, mais importante, se a partir de tais recursos se avizinharia uma malha estruturada em dialogicidades mentais, estabelecendo um estágio complementar às redes reconhecidas como “tradicionais”. Se estas premissas se concretizam, a humanidade adentrará radical hibridização homem-máquina, condição na qual seriam partilhados processos comunicativos robustos entre mentes e máquinas, numa dimensão que poderia ser definida como técnico-bio-espiritual, como pensam autores como Kurzweil, Guswami, entre outros.

Falamos de possibilidades concretas e não de suposições, uma vez que já existem implantes corpóreos sendo testados, plenamente conectados, estabelecendo malhas tecnológicas que ligam as mentes às máquinas da mesma forma das conexões *wi-fi* a que se tem acesso no presente, mas sem o toque em telas ou mediadores de sinais, como

teclados, controles remotos etc., ou ainda sem a voz e os gestos humanos. Reiteramos: só com o pensamento. Dessa forma, reiteramos que o processo bidirecional de trânsito de conteúdos mentais é concreto, uma vez que realiza o processo de elaboração de mensagens no pensamento (do emissor) demanda condizente decodificação quando estas aterrisam na mente do receptor. Neste modelo, a mensagem cerebral condiciona os enunciados que, “mediados” pelas tecnologias, são enviados para a mente do receptor, em processo que poderia ser entendido como telepatia digital. Por estranho, lembramos que a telepatia não é um termo vago, pois está presente em estudos científicos em outros segmentos do saber, como a Física quântica, Filosofia, Antropologia, Neurologia etc. estando presente nos estudos sobre paranormalidade, e na Psicofísica, onde cientistas tentam desvendar como se forma a consciência humana. No livro *Decodificando o Universo*, Seife adverte que não é fácil criar uma teoria para a telepatia, pois não se sabe que “mecanismos permitiriam que as mentes das pessoas se conectassem umas às outras” para em seguida afirmar que “a mecânica quântica parece oferecer um caminho: o emaranhamento” (2010, p.246) sendo que o autor discorre em longa discussão sobre os princípios da Teoria da Relatividade e da Teoria Quântica, assunto também abordado por Goswami (2008). No texto *A telepatia através da internet está prestes a se tornar realidade*, a cientista Leslie Horn relatou que seus estudos “demonstraram com sucesso uma interface cérebro-a-cérebro [...] sendo suficiente para presumir que a telepatia poderá sair do mundo da ficção científica” (2014). Objetivamente, a pesquisadora almeja que um cérebro possa enviar conteúdos diretamente para outro cérebro, para o que depreendemos que não se trata da transmissão de linhas de comandos, mas sim do envio e recepção de mensagens com significados precisos e complexos.

Ancorado nas fontes aqui relacionadas e nos resultados de investigações científicas, indagamos se, ao transportar as evoluções da neurociência para a comunicação, não seria possível as pessoas acessarem mentalmente os meios de comunicação de massa, em situação na qual a

mediação física destas não mais seria necessária. Lembramos que isto alterará radicalmente a essência do processo comunicativo, que é centrado em plataformas e aplicativos materiais para que os processos da comunicação se efetivem. Lembramos que a síntese da comunicação consiste em codificar e enviar significados entre seres humanos, em processo intermediado por aparelhos que materializam conteúdos (folha de jornal, tela da TV, equipamento de rádio, etc.).

Conclusões

Apesar das limitações que ainda se apresentam, percebemos que a evolução tecnológica com sistemas de processamento e transmissão ultra-potentes sinaliza transformações radicais em todas as formas de contato de humanos com as máquinas, mas também dos humanos com humanos, mesmo que ainda com a mediação dos anteparos e aplicativos conectados. Estudando as descobertas aqui descritas é possível antever que estes serão cenários plausíveis, mesmo que ainda representem hipóteses. Entretanto, estas tendências evolutivas poderão configurar uma radical mudança nas bases da comunicação humana, pois tais inovações seguramente eliminarão as interfaces que ainda hoje têm que intermediar os processos de envio e trocas de significados, sejam estes entre os homens, entre estes e os equipamentos ou entre as máquinas. Mas, sobretudo, entre as máquinas e os homens realizando o desejado *feedback* que os processos comunicativos permitem.

Dessa forma, é razoável prever que, em se tornando reais, estas atingirão de vez, a própria essência da atividade comunicacional atual, onde estão as empresas midiáticas que comercializam conteúdos informativos. Neste novo cenário, as empresas deverão se tornar fornecedoras de conteúdos virtuais alocados nas “nuvens” como fazem as empresas de informática. No caso das emissoras de televisão, transformações gigantescas já se instalaram na arte de produzir e consumir programas televisivos, pois a grade de programação e os

intervalos comerciais serão eliminados. Os conteúdos da televisão (termo que se tornou desgastado com a realidade plenamente conectada) agora estão na rede e à disposição de todos, o tempo todo (SQUIRRA, 2013).

Comandos midiáticos essencialmente realizados através do pensamento requerem novas formas narrativas, novas linguagens, novos processos de interação e novas plataformas comunicativas. Tudo isto intriga e estimula, uma vez que revela que o homem atravessa um momento ímpar na sua relação com as máquinas, sobretudo aquelas da comunicação de massa. A velocidade da vida moderna requer interações mais rápidas e simples, em multiplicidades de exposição de conteúdos antes não experimentadas. Nesta seara conceitual, entendemos que as tecnologias que viabilizam uma internet ubíqua e em todas as coisas abre caminho para a instalação de uma comunicação móvel, contínua, silenciosa e individual. Migramos do tempo das tecnologias lineares para a noosfera, a era das tecnologias mentais.

Referências

- A NEUROCIÊNCIA DO CINEMA: COMO NOSSO CÉREBRO REAGE AOS FILMES QUE VEMOS. 01 set.2014. Disponível em: <http://gizmodo.uol.com.br/neurociencia-cinema/>. Acessado em:12.12.2015
- ALVES, R. Pegar para ver. Folha de S.Paulo, Sinapse, 28.06.2005, p.22
- ANDERÁOS, R. O profeta das máquinas espirituais. Folha de S.Paulo/Link. 13.11.2006, p. L10
- BARAN, 1995;
- CAPRA, Fritjof. A teia da vida. São Paulo: Cultrix. 1996
- CARR, N. The library of utopia. Technology review, May-Jun, 2012, p. 54-60
- CHARDIN, T. O fenômeno humano. São Paulo: Cultrix, 2006
- DETOUZOS, M. O que será. São Paulo: Cia das Letras, 1997
- ERENO, D. Emoções catalogadas. Revista Pesquisa Fapesp, Janeiro de 2015, p.62-63
- GHEDIN. R. A neurociência no cinema: como nosso cérebro reage aos filmes que vemos.

Disponível em: <http://gizmodo.uol.com.br/neurociencia-cinema/>. Acessado em: 22.01.2016

GLEISER, M. Bem vindo ao trans-humanismo. 2014. Disponível em: 18.12.2014. Em

<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/marcelogleiser/2014/06/1466640-bem-vindo-ao-trans-humanismo.shtml>

GLEISER, M. O cérebro determina o que é real? Folha de S.Paulo /Ciência, 13.11.2011, p.C9

GOSWAMI, A. A física da alma. S.Paulo: Aleph, 2008.

HALPERN, S. Cérebro: no controle ou controlado. OESP/Link/ The New York Review of Books, 20.06.2011, p. L6

HORN, L. A telepatia através da internet está prestes a se tornar realidade. 07.11.2014. Disponível em: <http://m.gizmodo.uol.com.br/telepatia-pela-internet>. Acessado em 7 de novembro de 2014.

INTEGRAÇÃO ENTRE CÉREBRO E MAQUINAS VAI INFLUENCIAR EVOLUÇÃO. O Estado de S.Paulo, caderno Vida, 09 de Janeiro de 2011, p. A20

KURZWEIL, R. The singularity is near. New York: Penguin Books, 2005

KURZWEIL, R. A era das máquinas espirituais. São Paulo: Al eph, 2007

KURZWEIL, R. The law of accelerating returns. 2001. Disponível em: <http://www.kurzweilai.net/the-law-of-accelerating-returns>. Acessado em: 22.01.2016

LEAL, R. Máquinas têm sentimento? Revista Info, Abril 2011, p. 57-61

LAMBINET, P. The ongoing quest for the 'brain chip'. Disponível em <http://techcrunch.com/2015/01/31/the-ongoing-quest-for-the-brain-chip/>. Acessado em 02.02.2016

MACHADO, Irene (org.). Semiótica da cultura e semiosfera. São Paulo: Anablume, 2007.

MIRANDA, G. Mulher controla mão-robô com a mente. Folha de S.Paulo, caderno Saúde+Ciência, 17 de dezembro de 2012, p. C5

MORIN, E. Método 4, As ideias. Porto Alegre: Sulina, 2011

PARA SARAMAGO, ERA VIRTUAL É COMO A ÉPOCA DAS CAVERNAS. Folha de S.Paulo, caderno Ilustrada, 17.10.1998, p. A9

PODOLY, E. The next front of wearable 20.. Disponível em:

- <http://techcrunch.com/2015/01/28/the-next-front-of-wearables/>. Acessado em: 11.01.2016
- QUEIROZ, R. Internet das coisas: uma nova era. Meio&Mensagem, 28.07.2014, p.5
- SANTOS, Milton. A natureza do espaço. São Paulo: Edusp, 2008.
- SEIFE, Charles. Decodificando o universo. Rio de Janeiro: Rocco, 2010
- SERRANO, F., DARAVA, V. Tudo conectado. São Paulo, Revista Info, Agosto de 2014, p. 58 – 67
- SQUIRRA, S. A leitura de imagens. in Sociedade midiática – Significação, mediações e exclusão, organizado por D. Lopes e E. Trivinho, Editora Universitária Leopoldianum, Santos, 2000, v.1, p.105-127
- SQUIRRA, S. O futuro da TV na fusão tecnológica que tudo altera. Revista de Radio Difusão da SET-Sociedade de Engenharia de TV, vol.7, no.7, 2013, p. 21-27. Disponível em: <http://www.set.org.br/revistaderadiodifusao/7/>. Acessado em: 21.01.2016
- STERNBERG, R. Psicologia cognitiva. São Paulo: Cengage Learning, 2010
- TAPSCOTT, D. WILLIAMS, A. Wikinomics. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007
- TOFFLER, A. A terceira onda. Rio de Janeiro: Record, 1992
- UM SENSOR NO CÉREBRO. Revista de Pesquisa Fapesp 234, Agosto de 2015, p.13
- WIENER, N. Cibernética e sociedade. São Paulo: Cultrix, 1954.
- WORLD BRAIN. Wikipedia. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/World_Brain. Acessado em 17.01.2016
- WORTHAM, J. Computação afetiva mira emoções. Folha de S.Paulo / New York Times, 18 jun.2013. Disponível em http://observatoriodaimprensa.com.br/e-noticias/_ed752_computacao_afetiva_mira_emocoes/. Acessado em 22.01.2016

Transmissão televisiva de futebol: da tecnologia analógica para digital

Tatiana Zuardi Ushinohama – UNESP

José Carlos Marques – UNESP

INTRODUÇÃO

Testemunhar um evento esportivo como a Copa do Mundo de Futebol, inicialmente, dependia diretamente da localização do torcedor. Se ele se encontrava perto do país que sediaria o evento, tinha a possibilidade assistir a competição, uma vez que não havia um sistema de transporte e o meio de comunicação favorável aos eventos mundiais. Em 1970, essa situação modificou-se, principalmente, em função da inauguração da transmissão televisiva via satélite e do sistema em cores, que possibilitou ao torcedor acompanhar as partidas e torcer da sua sala de estar devido à elaboração do jogo na televisão ser simultânea a sua realização.

Essa acessibilidade técnica transformou as próximas edições da Copa do Mundo em um evento aguardado por um grande público, pois bastava ligar à televisão para que o meio de comunicação levasse o telespectador até o espaço do jogo, não importando qual seria o país-sede. Criou-se, assim, um vínculo estreito entre a tecnologia televisiva e o evento esportivo de forma que, a cada Copa, as novidades técnicas eram anunciadas pela emissora-geradora visando à transmissão dos jogos. Essas alterações partem das constantes pesquisas científicas e suas descobertas, que buscam alcançar os limites da tecnologia e superá-los. Foi o que aconteceu com o sistema tecnológico da televisão, quando sua

tecnologia analógica atingiu o limite, passou a ser substituído pela tecnologia digital, que permitia novas possibilidades, inicialmente, como: a melhora na imagem e som; e aplicação das dimensões da imagem.

Nessa troca de sistemas, verificou-se que a propriedade da televisão de transpor o espaço instantaneamente a realização do jogo não se alterou, mas, e mensagem? Essas mudanças tecnológicas do meio interferiram na mensagem televisiva produzida?

Este é o objetivo do estudo, investigar, por meio da mensagem, a influência do sistema tecnológico na construção simbólica de um acontecimento mediado pela televisão no formato direto e “ao vivo”. Para isso, fundamentou-se nos pressupostos da Midiologia, uma concepção que se dedica a compreender a mensagem, porção da estrutura comunicacional definida pelo modelo clássico de Lasswell, onde, neste caso, se encontra a interligação entre o dispositivo, a televisão; tecnologia, analógica/digital; e a linguagem, o enraizamento físico de um sistema de comunicação complexo, que representa o espaço e tempo (DEBRAY, 1993 e 1995). Esta perspectiva foi selecionada, pois nem o modelo clássico da comunicação e, nem a abordagem empírica de campo de Lazarfeld, permitiram relacionar diretamente as variáveis da estrutura comunicacional com a influência da tecnologia.

O estudo comparou, a partir da *Análisis de las estructuras representativas* (espaço e tempo) propostas por Casetti et al. (1999), a arquitetura da mensagem definida nas transmissões televisivas em dois momentos de um evento esportivo mundial: a Copa de 1998, quando a televisão realizaria pela última vez a transmissão no sistema técnico analógico; e a Copa de 2010, ocasião da consolidação do sistema digital.

A TELEVISÃO: UM NARRADOR ELETRÔNICO CONTEMPORÂNEO

Ao assistir uma partida de futebol no estádio, o torcedor estabelece uma relação direta com o evento. Já quando essa mesma

partida é acompanhada por meio da televisão, essa relação do torcedor com o evento muda, passando a ser indireta, pois, agora, a interação do torcedor é com a mensagem televisiva que precisa estabelecer vínculos, eletrônico e/ou simbólico, para que seja entendida.

Isso exige que o emissor organize as ações originárias do mundo natural em uma forma narrativa definida pelas características do meio e conforme as limitações técnicas do sistema. Essa estrutura narrativa torna-se, assim, uma ferramenta indispensável para dar ordem e significado ao fluxo caótico de ações oriundas do jogo. Essa conversão de um acontecimento fixado pela televisão em imagem e som é um modelo artificial de testemunho que são resultados de fatores como: os recursos técnicos dos equipamentos, quantidade e disposição, os quais determinam a configuração estrutural do espaço; e a articulação dos planos que configuram estrutura do temporal. Isso faz da televisão um narrador eletrônico contemporâneo.

Por isso, ao decompor a mensagem nos parâmetros de espaço e tempo, é possível verificar por comparação as estruturas narrativas estabelecida no término da tecnologia analógica e na consolidação da tecnologia digital a fim de apontar a influência da mudança tecnológica na produção da mensagem.

Configuração estrutural do espaço visual

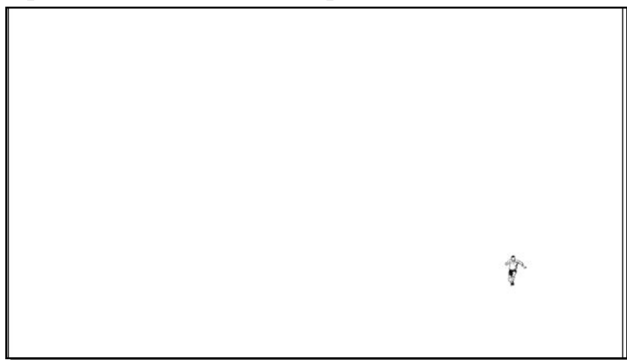
No nível de configuração estrutural do espaço representado, há três aspectos a serem destacados: sintático, estilístico e semântico.

O aspecto sintático subdivide-se em quatro categorias: tipologia, tipos de conexões entre os espaços, dinâmica e a estabilidade do espaço. A tipologia “constitui a unidade técnica de tomada de vista e de montagem” (GARDIES, 2006, p. 19), ou seja, o posicionamento e a distribuição dos equipamentos de captação com a finalidade de representar determinado espaço.

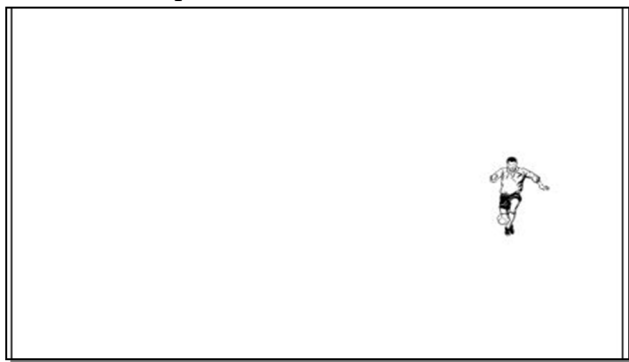
Nos tipos de conexões entre os espaços, existem: a conexão paratáctica, que se trata da “*acercamento y yuxtaposición de espacios, de modo horizontal o vertical*” (CASSETTI et. al, 1999, 275). E a conexão sintático, o *fade*, “*um espacio dentro de otro*” (CASSETTI et. al, 1999, 275), ou seja, as formas de ligação entre imagens, com (*fade/wipe*) ou sem efeito (corte seco).

Por dinâmica, atribui-se estrutura do espaço representado, ou seja, o plano que “é qualquer seguimento do filme compreendido entre duas mudanças de plano.” (AUMONT, 2003, p. 230). Como ponto de referência para designar os diferentes tamanhos de planos utilizar-se-á a denominação tradicional que se baseia no lugar que o corpo humano ocupa no espaço enquadrado, pois o jogo de futebol configura-se a partir das ações humanas. Portanto, adotaram-se os oito planos definidos por Gage (1991):

- Grande Plano Geral (GPG) – “Este plano é feito normalmente de um ponto mais elevado, com a câmera inclinada para baixo, usando uma lente grande angular. E nele, a figura humana aparece ao longe, com suas características físicas praticamente indefinidas para o espectador.” (GAGE, 1991, p. 78).



- Plano Geral (PG) – “Esse tipo de plano é utilizado para apresentar todos os elementos da cena, (...) você consegue cobrir entradas e saídas das personagens e orientar o espectador sobre os relacionamentos, movimentos e progressões dentro de cada cena do filme.” (GAGE, 1991, p. 78).



- Plano Conjunto (PC) – “Em se tratando de uma pessoa, o PC mostra-a de corpo inteiro na tela, revelando suas características físicas ao espectador.” (GAGE, 1991, p. 79).



- Plano Americano (PA) – “É o plano que ‘corta’ a figura humana à altura dos joelhos” (GAGE, 1991, p. 79).



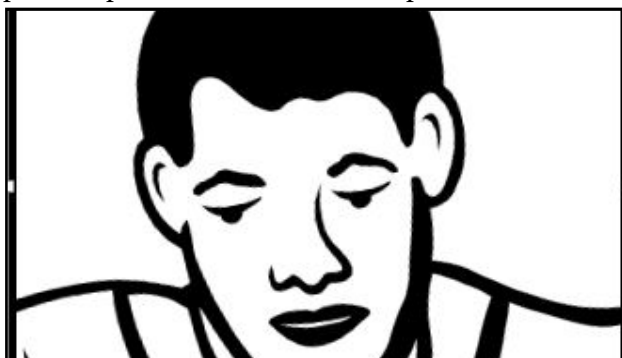
- Plano Médio (PM) – “Na utilização do PM, a maior parte do fundo é praticamente eliminada. Destacando-se a figura humana como o centro de atenção para o espectador.” (GAGE, 1991, p. 79).



- Plano Próximo (PP) – “Enquadra a figura humana da metade do tórax para cima, constituindo-se num plano bastante útil para a filmagem de diálogos.” (GAGE, 1991, p. 79).



- Close-up (C) – A câmera aproxima um pouco mais, mostrando apenas os ombros e a cabeça do ator. Com isso, o cenário onde se desenvolve a ação é praticamente eliminado. E “as expressões do ator tornam-se nítidas para o espectador.” (GAGE, 1991, p. 80).



- Plano Detalhe (D) – “Enquadra somente detalhes que vão valorizar a sequência” (GAGE, 1991, p. 80).



Por último, a estabilidade do espaço representado, que pode ser variável ou invariável. O espaço invariável é quando não acontece alteração na dimensão espacial, seja pela câmera estar fixa ou por não ter ocorrido nenhum movimento óptico, *Zoom*, ou mecânicos da câmera, *Pan* e/ou *Tilt*. O espaço variável é devido à câmera estar em um suporte móvel, como: *Stadycam*, grua, *Dolly* ou *Spidercam*, ou sofrer mudanças dimensionais.

Do ponto de vista estilístico, examina-se o enquadramento, ou seja, “conjunto indissolúvel formado pelo quadro e por aquilo que nele aparece e se organiza: o campo.” (GARDIES, 2006, p. 23). Desta forma, é possível investigar a disposição dos elementos delimitados pelo espaço visual representado.

Do ponto de vista semântico, averiguaram-se as relações que o narrador, a televisão, estabeleceu com as personagens, os atletas e árbitro, por meio da focalização que, conforme Jost (2009), é o ponto cognitivo adotado pela narrativa, neste caso será o de terceira pessoa, seletivo e limitado.

Configuração estrutural do Tempo

A representação do tempo na transmissão televisiva pode ser abordada em dois pontos de vista diferentes: o da ordem, que é à

disposição dos acontecimentos na sequência temporal da narrativa; e a duração, em que o narrador decide a extensão do acontecimento na linha temporal da narrativa.

Do ponto de vista da ordem, o tempo pode ser representado em: vetorial, *“cuando se representa una progresión temporal de A a B.”* (Casetti et. al, 1999, 279); e anacrônico, *“cuando no se representa ningún tipo de relaciones cronológicas que se puedan definir.”* (Casetti et. al, 1999, 279), exemplo, os *replays*.

Do ponto de vista da duração, o tempo representado pode ser: contínuo, *“cuando el evento se graba de modo continuo, tal y como se desarrolla frente a las cámaras, sin cortes ni intervenciones posteriores.”* (Casetti et. al, 1999, 280); descontínuo, *“cuando no hay continuidad entre el evento y su grabación, sino cortes, pausas o ajustes.”* (Casetti et. al, 1999, 280); contemporâneo, *“cuando el tiempo de la grabación y el de la transmisión son simultáneos.”* (Casetti et. al, 1999, 280); não contemporâneo, *“cuando no hay simultaneidad entre el tiempo de la grabación y el de la transmisión”* (Casetti et. al, 1999, 280).

TRANSMISSÃO TELEVISIVA DE FUTEBOL NO ANALÓGICO E NO DIGITAL

O jogo de futebol na televisão, por ser uma narrativa factual ou histórica, segundo Buonanno (2008) no seu livro “The age of television: experiences and theories”, necessita estar atada às referências naturais para manter na sua representação televisiva os traços que suportam uma verossimilhança. Por isso, na primeira Copa em 1970⁵³, optou-se pela mimese de um torcedor no melhor lugar do estádio de forma que duas câmeras foram posicionadas no nível alto e central do estádio, pois as câmeras no campo representavam a visão do telespectador.

⁵³ USHINOHAMA, T. Z.; MARQUES, J. C. . Noventa milhões em ação ? aspectos técnicos da transmissão televisiva do mundial de futebol de 1970 para o Brasil. Novos Olhares, v. 4, p. 221-233, 2015.

Esse arranjo foi mantido como principal nas Copas de 1998 e 2010, conforme a tabela 01, mas sofre uma significativa interferência de outros elementos como: número de câmeras, nível em que elas foram dispostas e eixo de captação (tabela 02), uma vez que com o avanço da tecnologia houve uma redução no valor dos equipamentos, uma melhora da sua qualidade e a mudanças nos padrões de imagem e som.

Origem da maior quantidade de imagem transmitida	1998	2010
Nível	Alto (64%)	Alto (56%)
Posição	Central (79%)	Central (67%)

Tabela 01 – Descrição do nível e posicionamento da câmera central das Copas.

Tipologia	1998	2010
Nº de câmeras	12	32
Nível	2 (campo e superior)	3(campo, intermediário e superior)
Eixo	2 (principal e oposto)	3 (principal, oposto e aéreo)

Tabela 02 – Descrição quantitativa da tipologia visual das Copas.

Assim, na Copa de 1998, a distribuição do equipamento proporcionou inserir, durante a narrativa principal no jogo, novas relações do telespectador com o mundo natural, seja por pontos de vistas diferentes, ou por *replays* em múltiplos ângulos. É, neste momento, por meio da televisão, que se estabelece uma proximidade com a jogada, os jogadores e o campo, requerendo do receptor um exercício de perceber e interpretar um contexto diferente. Visto que em um contato direto com

o jogo, o torcedor só podia ver as ações de forma vasta, distante e de um ponto de vista.

Em 2010, com uma ampliação da tipologia visual apresentada em 1998, a estrutura narrativa principal ganha mais possibilidade de inserções, uma vez que a cada nova câmera posicionada em torno do campo, surge como um novo ponto de vista do jogo. Isso faz com que a narrativa estratifique essas inserções que passam a ser um reforço da experiência televisiva.

Além disso, outro elemento fundamental na construção narrativa do jogo, o plano, sofreu uma alteração no seu padrão dimensional e de qualidade com a mudança tecnológica, fazendo com que a quantidade informações em um plano de 2010 fosse maior do que em 1998, conforme o quadro 01. Em 2010, a área enquadrada nos grandes planos permita ao telespectador ter uma visão melhor do campo como um todo, e nos planos fechados os detalhes das expressões faciais visando captar as emoções dos jogadores.

Plano	1998	2010
GPG		
PG		

PC		
PA		
PM		
PP		
Close		



Quadro 01 – Tipos de planos nas transmissões da Copa do Mundo de 1998 e 2010.

Conexões	1998	2010
<i>Corte-seco (Cut)</i>	Sim (67%)	Sim (80%)
<i>Fusão (Fade)</i>	Sim (23%)	Sim (20%)
<i>Justaposição (Wipe)</i>	Sim (10%)	Não
<i>Função definida</i> ⁵⁴	Sim	Sim

Tabela 03 – Tipos de transições entre planos e função.

Os elos entre a narrativa principal e as inserções foram feitas por três tipos de conexões. Na Copa de 1998, com a implantação de alguns recursos digitais no sistema analógico de transmissão, foi possível utilizar o efeito *wipe* em tempo real durante a transmissão, por isso houve uma definição de quando usar cada conexão. O corte seco serviu para as trocas entre as câmeras com a bola em movimento, pois essas ações necessitavam de mudança rápida entre os pontos de vistas para não perder a continuidade. O *wipe* ocorreu para informar a inserção do *replay*. E o *fade* foi usado para unir os *replays*. Na Copa de 2010, a emissora optou apenas pelo corte-seco e o fade, a fim de manter um ritmo sem quebras com a montagem de forma que o *cut* utilizado para a transição das imagens ao vivo e o *fade* para a inserção dos *replays*.

⁵⁴ Função definida – Uma determinada técnica de conexão (cut/wipe/fade) é padronizada para situações semelhantes. Por exemplo, na Copa de 1998, a inserção de replay era anunciada pelo wipe.

Estabilidade	1998	2010
Câmera fixa	Sim	Sim
Câmera móvel	Não	Sim
Movimento mecânico (grua, <i>stadycam</i> , <i>spidercam</i>)	Não	Sim (7%)
Movimento mecânico (<i>tilt</i> , <i>pan</i>)	Sim <i>tilt</i> (26%) <i>pan</i> (84%)	Sim <i>tilt</i> (28%) <i>pan</i> (78%)
Movimento ótico	Sim (36%)	Sim (34%)

Tabela 04 – Recursos de estabilidade utilizados para captar as imagens.

Os recursos disponíveis pelas câmeras em cada Copa foi outro elemento investigado, pois a influência tecnológica interfere diretamente nas possibilidades. Um dos elementos diferenciais que merece destaque na tabela 04 foi a questão da mobilidade da câmera por meio de movimento mecânico. Isso criou uma ilusão de uma perspectiva que não precisava mimetizar a visão humana no estádio, ou seja, não antropomórfica, e que possuía mobilidade.

Cop a	Antropomórfica	Não antropomórfica
1998		-



Quadro 02 – Perspectiva antropomórfica e não nas Copas. Fonte: abc, 2010.

Enquadramento	1998	2010
Elemento central	bola (71%) ser humano (29%)	bola (65%) ser humano (35%)
Posicionamento	Área central	Área total da tela
Contraste figura-fundo	Sim	Sim
Profundidade de campo	Sim	Sim
1º e 2º planos	Não	Sim
Ponto de vista semântico	Antropomórfico	Antropomórfico / Não-antropomórfico

Tabela 05 – Descrição da composição do enquadramento em cada Copa.

Ao penetrar na análise dos planos para investigar a influência da tecnologia, tem-se o enquadramento que é proposto a fim de delinear os elementos do jogo que devem ser evidenciado na história. Essa análise estilística sobre enquadramento realizado em cada Copa é descrita na tabela 05. Na Copa de 1988, para não perder qualquer informação em torno da bola, o enquadramento mantinha a bola no terço central da tela, restringindo a jogada aos atletas a sua volta. Conforme a bola se movimentava, o enquadramento se refazia, mantendo-a nesse espaço. Na Copa de 2010, com o aumento no tamanho da tela e a melhora na

qualidade da imagem, surge à possibilidade de deixar a bola percorrer o plano, propiciando que mais elementos do jogo participassem da ação focalizada.

Copa	Profundidade de Campo
1998	
2010	

Quadro 03 – Presença da profundidade de campo nos enquadramentos em cada Copa.

Nos enquadramentos realizados no nível do campo, principalmente, a profundidade de campo adquiriu outras particularidades na Copa de 2010 com a melhora na qualidade da imagem, criando uma distinção nítida entre os vários elementos componentes do enquadramento. Isso permite ao diretor compor um enquadramento em que uma imagem propicie uma maior percepção da distância existente entre os jogadores distribuídos em campo. No quadro 03, é possível perceber como a profundidade de campo estabeleceu-se nas Copas de 1998 e 2010, tornando-se um elemento importante para a composição do enquadramento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a comparação das transmissões televisivas das Copas do Mundo de 1998 e 2010 foi possível verificar e demonstrar a influência da substituição do sistema tecnológico na mensagem por meio dos elementos estruturantes do espaço e tempo na televisão.

A estrutura montada pelos equipamentos disponíveis em cada Copa mantém um padrão central de transmissão fixado anteriormente para permitir que o telespectador se sinta familiarizado e reconfortado ao receber uma nova forma de transmissão. Por isso, essas mudanças não são percebidas conscientemente pelo torcedor televisivo, pois atrativos do meio, como: simultaneidade e envolvimento com o conteúdo televisionado, turvam a percepção do receptor.

Com relação à estrutura de transmissão apresentada pelo sistema tecnológico digital é possível sugerir que ele se modifica em busca de criar uma pluralidade de visões, uma co-presença de sentidos e um confronto entre as diferentes perspectivas a fim de se alcançar a natureza aventureira do evento esportivo por meio da televisão, pois se cria uma expectativa profunda e intensa de múltiplas realidades fazendo o telespectador crer, por um momento, que a sua onipresença é real.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J. Dicionário teórico e crítico do cinema. Campinas: Papirus, 2003.

BOUNANNO, M. The age of television: experiences and theories. Bristol: Intellect book, 2008.

CASETI, F; CHIO, F. Análisis de la television: instrumentos, métodos y prácticas de investigación. Barcelona: Paidós, 1999.

DEBRAY, R. Curso de midiologia geral. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. Manifesto midiológico. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.

GAGE, L. D. O filme publicitário. 2ª Ed. São Paulo: Atlas, 1991.

JOST, F. Narrativa cinematográfica. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

IMAGENS E REALIDADE

Levantamento dos documentários de divulgação científica desenvolvidos por alunos no Estado de São Paulo

Daniela Dias Gomide - USP

Izabel Cristina Rossi Landro - USP

Mariana Hortolani Rodrigues - USP

Alan Vitor Ostanik - USP

Wanderléia Quinhoneiro Blasca - USP

Introdução

Definir as características do produto audiovisual denominado documentário é uma tarefa de suma importância para iniciar uma discussão sobre suas produções e especificidades. Este artigo se propõe a quantificar esses trabalhos. Porém, algumas questões precisam ser respondidas para assegurar a definição do formato destes vídeos.

Em tempos onde a produção audiovisual constitui-se uma “atitude-cinema” (Lipovetsky & Serroy, 2009) é possível considerar qual tipo de vídeo é um documentário? - Na atual fase da convergência midiática (JENKINS, 2009), com uso *transmídia*, as pessoas, produzem, constroem, desconstróem, destroem e elegem seus produtos e suas informações transformando o mundo em um palco com ampla variedade de vídeos. Autores nomeiam essa fase de “hipermoderna”, de “hipervisualidade” do mundo e de si mesmo, momento no qual a atitude cinema pode ser produzida por qualquer pessoa através de suas câmeras digitais ou celulares. Nestes tempos há a necessidade de ver o que está sendo vivido por outras pessoas comuns e não mais somente grandes produções, (LIPOVETSKY & SERROY, 2009).

Assim, para atingir o objetivo aqui proposto, se faz necessário compreender o conceito de documentário e o formato deste vídeo para ser considerado de divulgação científica.

Definição do gênero documentário

Nos livros onde a história do documentário brasileiro é sintetizada, muitos trabalhos ainda estão ausentes, certamente pelo entendimento sobre o que é documentário, que deve implicar também na existência de um grau de qualidade artística e narrativa que alguns documentários não têm.

Definir o formato do gênero documentário é uma tarefa que muitos autores, entre comunicólogos, historiadores, cineastas e jornalistas buscam. Partindo da própria morfologia da palavra é possível compreender que se trata de um gênero que registra, evidencia ou comprova algo, ou a realidade. Mas em que consiste a realidade? Filosoficamente, socialmente e linguisticamente seria falho e insustentável tal afirmação. Contudo, o que se faz nos documentários é reunir recursos discursivos que atribuem ao gênero o valor de documentação do real. Tal recurso discursivo provém de contextos históricos e estéticos que constituem um discurso com reputação de legitimidade. Segundo Rodrigues (2010):

Se a realidade pulsa no interior do filme documentário, assim o faz, fundamentalmente, por elementos estéticos tomados como marcas tradicionais de tal gênero, pois historicamente assim foram utilizados e trazem em si a memória dessa história de usos e sentidos. É uma reunião de formulações, discursivas e históricas, que imputa às obras o valor documental e atesta sua aparente unidade enquanto realidade. (RODRIGUES, 2010. P.63)

Assim, o documentário busca, em primeira instância, representar o mundo. Por esta razão ele possui muita credibilidade perante o público. Contudo, é necessário considerar que o documentário apresenta o ponto

de vista de seu produtor, ou seja, um recorte do dito “real. Segundo Eduardo Coutinho:

[...] A verdade da filmagem significa revelar em que situação, em que momento ela se dá – e todo o aleatório que pode acontecer nela... É importantíssima, porque revela a contingência da verdade que você tem... revela muito mais a verdade da filmagem do que a filmagem da verdade [...] (LINS, 2004, p. 44)

Considerando ainda a afirmação sobre realidade representada pelo documentário, o autor Nichols (2005) afirma que todo filme pode ser considerado um documentário, pois é colocada em evidência a cultura que o produz, partindo da realidade da mesma. Sob este aspecto, os filmes podem se dividir em duas grandes categorias: os documentários de satisfação de desejos (comumente denominada ficção) e os documentários de representação social (denominado não-ficção). Isso não significa que a ficção não possa se basear num fato real ou que não-ficção não recorra a recursos como a simulação de situações históricas:

“[...] Os documentários de satisfação de desejos são o que normalmente chamamos de ficção. [...] Os documentários de representação social são o que normalmente chamamos de não-ficção.[...] Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. [...]”. (NICHOLS, 2005, p. 27)

Dessa forma, desde a escolha do tema, da linguagem, e de seus planos de exibição existem perspectivas construídas pelo repertório pessoal do cineasta. Sua história, contexto social e cultura contribuem para a significação que o documentário irá adquirir.

Nichols (2005) apresenta seis modos ou tipos de documentário, permitindo a percepção da construção de seus elementos. São eles, o modo poético, o modo expositivo, o modo observativo, o modo participativo, o modo reflexivo e o modo performático.

O modo poético não apresenta um método focado na montagem linear, argumentação, localização no tempo e espaço ou apresentação aprofundada de atores sociais. Sua representação da realidade é fragmentada e a preocupação é estética. O modo expositivo é o mais difundido. A perspectiva do filme é dada pelo comentário feito em voz 'off' e as imagens limitam-se a confirmar a argumentação narrada. O modo observativo ganha força com câmeras portáteis e o cineasta busca captar os acontecimentos sem interferir no seu processo. A falta de legendas e de narrador justifica-se para que o público veja o que está acontecendo. Já o modo participativo 'coloca' o cineasta no filme. O cineasta é mostrado como um ator social, parte do processo. O modo reflexivo propõe um questionamento sobre a própria produção do filme. No modo performático também há um grande grau de subjetividade, combinando real e imaginário em sua linguagem.

No entanto, o documentário pode apresentar muitos outros formatos dentro dele com o objetivo de não o tornar cansativo e apresentar de forma variada as informações colhidas de várias fontes. São exemplos o uso de clipes, debates, narrações opinativas e interpretativas, encenações, gráficos e tabelas, edição de outras reportagens da televisão, etc. Na televisão, por exemplo, o documentário está associado à ideia de uma "programação de qualidade" e, talvez por isso, tenha espaço garantido na grade de programação da TV a cabo.

No mundo contemporâneo é possível ampliar as discussões sobre os novos formatos e linguagens no gênero documentário, devido ao desenvolvimento tecnológico que propiciou novas maneiras de sua produção, e principalmente pelas novas formas de comunicação social. As comunicações em rede ampliaram a possibilidade de relações sociais, tornando o mundo cada vez mais um palco para visibilidade de problemas políticos, sociais, ambientais e também maiores possibilidades de visão de tudo o que antes não era visto nem discutido livremente. A convergência dos meios estimula as discussões e aumenta a necessidade de documentação das experiências vividas através das tecnologias que

trazem toda a estrutura necessária para uma produção de vídeo em apenas um aparelho.

Dessa forma é necessário considerar também os novos formatos de documentários que apresentam uma multi-linguagem. As novas possibilidades tecnológicas trazem as narrativas transmídia, que “apresentam a multiplicidade de plataformas de linguagem e uma diversidade de mensagens independentes entre si, mas relacionadas uma com a outra (RENÓ, 2013, p. 94).

O documentário transmídia resgata essa essência original do registro documental, proporcionando ao usuário uma navegação (analógica ou digital) por múltiplos espaços e linguagens comunicacionais que ampliam o processo cognitivo. Trata-se de um novo formato de produção que não exclui nem invalida o tradicional. Apenas oferece uma nova condição para o espectador/usuário e um novo desafio para o produtor, que agora deve pensar na obra como algo amplo, além da linguagem audiovisual. (RENÓ, 2013, p. 96).

Importante destacar que, o conceito transmídia (JENKINS, 2009) significa que há a construção de um conteúdo a partir de diferentes discursos, produzidos e transmitidos por diferentes plataformas e que assim constroem um novo discurso. Entretanto, para que o documentário seja essencialmente transmídia, é necessário também que seja propagado por redes sociais a partir dos usuários (RENÓ e FLORES, 2012).

Sobre este novo formato, é relevante as considerações a respeito da conceituação de documentário, pois pensando em seu desenvolvimento histórico a partir de uma realidade social, este gênero atestava, confirmava ou documentava uma realidade existente e legitimada.

Atualmente, o documentário assume uma proposta contrária à anterior. Esse formato de filme busca a legitimação de uma identidade, aparece mais como um instrumento de luta sociopolítica através do qual se impõe uma visão de mundo. Assim, as pessoas produziam documentários procurando documentar um fato, ideias ou situação

procurando validar a verdade histórica. Mas, nos dias de hoje, os documentários têm o papel de expressar uma fala, que tendem a corresponder a uma visão de mundo relativa à minorias.⁵⁵ Por isso seu formato transmídia demonstra muito mais do que uma nova estética ou novas possibilidades tecnológicas, e sim um novo contexto cultural onde a democracia torna-se um valor inestimável que cria uma necessidade expressiva de participação na sociedade informacional.

Para elucidar essa discussão, foi feito um levantamento de documentários produzidos no Brasil através do site documentariabrasileor.com. Assim, conferiu-se que de 1900 a 1909 foram catalogados 85 vídeos documentários, de 1910 a 1919 foram 93, de 1920 a 1929, 84, de 1930 a 1939, 362, de 1940 a 1949, 185, de 1950 a 1959, 199, de 1960 a 1969, 235, de 1970 a 1979, 401, de 1980 a 1989, 519, de 1990 a 1999, 587, de 2000 a 2010, 1075 e de 2010 a 2015, 435.

É possível perceber não somente o aumento, mas principalmente o grande salto de produções da década de 90 para 2000. As reflexões acima já conferiam a um crescimento da produção, mas a divulgação e o discurso merecem também uma grande atenção.

O atual contexto da produção de documentários é uma grande diversidade de temáticas, estilos de linguagem e formas. A convergência dos meios associadas às novas mídias “intensificam os processos de ressignificação dos hábitos cotidianos relacionados à cultura audiovisual [...] compondo peças híbridas de grande impacto expressivo e comunicacional, numa linha de ponta do laboratório” (RODRIGUES, 2010, p. 71).

O documentário de divulgação científica

⁵⁵ Em um mundo cada vez mais fragmentado existe a tendência da sociedade ser composta sobretudo por minorias.

A produção audiovisual foi significativa para a divulgação e pesquisas científicas, especialmente na área da Saúde, pois possibilitou a observação de fenômenos que antes não eram possíveis aos olhos humanos. Foi na França que surge o primeiro folheto de divulgação científica contendo informações sobre questões de diferentes áreas da ciência (LEÓN, 2001).

Os documentários de divulgação científica podem ser definidos em geral como produção de modo expositivo, pois enfatizam a objetividade e a argumentação abrangente, (NICHOLS, 2005). É possível afirmar que o documentário de divulgação científica é um meio não de representar e ilustrar a ciência, mas uma forma de pensá-la visualmente (VAN DJICK, 2006.).

Para Boaventura de Souza Santos (2001) os documentários de Divulgação Científica não devem ser considerados apenas como condição de educação a distância, ou como disseminação de resultados de experiências científicas ou como uma fonte de informação exclusiva de especialistas. Segundo o autor este tipo de documentário deve ser utilizado como ponte entre conhecimento científico e o saber cotidiano e transformar esse conhecimento em uma linguagem atrativa e contundente para o público alvo.

Para catalogar um documentário como científico deve ser considerado seu conteúdo ou tema, verificando se pertencem ao conhecimento científico, empírico, filosófico ou religioso e mitológico (CARVALHO, 1997).

Metodologia

A metodologia utilizada para realização desse estudo divide-se em duas partes, revisão bibliográfica de obras que tratam sobre documentário e do documentário de divulgação científica e levantamento destes vídeos de divulgação científica produzidas por alunos do estado de São Paulo no período de 2010 a 2015. Para o embasamento desse artigo

foram considerados estudos e pesquisas de (HELOÍSA COUTO, 2010), de (BORTOLIERO, 1989) e (SANTOS, 2001).

As análises se constituem como uma pesquisa quantitativa e qualitativa, foram considerados vídeos, denominados pelos autores como documentários, divulgados na rede Youtube e em um site de acervo de documentários, o *documentariobrasileiro.org* desenvolvido por alunos da Universidade Federal de Juiz de Fora. Este último realizado a partir de projetos de pesquisa, com auxílio de estudantes de graduação e pós-graduação, tanto para catalogação dos dados, quanto na elaboração do site e do banco de dados. Neste projeto, estão catalogados documentários de todas as categorias desde os clássicos, premiados aos amadores e caseiros. Sua catalogação é feita pelos usuários do site, porém são conferidos pela equipe de pesquisadores antes de irem para o acervo.

A predileção pelo Youtube foi devido a sua interface possibilitar o carregamento de vídeos gratuitamente e principalmente por possuir uma ferramenta de busca semelhante ao Google (uma vez que são parte da mesma empresa). Ou seja, todo o conteúdo carregado pode ser indexado desde que não seja barrado. O Youtube possui ainda mais de 10 mil pesquisadores remotos que classificam a qualidade de suas buscas, garantindo uma busca refinada.

Portanto, foi utilizada a metodologia de pesquisa para a análise fílmica proposta por Manuela Penafria (2009) e também a observação de diversos métodos de análise de material audiovisual. Para registro desta metodologia foi desenvolvida uma ficha de registro que buscou examinar o vídeo pesquisado de forma detalhada. Assim, levando em consideração as peculiaridades do vídeo em relação ao discurso do documentário, foi proposto um procedimento de análise da obra em seus elementos básicos, e estabelecendo seu funcionamento na construção do significado visual.

Os dados considerados para o preenchimento da ficha de registro padrão foram: nome do documentário, ano de divulgação ou produção, escola produtora, tema, elementos discursivos do documentário proposto por Nichols (2005): modo poético, o modo expositivo, o modo

observativo, o modo participativo, o modo reflexivo e o modo performático.

Documentários de divulgação científica produzidos por alunos

A produção de documentários por alunos é apontada na literatura como uma metodologia que traz benefícios educacionais, além de questionar os paradigmas em que vivem os educandos, facilitam discussões e debates sobre problemas nacionais, permitindo maior acesso à cultura popular, maior incentivo à produção independente, além de ter um papel decisivo quanto à democratização do saber científico, permitindo o acesso de um número maior de pessoas ao conhecimento (OLIVEIRA, 2012; BORTOLIERO, 1989).

Por esta razão este artigo buscou identificar como estão sendo desenvolvidos os documentários de divulgação científica, especificamente produzidas por alunos de ensino médio e superior.

A tabela 1 demonstra o levantamento feito no site documentariobrasileiro.org. Nela é possível identificar que foram catalogados apenas 4 documentários produzidos por alunos no período de 2010 a 2015. Desses, 2 podem ser considerados como filmes de divulgação científica, devido a seus conteúdos e formas de legitimação proposta por Carvalho (1997). Seria um número razoável se não houvesse a contingência de 435 documentários produzidos no mesmo período. Pode-se então afirmar que de todos os filmes documentários produzidos no período apenas 0,9% foram produções advindas de alunos deste número apenas 0,4% foram produções de divulgação científica.

Nome da produção	Endereço na Internet	Escola Produtora	Tema
Verde Chorume	https://vimeo.com/144229210	FAAP	Ambiental

Sergio Vieira de Mello, um brasileiro a serviço da paz no mundo	https://www.youtube.com/watch?v=E-q27aFp6ic	ESPM-	Biografia
Infância Comprada	https://www.youtube.com/watch?v=ywIqoucKKDA	UNIMEP.	Saúde
Mistério dos Marins	https://www.youtube.com/watch?v=vljQZJvThR8		Historia

Tabela 1- Documentários produzidos por alunos catalogados em <http://documentariobrasileiro.org/catalogo>. Último acesso em 14/02/2016

A tabela 2 apresenta o número de documentários produzidos por alunos disponíveis no Youtube. Tal levantamento foi feito através do enunciado “documentário produzido por alunos” no campo de pesquisa do site. Foram encontrados 63 vídeos, destes, 18 podem ser considerados como divulgação científica, de acordo com os critérios apresentados na metodologia. Este estudo contabiliza apenas as produções dentro do estado de São Paulo, responsável por 3,11% da produção de filmes documentários produzidos no Brasil no período de 2010 a 2015, segundo os números apresentados pelo site. Ou seja, ao todo foram encontrados 202 documentários, cujos autores se auto descreveram como “produção feita por alunos”.

Nome	Endereço na Internet	Escola Produto ra	Tema
Um pouco sobre "skinhead reggae"	https://www.youtube.com/watch?v=7kpbz-p5uwju	Universidad e Metodista	historia
Jk	https://www.youtube.com/watch?v=kfwio1bkgn0	E.e.e.m. Irmão Guerini	historia
"Praíha de Frutal: Um Paraíso em Perigo"	https://www.youtube.com/watch?v=4lau-rsv82ay		turismo
Graffiti.	https://www.youtube.com/watch?v=5k-P-rs2pjs		questoes sociais

De passagem: 24 horas no Largo da Batata - parte 1	https://www.youtube.com/watch?V=ifnj_hiel3y	USP	questoes sociais
24 horas no Largo da Batata - parte 3	https://www.youtube.com/watch?V=o8ul3-zfdic	USP	questoes sociais
Autismo: A síndrome desconhecida	https://www.youtube.com/watch?V=vbw ojcesdra	UNISA	saúde
Vida de Caminhoneiro	https://www.youtube.com/watch?V=2ticawvfbe8	Unisinos	social
Carnaval, Bastidores e Dramas	https://www.youtube.com/watch?V=Zbn pz61Fjso		historia
JAH BLESS - A cultura Rastafari	https://www.youtube.com/watch?V=Tm utsv_QM-I	Fiamfaam	religião
Saúde	https://www.youtube.com/watch?v=qao mwonpzpi	Centro universitário São Camilo	saúde
Nova luz	https://www.youtube.com/watch?v=xub poanpki4	Anhembi Morumbi.	saúde
A cultura Hare Krishna	https://www.youtube.com/watch?V=FF-sembilxy		religião
Além do Lixo	https://www.youtube.com/watch?V=alx5 pp0egaq		ambiental
Eli Correa - O Sorriso do Rádio Brasileiro	https://www.youtube.com/watch?V=x2iczuyzf2u	Metodista	biografia
Crimes de Maio	https://www.youtube.com/watch?V=- eeboklrfrmu	UNIP	historia
Projeto Cola no Cine - Ursos Eternamente	https://www.youtube.com/watch?V=yqtz ijazwtk	EMEF Pres. Epitácio Pessoa	questoes sociais
Biketerapia	https://www.youtube.com/watch?V=xg mgq8e9op0	Unopar	qualidade de vida
Samba da Vela	https://www.youtube.com/watch?V=q8fovitrllg	Universidade de Santo Amaro	historia
Intolerância	https://www.youtube.com/watch?v=pwavyk-8xugq	Ípep	questoes sociais
Engenho Central de Piracicaba	https://www.youtube.com/watch?V=aidzfinbgew	UNIMEP	historia

Cyberbullying	https://www.youtube.com/watch?V=ljvh9pyi4og	E.E Profª Maria do Carmo R. Von Zuben	questoes sociais
Galeria do Rock	https://www.youtube.com/watch?V=FBT7Z6Bum0M	ECA-USP	historia
Caminhos do Lixo	https://www.youtube.com/watch?V=mlyzlryed4a	Univap	ambiental
Pessoas, Lembranças da Escola Epitácio	https://www.youtube.com/watch?V=Lri7jINIVtQ	EMEF Pres. Epitácio Pessoa	historia
Sou mineiro sou de ferro	https://www.youtube.com/watch?V=teg5cxogrgg	UFOP	questoes sociais
Vida de Biólogo	https://www.youtube.com/watch?V=cq4uyzsy0-s		saúde
Atenção! Mulheres ao volante -	https://www.youtube.com/watch?V=xcvjnk1kec0	Anhembi Morumbi	questoes sociais
Filhos da Aids	https://www.youtube.com/watch?V=vqgwmjst_la	Cásper Líbero	saúde
Maresias, a casa do surf	https://www.youtube.com/watch?V=3EYTIF_lehc	Univap	turismo
Sobreviventes - A história depois do Carandiru	https://www.youtube.com/watch?V=zhr2vsjokwg	PUC-	historia
Padrões de Beleza	https://www.youtube.com/watch?V=ewqjjfn77hm	ECA - USP	saúde
Umbanda é Brasil	https://www.youtube.com/watch?V=a08joihpn1a	UNESP/	religião
No Desistas	https://www.youtube.com/watch?V=8wgqgiz7dzfi	Uniban/Anhanguera	questoes sociais
"O que é liberdade?"	https://www.youtube.com/watch?V=r7tkpl3ugh0	Unesp	filosofia
Na hora certa	https://www.youtube.com/watch?v=fkgfzptcame	Famecos	saúde
Isto é rugby	https://www.youtube.com/watch?V=mod2p6p4ta8	UNOPAR	esporte
Visão, som e fúria - mcluhan Ícone&Arte	https://www.youtube.com/watch?V=k7ojf-endx8	Centro Universitário Barão de Mauá	filosofia
As Fronteiras do Alcool -	https://www.youtube.com/watch?V=9p60dqsl378	PUC	saúde

Eu consigo	https://www.youtube.com/watch?v=mn2ok23igeg	Anhembi Morumbi.	saúde
Ciclones	https://www.youtube.com/watch?v=3UZX2qDymbs		ciencias
As aparências enganam	https://www.youtube.com/watch?v=paea m6ugtyu&ebc=anypxkpkf9s8e37c2x7c0kf hbobz8htrmmjbv5jzoowaxo8nzt-yi2rats_sdvityqwsqg_fjw-gioeazcwpn04pll3m3-gzg	Escola Estadual Padre Aristides Greve	saúde
Exposição virtual	https://www.youtube.com/watch?v=0pcxer_bec0	Anhembi Morumbi.	questoes sociais
Quando eu me chamar saudade	https://www.youtube.com/watch?v=js2u9v4gj38	Fapcom	filosofia
(Trans)formando-se	https://www.youtube.com/watch?v=rxylclvjqsw	Iesb.	questoes sociais
Caraguatatuba	https://www.youtube.com/watch?v=5wqna2msmts	Universidad e Presbiterian a Mackenzie	turismo
A era de ouro do derby	https://www.youtube.com/watch?v=yjkwz0r_Log	Faculdade Cásper Líbero	esporte
Pelo amor livre	https://www.youtube.com/watch?v=bsttb_lsmwu	Unesp	questoes sociais
HIV - Vida Além do Vírus	https://www.youtube.com/watch?v=Ppqfz1RZZrg	Universidad e Anhembi Morumbi	saúde
Bárbaras cenas	https://www.youtube.com/watch?v=zkievcm9dba	Unifae	biografia
Transgêneros	https://www.youtube.com/watch?v=f_w63viyktu	Unifae	questoes sociais
Santo daime	https://www.youtube.com/watch?v=8wetn7tyrfs		religião
DISTÚRBIO SONORO	https://www.youtube.com/watch?v=wqqcphxrtfu	Colégio Pedro II	saúde
História do Clube da Esquina - A MPB de Minas Gerais	https://www.youtube.com/watch?v=sacacz m6ga4	PUC-SP	historia
Torcidas organizadas	https://www.youtube.com/watch?v=4_nuih0pqui	Fgv	questoes sociais

Mãe da Rua	https://www.youtube.com/watch?V=4lsjc88lulg	Unisanta	questoes sociais
Anorexia e Bulimia - Distúrbios Alimentares	https://www.youtube.com/watch?V=mmtw06azelo	Escola Estadual Esmeralda Milano Maroni	saúde
"T"	https://www.youtube.com/watch?v=0sit-1zex40	Unesp	questoes sociais
Dom	https://www.youtube.com/watch?V=TA3m5_twdyu	Unesp	biografia
Documentário sobre ensino à distância	https://www.youtube.com/watch?v=hkr9glqd9ik	Universidad e estágio	educação
"Luthier"	https://www.youtube.com/watch?v=adl6nz_jpfv	Centro universitário Belas Artes.	biografia
Saúde da população LGBT	https://www.youtube.com/watch?V=cqgs2qcv9m	UFPE	saúde
Adrenalina - desafiando os limites	https://www.youtube.com/watch?v=znzp0t3rx9m	Fiam faam	esporte

Tabela 2-Documentários produzidos por alunos enumerados a partir do site Youtube.

Último acesso em 14/02/2016

A tabela apresenta também os temas dos documentários encontrados. Assim, é percebido que as questões sociais tem sido o tema preferido os alunos seguido da saúde, que pode ser considerado como divulgação científica.

Considerações Finais

Observando as reflexões levantadas a partir da definição do gênero documentário, sua historia e seus números de produção, é possível perceber que este gênero marca uma relação social com a difusão da informação. Seu desenvolvimento é marcado principalmente pelos problemas políticos e avanços tecnológicos, porém, é percebido que até a década de 90 seu formato, sendo assim, seus discursos, se baseavam em

registrar ou representar um momento, fato ou condição, detendo-se em produzir vídeos que atestassem o que já legitimado.

Segundo Zygmund Bauman estamos em uma etapa na qual tudo que era sólido se liquidificou, e em que “nossos acordos são temporários, passageiros, válidos apenas até novo aviso” (BAUMAN, 1999.p.57). A liquidez, ou seja, a rapidez com que as informações são transmitidas abrem oportunidade para buscas mais precisas de conhecimento, uma vez que tais informações são modificadas e transformadas velozmente e não podem oferecer um conhecimento científico.

Os vídeos construídos por esses jovens retratam o que mais os indignificam e, como em outros momentos históricos, eles buscam “gritar” algo através de suas produções. Essas reflexões são representadas ao perceber os conteúdos dos documentários levantados neste estudo. O principal tema identificado são as questões sociais, desde *cyberbullying* a formas de amor, ou comportamentos sexuais. Conforme já explorado neste artigo, é possível identificar um contexto cultural onde a democracia torna-se um valor inestimável que cria uma necessidade expressiva de participação na sociedade informacional.

De outra forma é possível observar também a preocupação com questões de cunho científico como saúde, meio ambiente, ciências e educação. Assim o número de 18 documentários entre 63 demonstra que os documentários de divulgação científica permanecem como interesse dos jovens. Contudo, nestes especificamente são percebidas, muitas discussões a respeito de afirmações já impostas pela ciência, mas que ainda incomodam esse público que parece sentir a necessidade de se expressar e cumprir com sua parte na sociedade a respeito de algo tão simbólico.

Portanto, existe a necessidade da articulação entre escola, divulgação científica e tecnologias de informação e comunicação. Os educadores, ao saberem aproveitar as habilidades com a tecnologia, existentes em seus alunos, podem conduzi-los a atividades mais significativas, ousadas e inovadoras no processo de ensino e

aprendizagem. Neste sentido, o aluno além de consumidor passará a ser produtor de conhecimento científico. Há boas produções de documentários sendo desenvolvidas por alunos e o contexto é favorável a esse aumento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORTOLIERO, Simone. Contribuições do vídeo para a divulgação científica. O vídeo educacional e científico produzido nas universidades brasileiras. Um estudo de caso: Centro de Comunicação da UNICAMP. São Bernardo do Campo: UMESP, 1989. 200 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 1989.

CARVALHO, Maria Cecília M. de Construindo o Saber - Metodologia Científica - Fundamentos e Técnicas - 6 ed. - Campinas, SP: Papirus; 1997.

DA-RIN, Silvio. Espelho partido: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

JENKINS, Henry Cultura da convergência: a colisão entre os velhos e novos meios de comunicação / Henry Jenkins ; tradução Susana Alexandria. – 2a Ed. – São Paulo: Aleph, 2009.

LEÓN, B. O Documentário de Divulgação Científica. Avanca, Portugal: Edições CineClube de Avanca, 2001.

LINS, Consuelo. O Documentário de Eduardo Coutinho – Televisão, Cinema e Vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LIPOVETSKY, G. e SERROY, J. A tela global: mídias culturais e o cinema na era hipermoderna. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MACHADO, Hilda. Cinema de não-ficção no Brasil. ALCEU - v.8 - n.15 - p. 331 a 339 - jul./dez. 2007.P.331-339

NICHOLS, Bill. “A voz do documentário”. Trad. Eliana Rocha Vieira. In: Film Quartely. Vol. 36, nº 3, p.1983.

NICHOLS, Bill. Introdução ao Documentário. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.

OLIVEIRA, Paula Marciano Pinheiro de ; MARIANO, Monaliza Ribeiro; REBOUÇAS, Cristiana Brasil de Almeida ; PAGLIUCA, Lorita Marlena Freitas. Uso do filme como

estratégia de ensino- aprendizagem sobre pessoas com deficiência: percepção de alunos de enfermagem. Esc. Anna Nery vol.16 no.2 Rio de Janeiro Apr./June 2012

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s).2009. P. 1-10. <http://www.bocc.ubi.pt/>

RAMOS, Fernão. O Que É Documentário? in Ramos, Fernão e outros (org.). Estudos de Cinema 2000 - SOCINE. Porto Alegre, Sulinas, 2001.

RENÓ, Denis e FLORES, Jesús .Periodismo transmedia, Madrid: Fragua Editorial.2012

RENÓ, Denis. Diversidade de modelos narrativos para documentários transmídia. Doc On-line, n. 14, agosto de 2013, www.doc.ubi.pt, pp. 93- 112.

RODRIGUES, Flávia Lima. Uma breve história sobre o cinema documentário brasileiro. CES Revista | v. 24 | Juiz de Fora | 2010.P 60-70.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Um discurso sobre as Ciências. 12ª ed. Porto, Portugal: edições Afrontamento, 2001.

TEXEIRA, Francisco Elinaldo (org). Documentário no Brasil: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004.

VAN DIJCK, Jose. Picturizing science: The science documentary as multimedia spectacle. International Journal of Cultural Studies, vol. 9, n. 5, 2006.

VIERA, Flávia Vilela. A Evolução do Documentário Brasileiro. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO INTERCOM , XXIX, 2006,UnB. Anais... Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação,2006, p.111-119.

Documentário Brasileiro. Disponível em: <http://documentariobrasileiro.org/>. Acessado em: 14/02/2016 Youtube.com

Vídeo-ativismo em rede e a produção colaborativa do documentário 20 centavos sobre os protestos brasileiros de 2013

Gislene Durigan – UNESP

Denis Renó – UNESP

Introdução

Com o advento das tecnologias móveis e digitais e a popularização do uso das mídias sociais, a participação cidadã no processo informativo ganhou um novo impulso, provocando mudanças em todo campo midiático e na sociedade em geral. Notícias que antes só poderiam ser divulgadas por grandes empresas de comunicação, agora são compartilhadas em segundos por meio das redes online. Grupos e indivíduos se interconectam entre diferentes países e continentes, rompendo barreiras geográficas e culturais.

Assim, os próprios cidadãos podem registrar fatos e torná-los conhecidos mundialmente, denunciando abusos, reivindicando direitos, divulgando protestos e, assim, fortalecendo a própria cidadania. Mais do que os meios de comunicação tradicionais ou a própria imprensa, na sociedade contemporânea nós somos os meios (GILLMOR, 2005).

Neste novo cenário, o vídeo-ativismo também ganhou condições favoráveis para se fortalecer e expandir entre os cidadãos. As imagens que antes só poderiam ser gravadas através de equipamentos pesados e caros, agora podem ser facilmente registradas por meio de compactos *smartphones* disponíveis a preços variados, acessíveis às diversas camadas da população. Os aparelhos, adaptados à convergência tecnológica, que

reúnem diferentes funções em um só dispositivo, além de serem equipados com câmeras capazes de gravar vídeos em alta definição, também possuem aplicativos para editá-los e acesso à internet para compartilhá-los nas mídias sociais.

Com mais caminhos para se unir e juntar forças para lutar por seus direitos, grupos passaram a se mobilizar dando origem a movimentos sociais que começaram a eclodir em várias partes do mundo. O registro em tempo real das manifestações populares e o seu compartilhamento em plataformas como o YouTube, entre outras, proporcionou expressiva visibilidade aos movimentos que, em diversos casos, nasceram tímidos, mas acabaram reunindo multidões nas ruas de diversos países, como no caso do Brasil, em junho de 2013, quando milhares de pessoas foram às ruas de aproximadamente 350 cidades. Os protestos, que tiveram início devido ao reajuste na tarifa do transporte público em duas das principais capitais do país (São Paulo e Rio de Janeiro), logo cresceram e se disseminaram por todo país, propulsionados pelas conexões em rede e pela divulgação das imagens dos movimentos por meio de vídeos populares.

Neste contexto, o documentário **20 centavos** foi produzido a partir da criação de um grupo de amigos no Facebook, que se organizou para realizar o registro audiovisual dos protestos nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Com uma produção colaborativa e independente, o filme foi finalizado em menos de seis meses, caracterizando-se pela urgência na divulgação do material, para fomentar os debates em um período ainda próximo das manifestações.

Frente a este panorama, este artigo tem o propósito de analisar e discutir o papel do vídeo-ativismo na produção do documentário **20 centavos**, desde a sua concepção colaborativa até a veiculação da obra, passando também pela análise da construção de sua narrativa, identificando aspectos vídeo-ativistas presentes em suas características estéticas e discursivas. Para tanto, foi utilizada como metodologia a análise fílmica, com o estudo dos elementos constitutivos do

documentário, além de levantamento de materiais na imprensa relacionados à obra e uma entrevista com o diretor Tiago Tambelli e o produtor Roberto Rocha.

Antes, porém, foi realizado um embasamento teórico que se concentrou nos conceitos de jornalismo cidadão, movimentos sociais em rede, vídeo-ativismo e suas inter-relações no contexto contemporâneo das mídias sociais e tecnologias móveis. A partir das discussões apresentadas, espera-se contribuir para a compreensão deste novo cenário comunicacional, promovendo uma reflexão sobre o poder da participação cidadã na atualidade.

A participação cidadã na sociedade digital

O advento da internet como uma rede global de compartilhamento de informações e o surgimento de novas tecnologias disponíveis a cidadãos comuns revolucionaram a produção e divulgação de notícias nas últimas décadas. Segundo Gillmor (2005), a internet é o mais importante meio de difusão desde a invenção da imprensa, constituindo-se, da maneira mais radical, como promotora da transformação, uma vez que possibilita a qualquer indivíduo produzir e compartilhar conteúdos. Com isso, verifica-se em curso a passagem de uma hierarquia vertical dos grandes meios de comunicação, que detinham o monopólio da informação, para um sistema mais democrático no qual todos podem exercer sua participação cívica.

Podemos resumir a questão. Nos últimos 150 anos, dispusemos essencialmente de dois meios de comunicação: de um para muitos (livros, jornais, rádio e televisão) e de um para um (cartas, telégrafo e telefone). Pela primeira vez, a Internet permite-nos dispor de comunicações de muitos para muitos e de alguns para alguns, o que tem vastas implicações para os antigos receptores e para os produtores de notícias, na medida em que a diferença entre as duas categorias começa a tornar-se difícil de estabelecer. (GILLMOR, 2005, p.42).

Para o autor, as novas tecnologias e uma crescente insatisfação com os meios de comunicação de massa criaram as condições para o aparecimento dessa nova estrutura. Na nova era das comunicações digitais, o público não é mais mero receptor, mas sim, parte integrante do processo de produção e divulgação de notícias. Mesmo pessoas que vivem em países com regimes repressivos passaram a ter voz e lutar por suas causas, como aponta Gillmor (2005, p.146): "Sim, as novas tecnologias permitiram que muitos milhões falassem livremente e fossem ouvidos, em muitos casos pela primeira vez."

Anterior ao surgimento das mídias sociais como o YouTube, Twitter e Facebook, os blogs são apontados pelo autor como a primeira ferramenta a tornar fácil a publicação na internet, possibilitando a qualquer usuário veicular notícias. Como um meio flexível e interativo, os blogs permitem a comunicação de muitos para muitos e de alguns para alguns, significando um importante avanço para o chamado jornalismo participativo ou cidadão, como também indica Espiritusanto (2011).

A popularização dos blogs propiciou o fortalecimento da participação cidadã na geração de conteúdos noticiosos, formando, juntamente com as redes colaborativas, um dos primeiros pilares do jornalismo cidadão, segundo Espiritusanto (2011), que também explica que a participação cidadã na produção e compartilhamento de notícias tem recebido diferentes denominações ao longo do tempo.

A participação dos cidadãos no âmbito informativo e, sobretudo, no jornalístico tem recebido diferentes nomes dependendo do momento e dos autores que têm tratado de definir o fenômeno: jornalismo público, jornalismo democrático, de guerrilha, jornalismo de rua, voluntário ou jornalismo 3.0. Nestes últimos anos, a nomenclatura que melhor define este fenômeno é jornalismo cidadão ou participativo, a mais difundida, a que profissionais e não profissionais entendem, e que tem sido exposta e argumentada por professores como Dan Gillmor, que muitos consideram o pai do jornalismo cidadão, além de

Jay Rosen, ou Howard Rheingold, entre outros. (ESPIRITUSANTO, 2011, p.11, tradução nossa)

Para o autor, a colaboração e o diálogo são dois pontos estruturais do jornalismo cidadão, que sempre teve e deverá ter como propósito encontrar ambientes comuns para facilitar o exercício da cidadania e ampliar o valor da democracia, com um firme compromisso em favor da liberdade de expressão. Renó e Ruiz (2014) também consideram que desde a sua essência, o jornalismo cidadão tem como papel o desenvolvimento da sociedade, fundamentado na participação dos atores sociais nos processos de decisão e reconstrução das informações.

Os autores argumentam que embora o jornalismo seja uma atividade que tenha como função social a construção da cidadania, as presenças de forças como os oligopólios, os interesses políticos e econômicos, que muitas vezes se deixam entrever pelas entrelinhas das notícias, acabam impedindo o exercício do papel cidadão no jornalismo. Diante disso, verifica-se a importância do jornalismo cidadão, praticado pelos novos atores sociais que adotam recursos tecnológicos presentes na web 2.0 para desenvolver seus espaços comunicativos - blogs, canais no YouTube, Twitter, Facebook - sem depender de oligopólios midiáticos ou de suas linguagens e estruturas.

Os movimentos sociais em rede

As mudanças em curso com a popularização das tecnologias digitais, dos dispositivos móveis e das mídias sociais conectadas em uma rede global por meio da internet favoreceram o compartilhamento de informações entre os cidadãos e as mobilizações sociais que ocorreram em diversas partes do mundo, como Oriente Médio (Primavera Árabe), Espanha (Movimento 22M), Estados Unidos (Occupy Wall Street), entre outros.

Nesses movimentos, a participação cidadã foi a força motriz, articulada pelas conexões em redes online e off-line, como aponta Castells (2013). Diante dessas manifestações contemporâneas, o autor observa

que a despeito das diferenças entre os contextos em que esses movimentos surgiram em cada parte do mundo, há certas características que se constituem como um padrão comum: o modelo dos movimentos sociais na era da internet.

Segundo o autor, a primeira característica apontada é que esses movimentos são conectados em rede de forma multimodal, com redes sociais online e off-line de múltiplas formas. As redes se formam dentro do movimento e se interligam a movimentos de todo o mundo, constituindo-se em rede de redes. Uma outra peculiaridade refere-se a uma nova forma espacial que estes movimentos ocupam: o espaço da autonomia.

Embora esses movimentos geralmente se iniciem nas redes sociais da internet, eles se tornam um movimento ao ocupar o espaço urbano, seja por ocupação permanente de praças públicas seja pela persistência das manifestações de rua. O espaço do movimento é sempre feito de uma interação do espaço dos fluxos na internet e nas redes de comunicação sem fio com o espaço dos lugares ocupados e dos prédios simbólicos visados em seus atos de protesto. Esse híbrido de cibernética e espaço urbano constitui um terceiro espaço, a que dou o nome de espaço da autonomia, porque só se pode garantir autonomia pela capacidade de se organizar no espaço livre das redes de comunicação; mas, ao mesmo tempo, ela pode ser exercida como força transformadora, desafiando a ordem institucional disciplinar, ao reclamar o espaço da cidade para seus cidadãos. (CASTELLS, 2013, p. 129).

Além disso, o autor também aponta como características comuns para esses movimentos: são simultaneamente locais e globais (começam em contextos específicos, mas se interligam de forma global pelas redes da internet); são virais, seguindo a lógica das redes sociais digitais; não possuem lideranças (não pela falta de líderes em potencial, mas pela desconfiança da maioria dos participantes do movimento em relação a qualquer forma de delegação de poder); são permeados pela cooperação e pelo companheirismo (uma questão fundamental, segundo o autor, pois

é a partir disso que as pessoas podem se unir, superar o medo e descobrir a esperança); são profundamente autorreflexivos (questionam-se permanentemente como movimento, o que se manifesta no processo de deliberação das assembleias, mas também em múltiplos fóruns da internet, blogs e grupos de discussão nas redes sociais digitais) e, por fim, raramente são programáticos (possuem múltiplas demandas e motivações, exceto quando se concentram claramente num único ponto: abaixo o regime ditatorial).

Para o autor, o fato desses movimentos possuírem uma ampla diversidade de demandas significa tanto a sua força (um grande poder de atração) quanto sua fraqueza (os objetivos ficam indefinidos). Dessa forma, não podem ser canalizados para uma ação política ou cooptados por partidos. "Mas são muito políticos num sentido fundamental. Particularmente, quando propõem e praticam a democracia deliberativa direta, baseada na democracia em rede", aponta Castells (2013, p. 133).

De acordo com o autor, esses são movimentos sociais voltados para a mudança dos valores da sociedade, mais do que algum conteúdo programático específico. Castells (2013) explica que ao longo da história, os movimentos sociais são produtores de novos valores e objetivos em torno dos quais as instituições da sociedade se transformaram a fim de representar esses valores, criando novas normas para organizar a vida social. Assim, os movimentos sociais exercem o contrapoder construindo-se, em primeiro lugar, mediante um processo de comunicação autônoma, livre do controle dos que detêm o poder institucional.

Os protestos brasileiros de 2013

Assim como os movimentos sociais em rede eclodiram em muitas partes do mundo, no Brasil não foi diferente. O mês de junho de 2013 ficou marcado no país por uma série de protestos que tomou as ruas de diversas cidades. Inicialmente formadas como um ato de repúdio contra

o aumento na tarifa do transporte público em São Paulo e Rio de Janeiro, as mobilizações cresceram e ganharam força, alcançando repercussão internacional.

Após o anúncio do reajuste nas passagens de ônibus, trem e metrô na cidade de São Paulo, de R\$ 3,00 para R\$3,20, o Movimento Passe Livre (MPL) passou a convocar, pelas redes sociais, manifestações contra o aumento, o que culminou em um primeiro protesto, no dia 06 de junho, nas principais ruas e avenidas da cidade de São Paulo. No dia seguinte, 07, houve novas mobilizações, com maior número de pessoas nas ruas da capital paulista, assim como no dia 11 de junho, no terceiro dia de protesto. Neste primeiro momento, a repercussão das manifestações acontecia principalmente por meio das mídias sociais.

No entanto, a partir do dia 13 de junho, os protestos passaram a se espalhar mais rapidamente por outras cidades e a intensa repressão policial contra os protestos realizados na cidade de São Paulo nessa data, ferindo inclusive jornalistas, causou grande repercussão na imprensa nacional e internacional. Em 17 de junho, o quinto protesto na capital paulista reuniu milhares de pessoas que, agora, ampliaram a lista de reivindicações além da questão do aumento da tarifa do transporte público. Os manifestantes protestavam contra a corrupção, os gastos públicos com a Copa do Mundo, as condições na saúde e na educação, a violência policial, entre outras bandeiras. Foram registrados protestos também no Rio de Janeiro, Brasília, Belo Horizonte, Porto Alegre, Vitória, Curitiba, Salvador, Maceió, Fortaleza, Belém, entre outras cidades.

A sexta manifestação em São Paulo, no dia 18, foi considerada uma das mais violentas desde o início dos protestos. Cerca de 50.000 pessoas reuniram-se na Praça da Sé, ponto central da capital paulista e partiram em direção à sede da Prefeitura. Uma parte do protesto seguiu pacífico, porém vândalos quebraram janelas e vidraças da Prefeitura, além de saquear lojas e depredar ônibus e prédios públicos. Um carro da TV Record e uma guarita da Polícia Militar também foram queimados.

Após os seis protestos na capital paulista e manifestações espalhadas em todo país, no dia 19, o governador do estado de São Paulo e o prefeito desta capital, em pronunciamento conjunto, anunciaram a revogação do aumento das passagens do transporte público, que estava em vigor desde o dia 02 de junho. O valor que havia passado para R\$ 3,20, voltava a R\$3,00. No entanto, ambos enfatizaram que a redução causaria impacto nos investimentos. Além de São Paulo, diversas cidades também conseguiram a reversão do aumento nos valores do transporte público.

O dia seguinte ao pronunciamento, 20 de junho, é marcado como o dia de maior mobilização, com mais de um milhão de pessoas em ruas de todo o país. Os protestos ocorreram em mais de 350 cidades, incluindo 22 capitais brasileiras. Mesmo com a redução na tarifa do transporte público, motivo inicial das mobilizações, centenas de milhares de pessoas saíram às ruas pelas mais diversas causas, principalmente pelo fim da corrupção e para demonstrarem uma insatisfação generalizada contra os governantes.

Segundo o Movimento Passe Livre (MPL), o objetivo das manifestações do dia 20 era também a comemoração da vitória dos manifestantes pela revogação do aumento nas tarifas. No entanto, o protesto também ficou marcado por diversos conflitos entre manifestantes que afirmavam ser "apartidários" e militantes de partidos políticos. Muitas bandeiras de partidos foram tomadas e queimadas. No dia seguinte, militantes da MPL anunciaram a saída dos protestos.

O Movimento Passe Livre (MPL), de acordo com o seu site oficial, é um movimento social autônomo, apartidário, horizontal e independente, que luta por um transporte público gratuito para o conjunto da população e fora da iniciativa privada. Criado oficialmente em 2005, no Fórum Social Mundial, em Porto Alegre (RS), o MPL está presente em diversas cidades brasileiras e luta pela democratização efetiva do acesso ao espaço urbano.

Como aponta Gonçalves, Renó e Miguel (2013), o Brasil presenciou, em junho de 2013, protestos urbanos até então inéditos, pela

forma como foram organizados: por meio das redes digitais, sem líderes definidos, produzindo uma narrativa transmidiática com repercussão mundial. Milhões de pessoas pautavam os protestos no Brasil pela internet, gerando intenso debate político e acadêmico nas redes.

Segundo os autores, neste novo cenário os processos participativos se aflowaram, os cidadãos passaram a produzir seus conteúdos a partir de seus próprios dispositivos e a publicá-los em seus espaços midiáticos conectados em rede. Dessa forma, a circulação de informação tornou-se independente dos tradicionais meios de comunicação e a interatividade social foi favorecida. A partir dessa nova conjuntura comunicacional, as mobilizações no Brasil cresceram, fortaleceram-se e se espalharam por todo país.

De acordo com Peruzzo (2013), apesar dos protestos populares brasileiros terem sido imprevistos tanto para as autoridades, como até para os cidadãos do país, considerando a dimensão que atingiram, esses movimentos eram, por outro lado, já esperados, tendo em vista que manifestações parecidas já haviam ocorrido em muitas partes do mundo.

Manifestações que coloriram vários países, do mundo árabe à Europa e aos Estados Unidos, demoraram em eclodir no Brasil mas, finalmente, chegaram com o outono de 2013 para mudar as cores da política por meio de uma espécie de democracia direta: nós por nós mesmos. É a população que vai às grandes avenidas em passeatas, sem líderes ou organizações que pudessem assumir o protagonismo. O conformismo parecia ser mais profundo do que se imaginava possível, dado o histórico de um País que desde antes do fim da ditadura militar mobiliza-se e se organiza nas entranhas das bocas e vielas, na cidade e no campo, e soube até o provocar o impeachment de um presidente da República. Contudo, tais manifestações não foram convocadas nem lideradas pelas forças tradicionais de representação política, como sindicatos e partidos políticos. (PERUZZO, 2013, p. 77).

Para a autora, essas grandes manifestações públicas ocorridas em junho, no Brasil, mostram-se políticas, no sentido amplo, pois se expressam em forma de protestos e reivindicações por mudanças em

áreas nevrálgicas da vida nacional e por políticas públicas de interesse social. Além disso, apesar desses novos movimentos representarem também lutas antigas dos movimentos sociais populares, há que se perceber as características novas que se apresentam, como: unidade na diversidade (mescla de segmentos de classe e de tendências político-ideológicas); novas formas de conexão - uso da internet, celulares, mídias e redes sociais virtuais como designa Peruzzo (2013); a multiplicidade de motivações e reivindicações expressas em cartazes, faixas e nas falas dos indivíduos; o questionamento ao governo e à grande mídia, e a emergência de um meio de comunicação no qual as informações eram produzidas em tempo real e compartilhadas pelos próprios manifestantes através das redes sociais virtuais.

Muitas das características apontadas por Peruzzo (2013) também fazem parte dos elementos que Castells (2013) elencou como integrantes do modelo dos movimentos sociais na era da internet. Para o autor, os protestos brasileiros também fazem parte deste padrão emergente.

O vídeo-ativismo em rede

Impulsionado pelas novas tecnologias móveis e digitais e pelas mídias sociais, o vídeo-ativismo teve um papel fundamental na mobilização dos cidadãos em importantes movimentos sociais ocorridos nos últimos anos, como no Brasil, em junho de 2013. No entanto, esta prática audiovisual está presente desde o início da história do cinema, como aponta Mateos e Rajas (2014).

Segundo os autores, o vídeo-ativismo sempre esteve muito vinculado às condições e meios de produção cinematográficos gerando, ao longo do tempo, diferentes poéticas de representação audiovisual. Desde o surgimento dos formatos fílmicos de 16 mm (1923), passando pelo aparecimento da televisão, até os dias atuais, com a convergência da internet, é possível perceber a presença de práticas comunicativas vídeo-ativistas.

De acordo com Mateos e Rajas (2014), o que define o vídeo-ativismo é sua orientação para a conscientização das pessoas sobre suas condições de vida e as regras dominantes que as regem, principalmente quando tais regras abusam, oprimem e exploram. Dessa forma, desde o início de sua história, o vídeo-ativismo sempre se desenvolveu fora do sistema comercial e da hegemonia da indústria cultural, para tornar visível um fato, um movimento ou uma interpretação que o poder dominante preferiria que não fosse divulgado. Ou seja, as obras vídeo-ativistas se configuram como uma alternativa ao que o poder constituído informa pelos meios de comunicação tradicionais.

Assim, para além das diferenças de formatos ou estéticas, o termo vídeo-ativismo reúne certas características comuns:

Com o termo vídeo-ativismo identificamos algumas práticas sociais de caráter comunicativo que são utilizadas como recursos de intervenção política por atores alheios às estruturas de poder dominantes (sujeitos de contrapoder). Esta intervenção vídeo-ativista se ativa por uma motivação e contém uma finalidade política transformadora que pode orientar-se a diferentes fins táticos, principalmente: contra-informar, formar, convocar à ação, articular a participação e construir a identidade coletiva. (MATEOS e RAJAS, 2014, p.15-16, tradução nossa).

Para Garcia (2014), o conceito de vídeo-ativismo também se caracteriza, fundamentalmente, por ser uma prática de reivindicação política. Segundo a autora, essa prática nunca é exercida de maneira isolada, mas sempre acompanha greves e manifestações e serve, entre outras finalidades, como uma chamada para a ação. "É a manifestação de que os recursos audiovisuais, em algumas ocasiões, colocam-se a serviço dos Movimentos Sociais e servem como alto-falante de suas denúncias e reivindicações." (GARCIA, 2014, p.135, tradução nossa).

A autora aponta que o vídeo-ativismo é uma ferramenta política nas mãos dos coletivos sociais e indivíduos, com o objetivo de transformação social. Embora os temas e formatos possam ser diversos,

as obras vídeo-ativistas sempre revelam realidades ocultas pelos meios de comunicação de massa. Com isso, os movimentos sociais ganham força e voz, com o audiovisual para divulgar suas ações.

Garcia (2014) ainda argumenta que com o desenvolvimento das novas tecnologias da comunicação e da informação, tem havido uma expansão massiva do vídeo-ativismo, já que qualquer pessoa, sem requerer conhecimentos especializados, tem a possibilidade de se transformar em um agente comunicador capaz de captar seu ponto de vista e difundi-lo, se assim quiser, em tempo real;

algo que rompe com o tradicional processo de produção e pós-produção mediado pelos grandes grupos midiáticos.

Em uma sociedade digital, a câmera, um telefone móvel ou qualquer outro objeto capaz de registrar áudio e vídeo de forma imediata operam como ferramentas políticas; armas que cabem em nossos bolsos e que são capazes de captar a realidade de olhos que até há pouco tempo permaneciam à margem do sistema tradicional de comunicação. Graças à prática vídeo-ativista, adquirem voz grupos que têm sido invisibilizados e excluídos do discurso público dominante que controla as corporações midiáticas. (GARCIA, 2014, p. 136,137, tradução nossa).

A difusão das obras vídeo-ativistas também ganha um grande aliado com o surgimento do YouTube, que representou o nascimento de um espaço alternativo para o audiovisual, de caráter massivo e democrático, segundo Renó (2007). Uma vez que qualquer usuário, com acesso à internet, tem a possibilidade de se cadastrar e disponibilizar vídeos para exibição gratuita, as perspectivas de uma possível participação do cidadão na estrutura comunicacional de uma rede global crescem consideravelmente.

Para o autor, o site tem um importante papel na interlocução entre os marginalizados e a elite, tendo o primeiro como efetivo emissor. "Através do YouTube, os grupos sociais passaram a difundir suas ideias, crenças e costumes." (RENÓ, 2007, p. 06). Assim, as classes menos

favorecidas que não tinham voz, passam a difundir seus protestos e sua cultura popular, em uma plataforma midiática de alcance mundial.

Neste cenário, os vídeos com conteúdos ativistas, usualmente, primam pelo registro dos acontecimentos da forma mais natural possível, com a espontaneidade ao conduzir a câmera e pouca ou nenhuma preocupação estética, já que o compromisso ao se produzir o conteúdo é com a mensagem, e não o visual. Como aponta Zarzuelo (2012), esta forma de produção é denominada "vídeo-ativismo 2.0" e surgiu no final do século XX com obras audiovisuais que têm um claro objetivo político de denúncia, caracterizando-se pela urgência na produção e divulgação dos materiais, com uma gravação mais rápida e centrada em registrar tudo o que está acontecendo diante da câmera, sem cortes e edições.

O termo 2.0 é usado porque tais obras se encontram dentro da filosofia da web 2.0, como produções de conteúdo sem intermediários nos processos.

A produção do documentário 20 centavos

Conforme discutido anteriormente, o Brasil presenciou protestos urbanos até então inéditos, tanto pela forma como foram organizados - por meio das redes digitais, sem líderes definidos - como pela forma como cresceram e se espalharam por todo país, com os cidadãos produzindo seus conteúdos a partir de seus próprios dispositivos e publicando-os em seus espaços midiáticos conectados em rede. Diante disso, percebendo o valor político e histórico das manifestações e, mais precisamente, após a manifestação do dia 13 de junho, que recebeu intensa repressão policial na cidade de São Paulo, ferindo inclusive jornalistas, o cineasta Tiago Tambelli começou a desenvolver a ideia de produzir um registro audiovisual dos protestos, mesmo sem ter clareza ainda de qual seria o formato resultante da experiência.

Porém, como as manifestações já estavam ocorrendo e, por isso, o início das filmagens deveria ser urgente, o cineasta explica que não tinha

tempo de escrever um projeto, pensar em um processo de produção nem procurar leis de incentivo ou editais. Assim, optou por um caminho inusitado: decidiu enviar uma mensagem para, aproximadamente, 50 amigos de sua rede de contatos no Facebook, convidando-os para fazerem as filmagens dos protestos que estavam sendo realizados. Desse total, cerca de 30 pessoas aceitaram o convite e, com isso, formaram um grupo no Facebook, que se auto intitulou "Aparelho Filmes".

A partir da constituição desse grupo, formado por pessoas ligadas de alguma forma ao universo audiovisual, como cineastas, produtores, fotógrafos, operadores de áudio e roteiristas, a equipe começou a trabalhar de forma articulada, cobrindo as manifestações, atos e demais ações ocorridas durante o período. O produtor Roberto Rocha ressalta que a prontidão na resposta positiva dessas pessoas deve-se ao fato de que nelas também havia um desejo latente de produzir um registro audiovisual sobre aquele momento histórico tão importante no país. E, realmente, a resposta foi imediata, como confirma Tiago Tambelli: "Na verdade, eu fiz o convite para o grupo no Facebook no dia 16 de junho, um domingo, e no dia 17 já foi o ato no Largo da Batata, que a gente já estava filmando."

Como não tinham financiamento para o filme, a captação de imagens foi realizada utilizando os equipamentos que os próprios integrantes do grupo já possuíam. Quando precisavam de uma câmera mais sofisticada, negociavam diárias em locadoras, com preços muito menores. Além disso, contaram com a criatividade para improvisar e obter os resultados desejados: quando ainda não existia o 'pau de selfie', um dos realizadores, Marcelo Tibiriça, teve a ideia de amarrar a câmera na extremidade de um cabo de vassoura para fazer as imagens do alto. Todo o filme teve um orçamento de R\$ 50 mil, custeado pela produtora Lente Viva Filmes, da qual o diretor Tiago Tambelli é sócio.

Com a adesão das pessoas ao projeto, foi possível formar cinco equipes de produção, todas com pelo menos um assistente de produtor, um câmera e um operador de áudio. "A gente conseguiu sair com uma

equipe completa em cinco unidades", relata Roberto Rocha, um dos produtores. Antes de começarem a filmar, a equipe recebeu uma única instrução do diretor Tiago Tambelli: para seguirem sua intuição. "Para esse grupo que trabalhou mais diretamente no filme, em São Paulo, o que eu disse quando a gente se reuniu foi: olha, vamos para a rua e que vocês se guiem pelo coração, pelo olhar pessoal de cada um", conta o diretor. Assim, como o próprio cineasta declara, o resultado foi um mosaico de pessoas que foram à rua e filmaram sob a sua ótica, um conjunto de diferentes olhares.

Além disso, de forma paralela, o grupo também começou a fazer uma coletânea de materiais de possíveis colaboradores, buscando imagens que poderiam integrar a composição do documentário. Dessa forma, receberam materiais de diversos colaboradores, como do jornal *A Nova Democracia*, no Rio de Janeiro, que enviou as imagens do espancamento do policial; de um cineasta indígena, do Xingu, que cedeu as imagens do protesto dos índios no Congresso; de colaboradores de Brasília que enviaram as imagens exibidas no final do filme, do protesto em frente ao Congresso Nacional, entre outros. Segundo Tambelli, cerca de 30% do material que está no documentário foi recebido de uma mídia ativista, o restante é resultado do material registrado pelo grupo.

O trabalho de cobertura do grupo rendeu uma quantidade expressiva de filmagens - quase duas horas de gravações - que foram resumidas no documentário de 52 minutos e 19 segundos. Enquanto a captação das imagens foi realizada em um estilo bastante espontâneo, com muito uso de câmera na mão e liberdade ao conduzir os movimentos para a filmagem, a realização da montagem, por outro lado, foi bastante meticulosa, com o cuidado de organizar os fragmentos, conferindo determinado sentido político à obra. "O documentário tem uma linha condutora, tem uma ordem meio cronológica, mas dando valores que vão ao encontro com a nossa visão de mundo", explica Tiago Tambelli.

Outro aspecto a ser ressaltado na produção do filme foi o tempo de sua conclusão - menos de seis meses, período bastante inferior à média

de produções cinematográficas. O diretor explica que tinha o objetivo de produzir o filme o mais rápido possível, para estar pronto próximo às manifestações e poder fomentar a discussão. Assim, depois das últimas imagens captadas em julho de 2013, no final de dezembro do mesmo ano, o grupo já enviou a montagem do documentário para o festival "É Tudo Verdade", ficando entre os selecionados.

Com isso, o lançamento oficial de **20 centavos** foi no festival, no dia 08 de abril de 2014, com ingressos esgotados. Depois da estreia, o filme participou também de importantes festivais, como o **Jihlava International Documentary Film Festival** na República Checa, o maior festival de documentário do Leste Europeu e Centro Europa, sendo o primeiro filme brasileiro a entrar na Mostra Competitiva do **Jihlava**, onde receberam uma menção honrosa; o "Festival Internacional Pachamama - Cinema de Fronteira", realizado no Acre e "TELAS - Festival Internacional de Televisão de São Paulo", entre outros.

Assim como a produção foi colaborativa, a distribuição também é, prioritariamente, alternativa e direcionada para o uso social. Ainda que o filme tenha sido concedido, no início, a veículos massivos como o ⁵⁶Netflix e o Canal Brasil, o foco do grupo é a distribuição independente, com projeções em escolas, universidades, bibliotecas municipais, sindicatos, praças públicas, entre outros, sempre seguido de debates. Segundo Tiago Tambelli, o filme foi projetado, inclusive, em algumas escolas durante a ocupação dos alunos, recentemente, em São Paulo.

Como um filme independente, o documentário busca recursos também para viabilizar essas projeções. No ⁵⁷site do documentário, há um convite para quem deseja ser um exibidor do filme e para quem tem interesse em contribuir financeiramente com as exhibições. Para Tambelli, esta forma de distribuição colaborativa foi muito bem aceita: "O maior

⁵⁶ O documentário foi exibido durante um ano no Netflix, e no Canal Brasil o filme continua a fazer parte da grade de programação.

⁵⁷ Site disponível em: <<https://20centavosfilme.wordpress.com/>>. Acesso em: 18 de janeiro de 2016.

resultado do filme foram as projeções que a gente organizou em sindicatos, escolas, universidades. Foram muitas projeções, mais de 50." O diretor ainda afirma que hoje isso é uma tendência, mesmo produções que são beneficiadas por leis de incentivo ou editais públicos também vêm atuando dessa forma, buscando uma distribuição independente e utilizando as redes sociais online para divulgar essas exposições. Além disso, essas projeções fomentam o debate público, como ressalta Roberto Rocha, que costuma dizer que o filme tem cerca de duas horas de duração: 50 minutos de exibição e 50 de discussão.

Sobre os resultados alcançados, Tambelli afirma que embora não tenham nenhum retorno financeiro com a produção até agora, todos estão satisfeitos com o documentário produzido e o grupo "Aparelho Filmes" existe até hoje no Facebook. O diretor comenta que no início o caminho não estava muito claro sobre qual seria o principal objetivo do filme; a única certeza quando tomou a iniciativa de convocar as pessoas pelo Facebook era o desejo de participar do processo histórico do ponto de vista cinematográfico. No entanto, no decorrer do processo, o grupo percebeu que o documentário poderia ajudar na compreensão das manifestações de junho de 2013.

O diretor ainda destaca mais um ponto como propósito do filme: contribuir para o desenvolvimento de uma cultura cinematográfica de filmes engajados no Brasil. Segundo Tambelli, há algumas produções, mas são esporádicas, nada contínuo. Nesse sentido, sua maior referência para fazer o documentário foi o cineasta cubano Santiago Álvarez, que na década de 60 e 70 fez diversos filmes que acompanhavam manifestações sociais, com engajamento político. Com características do cinema direto observativo, diretor e produtor concordam que todas as falas e áudios do documentário foram registros da rua, sem nenhum tipo de indução. Mas, na montagem, o ativismo pode ser reconhecido. "Nosso cinema foi mais observativo, o nosso ativismo entra na mensagem do filme", define Tiago Tambelli.

A montagem como discurso

A partir da observação da construção narrativa do documentário **20 centavos**, é possível observar uma característica que estrutura toda a sua composição: a montagem discursiva ou ideológica que se revela em diversos fragmentos do filme.

Segundo Bedoya e Frías (2003, p.259, tradução nossa), diferente da montagem narrativa, em que as imagens se relacionam em uma continuidade que sustenta o filme, "na montagem discursiva, próximo da colagem, cada fragmento remete a uma esfera de significação. As imagens nos remetem a um discurso e à sua estrutura conceitual ou intelectual." Desse modo, com a combinação de elementos visuais e sonoros, o cineasta pode criar diferentes sentidos, de acordo com seus objetivos. Para Martin (2003), que adota a nomenclatura "montagem ideológica", este tipo de articulação, que evidencia relações entre acontecimentos, objetos ou personagens, faz suscitar a participação ativa do espectador, que precisa interagir com o processo de criação tanto com sua razão como pela sua emotividade.

Logo no início, nas cenas de abertura, o filme apresenta uma sequência que foi alvo de polêmica entre os críticos da imprensa: as imagens de índios invadindo o Congresso Nacional, em Brasília-DF, fato ocorrido em 16 de abril de 2013, ou seja, anterior aos protestos de junho de 2013. As imagens do protesto indígena causaram estranhamento e críticas devido à data em que foi ocorrido, antes das manifestações de junho, logo, argumentaram as críticas, não deviam fazer parte de um documentário que retrata os protestos que começaram com o aumento na tarifa do transporte público de 20 centavos - que dá o título ao filme - no começo de junho de 2013.

No entanto, um olhar um pouco mais cuidadoso, tomando a obra como um todo, permite avaliar que as imagens dos protestos indígenas não foram inseridas no início do filme por acaso, ou por um descuido. Pelo contrário, o diretor optou por essas imagens por uma questão

simbólica, assim como encerra o documentário com uma passeata na Avenida Paulista com jovens negros cantando a música "Respeito é pra quem tem", do Sabotage. Ou seja, tanto o começo quanto o final do filme são marcados pela expressão de lutas muito mais antigas que existem no país: a questão indígena e a questão racial.

O uso de fotos em branco e preto, em meio a cenas de conflito, também é um recurso usado de forma simbólica no documentário, como a foto dos policiais atirando balas de borracha durante um dos protestos de maior repressão policial, no dia 13 de junho de 2013.

Mais do que somente um elemento estético, o uso das imagens em branco e preto inseridas em um filme a cores expressa um significado preciso, como afirma Bedoya e Frias (2003, p. 123). Segundo os autores, as imagens em branco e preto são geralmente usadas como um modo de distinguir a dimensão da história ou como uma forma de pontuação que indica ao espectador uma mudança na temporalidade da obra ou na subjetividade de um personagem. No caso dessas imagens do documentário, a leitura mais próxima possível é que as fotos se remetem ao período da ditadura militar no Brasil, já que a maior parte delas está focada nos policiais usando suas armas. Além disso, o contraste entre o branco e preto em um filme a cores remete-se logo a passado, o que reforça essa associação. Por fim, em um contexto ideológico, o conflito que houve no dia 13 de junho de 2013, com uma das repressões policiais mais violentas de todas as manifestações do período, justificaria a referida montagem, uma vez que a repressão policial exercida no presente lembraria a repressão violenta dos anos de ditadura.

Outro exemplo expressivo da montagem discursiva é a sequência que mostra uma multidão de pessoas assistindo à transmissão dos jogos da seleção brasileira na Copa das Confederações, em um telão, exatamente no mesmo local onde, no dia anterior, (18 de junho de 2013) houve um importante ato de manifestação, em frente à Prefeitura de São Paulo. Muito animadas, as pessoas comemoram intensamente um gol da seleção. Poucos minutos depois, aparece no mesmo telão, interrompendo

o jogo, o governador Geraldo Alckmin revogando o reajuste do preço da passagem dos transportes públicos na capital. Em seguida, a multidão comemora a revogação do reajuste da mesma forma que comemorou, anteriormente, o gol da seleção.

Se a princípio a inclusão dessas imagens pode causar estranhamento em uma montagem narrativa, em uma montagem ideológica ou discursiva, é facilmente explicável. Assim como no caso do protesto indígena que teve uma função simbólica na abertura do filme, a inclusão do jogo de futebol tem a mesma característica. Exatamente no mesmo local onde no dia anterior houve um importante ato de manifestação, uma multidão se reúne para assistir a um jogo de futebol, demonstrando não se preocupar com o protesto político que aconteceu há menos de 24 horas no mesmo espaço. Ou seja, a luta de alguns, que beneficia a todos, não encontra respaldo na maioria.

As últimas imagens do documentário, que precedem as cenas de encerramento com a passeata do grupo de jovens na Avenida Paulista, também expressam um sutil simbolismo. Enquanto são exibidos os protestos em frente ao Palácio do Planalto, em Brasília-DF, há uma voz em *off* de um líder gritando palavras de ordem sendo repetidas pelos manifestantes: "O poder para o povo; e o poder do povo vai fazer um mundo novo". Durante as falas, um efeito de luz faz as sombras dos manifestantes, que estão em uma obra arquitetônica do Palácio do Planalto, parecerem muito maiores do que são na realidade, em uma simbologia direta das palavras de ordem que estavam sendo ditas.

Ou seja, o povo que hoje se mostra fraco e refém das arbitrariedades de um poder político que privilegia seus próprios interesses, se unir suas forças, poderá se fortalecer, tomar o poder para si e, desta forma, mudar a realidade em que vive. As palavras são repetidas com muita emoção, causando uma cena final de impacto, até que no final da frase "O poder para o povo", aparece o fundo negro e, com o efeito sonoro de tiro, o título **20 centavos** encerra o documentário.

Dessa forma, as imagens finais sintetizam a grande mensagem do documentário, que aparece de forma mais explícita a partir da segunda metade do filme: a obra, produzida de forma independente, por um coletivo audiovisual, representa, antes de tudo, um instrumento de discussão política popular com o objetivo de transformação social, bem ao padrão vídeo-ativista.

Conclusões

Diante do estudo empreendido, é possível observar que o objeto de análise - o documentário **20 centavos** - pode ser caracterizado como uma obra contemporânea vídeo-ativista, com engajamento político e direcionada para uma conscientização social. Desde a sua concepção, quando o diretor teve a ideia de convidar seus amigos pelo Facebook para que juntos pudessem fazer o registro das manifestações, formando uma produção colaborativa, o vídeo-ativismo esteve presente de forma significativa no filme.

Além disso, na construção e finalização da narrativa, também foram identificados elementos vídeo-ativistas nas características tanto estéticas como discursivas, como a espontaneidade ao conduzir a câmera; a preocupação maior em registrar o que está acontecendo do que com a forma estética; a urgência na produção e divulgação dos materiais - que Zarzuelo (2012) denomina como "vídeo-ativismo 2.0" - o valor simbólico de uma reivindicação política expressa na montagem e a mensagem principal do filme de se colocar ao lado dos manifestantes, em favor de suas lutas.

O próprio desenvolvimento fora do sistema comercial cinematográfico, a partir da iniciativa do grupo criado pelo Facebook, favoreceu a possibilidade do documentário tornar visível uma interpretação em prol dos manifestantes, o que poderia não ser possível se a produção estivesse vinculada à estrutura da indústria cultural dominante. Dessa forma, constatou-se que o vídeo-ativismo teve um papel central em toda trajetória do documentário **20 centavos**, desde a sua

pré-produção até a distribuição, passando também pela construção de sua narrativa audiovisual.

Assim, é possível concluir que o documentário é resultante da prática social-midiática, já que foi colaborativo e organizado por meios sociais. Com a finalização do estudo, acredita-se que a pesquisa contribuiu para promover uma reflexão sobre o papel do registro cidadão como um meio de luta e transformação social.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Tradução Marcelo Félix. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

BARDAJÍ, Luis Lanchares. Rodea el Congreso: la confrontación simbólica através del audiovisual. In BUSTOS, Gabriela et al. *Videoactivismo - acción política, cámara en mano*. Tenerife: Cuadernos Latina, 2014.

BEDOYA, Ricardo; FRIAS, Isaac León. *Ojos bien abiertos: El lenguaje de las imágenes em movimiento*. Lima: Fondo de Desarrollo - Universidad de Lima, 2003.

BUSTOS, Gabriela. *Audiovisuales de combate: acerca del videoactivismo contemporáneo*. Buenos Aires: La Crujía, 2006.

CASTELLS, Manuel. *Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

ESPIRITUSANTO, Óscar; GONZALO, Paula. (coord.). *Periodismo ciudadano: evolución positiva de la comunicación*. Barcelona: Ariel, 2011.

GARCIA, Paloma de la Fuente. Videoactivismo de convocatoria: el lenguaje publicitario en las Mareas Ciudadanas. In BUSTOS, Gabriela et al. *Videoactivismo - acción política, cámara en mano*. Tenerife: Cuadernos Latina, 2014.

GILLMOR, Dan. *Nós, os média*. Tradução Saul Barata. Lisboa: Presença, 2005.

GONÇALVES, Elizabeth; RENÓ, Denis; MIGUEL, Katarini. Narrativa transmídia, ativismo e os múltiplos discursos dos protestos brasileiros de 2013. *Revista Chasqui*, n.123, p. 5563, setembro 2013.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução Paulo Nevez. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MATEOS, Concha; RAJAS, Mario. Videoactivismo: concepto y rasgos. In BUSTOS, Gabriela et al. *Videoactivismo - acción política, cámara en mano*. Tenerife: Cuadernos Latina, 2014.

PERUZZO, Círcia M. Krohling. Movimentos sociais, redes virtuais e mídia alternativa no junho em que "o gigante acordou" (?). *Matrizes*, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 73-93, jul./dez.

2013.

RENÓ, Denis; RUIZ, Sandra. Reflexiones sobre periodismo ciudadano y narrativa transmedia. In CAMPALANS, Carolina; RENÓ, Denis; GOSCIOLA, Vicente (ed.). *Narrativas transmedia: entre teorías y prácticas*. Barcelona: Editorial UOC, 2014.

RENÓ, Denis. YouTube, el mediador de la cultura popular en el ciberespacio. *Revista Latina de Comunicación Social*, n. 62, 2007. Disponível em:

<http://www.ull.es/publicaciones/latina/200717Denis_Reno.htm>. Acesso em 10 de julho de 2015.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

ZARZUELO, Marta Galán. Cine militante y videoactivismo: los discursos audiovisuales de los movimientos sociales. *Revista Comunicación*, v.1, n. 10, p.1091-1102, 2012. Disponível em:

<http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa6/085.Cine_militante_y_videoactivismo_-_los_discursos_audiovisuales_de_los_movimientos_sociales.pdf>. Acesso em: 19 de julho de 2015.

Do Outro Lado do Rio: paisagens midiáticas da fronteira do Oiapoque

Isabel Regina Augusto – UNIFAP

José Marcelo Martins Medeiros – UNIFAP

Um rio, muitas vidas: nos limites do real

O presente trabalho faz parte dos resultados preliminares de pesquisa em desenvolvimento sobre as identidades e paisagens da Amazônia brasileira, a partir do Estado do Amapá, na mídia. Trata da interface desta sobre a fronteira do Oiapoque, no extremo Norte do Brasil com o território ultramarino francês, a Guiana francesa, no qual analisamos as identidades e paisagens construídas sobre a mesma em diferentes audiovisuais. Na investigação iniciada em 2013, selecionamos vídeos documentários, telejornais e outros audiovisuais experimentais disponíveis na internet e outros, e fizemos também busca de produção local, simultânea à pesquisa de campo sobre a realidade tratada.

Assim, concomitantemente à pesquisa bibliográfica e de campo, realizamos uma pesquisa de laboratório, com a seleção e análise da produção audiovisual sobre a mesma região/realidade. A busca e seleção da mídia correspondente para montagem do corpus material de análise teve início em julho de 2013, com classificação dos gêneros e formatos dos vídeos entre julho de 2014 e janeiro de 2015. No momento, estamos aprofundando e afinando a classificação dos audiovisuais conforme José Carlos Aronchi (2006) e iniciando a análise propriamente dita das narrativas audiovisuais das peças selecionadas.

Portanto, o trabalho de laboratório para análise do corpus material com uma amostra de audiovisuais seguiu três fases, sendo a primeira com uma rápida seleção de vários audiovisuais contemporâneos, entre documentários, amadores e profissionais, além de telejornais e outros experimentais. Nesta primeira fase, foi feita uma seleção preliminar, após uma busca na rede digital, sem passar esses pelo crivo da qualidade estética ou técnica ou algum tipo de classificação, apenas guiados pelas palavras de busca "Oiapoque" e "Fronteira", onde encontramos um surpreendente volume de produção, exigindo tempo e estabelecimento de critérios para seleção dos mesmos. Ou seja, os que apresentassem desenvolvimento das palavras-chave de busca e que possuísem mínima qualidade técnica e controle de procedência (para posteriores certificações e coletas de informações para cotejo com a análise), observando também os que possuem alguma repercussão e impacto em números de visualização na rede. A partir dos três critérios, realizamos a seleção dos vídeos na primeira fase (período de coleta e primeira seleção 2013). O que resultou num corpus material de análise formado por um conjunto de 15 audiovisuais⁵⁸.

No segundo momento, foi realizada uma visualização para classificação de gêneros e formatos destes audiovisuais bem como identificação dos temas recorrentes abordados, quando chegamos a: 1. Prostituição, 2. Garimpo; 3. Violência e criminalidade; 4. Migração; 5. Desenvolvimento (Política, Economia, Estado, Território).

Desse modo, foram classificados os materiais audiovisuais e a temática recorrente e, no momento atual, como dito, está em andamento a análise das narrativas que retratam as identidades e, por consequência, paisagens da Amazônia, no extremo Norte do Amapá com ênfase na região da fronteira do

⁵⁸ Entre os quais Iracema, uma transa amazônica, do qual podemos encontrar instigante leitura feita por Rafael W. Costa em *A constituição semiótica da imagem-documento* (2015).

Oiapoque com a Guiana Francesa. Dentre esses, destacou-se desde o início, o documentário objeto deste paper, aqui apresentado, e constitui em uma primeira abordagem por meio de revisão de literatura crítica sobre o mesmo, da qual somos devedores principalmente à estudiosa Andrea França, que publicou livro e vários artigos valiosos sobre o tema do "cinema de terras e fronteiras". Bem como dados que surgem da nossa análise preliminar da narrativa do filme-objeto a partir dos objetivos da nossa citada pesquisa "Entre (in) visibilidades: identidades e paisagens sociais e étnico-culturais da Amazônia na Mídia", na UNIFAP.

Este filme parece exemplar para comprovar o que observamos na análise dos vídeos selecionados na rede informática e que ilustra à perfeição a afirmação de Andreia França (2007), e pensamento que conduz nosso trabalho:

Hoje não basta dar visibilidade a um povo ou uma cultura em luta pela sobrevivência. O cinema, a TV, a publicidade, os jornais não param de produzir e nos oferecer imagens de esquecidos, desamparados, caricaturados, qualificando-os como reais. A experiência de desterritorialização (migração), a circulação acelerada de imagens do mundo pelo mundo torna ineficaz a visibilidade pura e simples do outro [...] (FRANÇA in MASCARELLO : 2007, 396).

Interessante, observarmos a exibição de alguns fotogramas do filme *Do outro lado do rio* na apresentação do projeto de pesquisa a um público majoritário de pesquisadores da Região Norte no I Seminário OBFron - Observatório do Platô das Guianas, em novembro de 2013 no campus Marco Zero da UNIFAP, provocou forte interesse e alguns questionamentos dos « espectadores especiais ». Certamente, cientistas de diferentes áreas ali presentes, das Ciências da Saúde, Sociais e Tecnológicas chamou a atenção para a forma como estamos colhendo uma certa tendência já nos resultados preliminares, da forma como a mídia vem construindo a representação da Amazonia amapaense na mídia. Ou melhor, da « última fronteira do Brasil » chamada Oiapoque. E

no caso do filme-objeto, uma relação particular desses personagens/espectadores com o mesmo.

O filme-objeto: locações e personagens

O filme-objeto de análise deste trabalho retrata a vida na região da chamada "última fronteira do Brasil", localizada no om do Oiapoque. Embora, para alguns estudiosos, com razão, é lá nas Terras do Cabo Norte "onde começa o

Brasil" (ROMANI, 2013). Ou seja, aquele lugar desconhecido e mítico onde para muitos só existem "mito e mato", como costumam ironizar alguns críticos nortistas à respeito dos clichês que pululam na representação desta região na mídia. Um lugar cercado de mistério e desconhecido para boa parte dos brasileiros, o que certamente aguça a imaginação, em particular dos que vivem mais distantes.

A origem da cidade do Oiapoque está diretamente vinculada às políticas de povoamento, colonização e defesa do território. Os primeiros sinais de ocupação efetiva do lugar ocorreram no Séclo XIX, quando guianenses e antilhanos ocuparam o lugar dos índios Oyâmpis, que em sua grande maioria migrou para a Serra do Tumucumaque. Somente em 1900 foi resolvido o conflito fronteiriço entre Brasil e França, com participação do diplomata Barão do Rio Branco, que resolveu a questão com a assinatura do Laudo Suíço. Martinica⁵⁹ foi a denominação dada ao Oiapoque e um dos primeiros nomes do povoado. Em 1927, o marechal Cândido Rondon, com o intuito de tirar-lhe a conotação francesa, denominou esta de Vila do Espírito Santo, segundo informa José Alberto Tostes (2012, p. 164). A vila passou à sede municipal em 1945, como parte do então Território do Amapá, com o nome de Oiapoque. Esta cidade, como explica ainda o urbanista, possui características híbridas. Apresenta vínculos associados tanto ao rio quanto à rodovia (156). "Possui dinâmica ligada ao comércio, contrastando com a inércia característica da maioria

⁵⁹ Martinica origina do sobrenome **Martinic**, de um mestiço da Guiana Francesa, que em 1908 foi um dos primeiros habitantes não indígena nativo da região. Ver TOSTES (2012).

das outras cidades regionais de porte semelhante. A zona de fronteira confere-lhe características peculiares, nem sempre positivas" (idem TOSTES, 2012, 35).

Como informa o site do diretor do filme-objeto de análise:

Do outro lado do rio registra a evasão de brasileiros em direção à Guiana Francesa, no extremo norte do Brasil, ao longo do Rio Oiapoque. A cidade do Oiapoque testemunha um mundo em trânsito, fenômeno que constitui o maior fluxo migratório ao longo das fronteiras brasileiras. Para muitos, essas são as portas para uma nova vida em território francês, com salários pagos em euro ou mesmo em ouro. Os indivíduos que habitam essa região e suas histórias são o foco do documentário. Obstinados, desesperançados e insatisfeitos com as condições que a Amazônia lhes proporciona, essas pessoas procuram, acima de qualquer coisa, a consolidação de um sonho, na maioria das vezes, vago, tênue e incerto. Nessa área de limites imprecisos, permutam-se identidades e incertezas, em um ambiente permeado por atividades ilícitas e temporárias (BAMBOZZI, 2016).

As cenas deste documentário se passam nos dois lados do Rio Oiapoque, que constitui uma fronteira natural e geográfica com o vizinho território ultramarino francês, a Guiana Francesa, onde a moeda como sabemos é o euro e onde, ainda, diferente do lado brasileiro, corre farto o ouro para o garimpo. Razão pela qual os brasileiros cruzam a fronteira todos os dias e, conforme fala o funcionário francês no filme, é impossível controlar o fluxo de pessoas em "300 km de rio".

O rio, com seus cerca de 360 km, funciona como uma fronteira geográfica natural, mas, paradoxalmente, também um canal onde navegar e apagar essa mesma fronteira. Suas águas barrentas são atravessadas constantemente por barcos, chamados de catraias, fazendo o trajeto entre o Oiapoque no Brasil e São Jorge (Saint Georges de l'Oyypock) na Guiana Francesa. O transporte de pessoas e mercadorias é feito pelos catraieiros, que possuem forte influência política na região. A inauguração da ponte binacional, a propósito, trará um forte impacto em sua atividade, de modo que esses são

contrários à sua inauguração por parte do governo federal (AUGUSTO; MEDEIROS, 2016)⁶⁰.

Do outro lado do rio, no entanto, traz o Rio Oiapoque em sua "materialidade" e ao mesmo tempo como uma metáfora para a reflexão sobre a impossibilidade de representação do real, "os limites do real" e de todos nós. Em torno dele circulam e atravessam, ou não, pessoas que transitam em constante movimento. São quatro os personagens de maior destaque no filme. Telma, que largou o emprego e chegou ao Oiapoque então há poucos meses, e declara gostar de sexo, e de frequentar boates, talvez o que a atraiu para a fronteira. O garimpeiro Fininho, que parece ter se identificado com a vida nômade e conta que não consegue mais se adaptar em outra profissão. Grande, que vive há 12 anos na região e, cético, fala dos assassinatos de uma terra sem lei onde ninguém tem amigos. Por fim, Elaine, jovem secretária na cidade da fronteira, que sonha casar com um francês e ir embora para a Guiana. Eles são "apresentados em *off*, pormeio de frases emblemáticas que os identificam", como observou Ana Rita Martins Baptista e Andrea França em "*A representação da cultura e da identidade em Do outro lado do rio, documentário de Lucas Bambozzi*". As imagens alternam ora menos impuras e ora totalmente "suas". As formas de captação e também a edição se alternam.

Do outro lado da câmera

Este ensaio aqui apresentado tem como unidade de análise essa pedra de diamante dentre os audiovisuais selecionados para análise para nossa pesquisa, ou seja, Oiapoque: do outro lado do rio, de 89 min. Este

⁶⁰ Resumo da pesquisa em sua fase inicial, após a primeira missão no Oiapoque e Guiana em julho de 2013, apresentado no I Congresso Internacional do OBFRON - Observatório do Platô das Guianas - UNIFAP em 27 a 29 de novembro de 2013. Artigo completo ainda inédito.

que é o segundo longa-metragem do artista multimídia brasileiro, Lucas Bambozzi da Silveira, que nasceu em Matão no interior de São Paulo, mas cresceu em Belo Horizonte, onde se formou em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). O artista atua no eixo São Paulo-Europa. E fazem parte de sua obra trabalhos de instalações, videoclipes e vídeos experimentais, sendo um dos fundadores do Fórum BHZVídeo e curador de vídeo do MIS, em São Paulo, também atuando como crítico, curador e criador de trabalhos em artes eletrônicas⁶¹. "Trata-se de um videoartista reconhecido pela linguagem original e habilidade em vídeos experimentais" (SESC-TV, Foco Jornalístico, maio de 2012). Essa personalidade artística está presente em cheio neste filme documentário com marca autoral, como veremos.

Do outro lado do rio revelou-se emblemático pelos temas abordados e tratamento dado para ilustrar nossa investigação. Nele os temas do garimpo, prostituição, legalidade (lei e ordem), meio ambiente e imigração, aparecem como obrigatórios nas representações deste espaço de confinamento, de exploração e ocupação de fronteiras, da Wilderness brasileira. Sua análise, principalmente ao relacioná-lo com os outros audiovisuais da pesquisa⁶², aponta para a presença de uma dialética entre natureza e cultura, paisagem natural, edificada e humana e, em particular, para uma problemática em torno da contaminação entre realidade e ficção nos olhares midiáticos estereotipados construídos sobre este Brasil pouco conhecido. São imagens ou paisagens paradoxais.

Na verdade, a história deste documentário, lançado em 2004, é um desdobramento da série Viagens na fronteira, um conjunto de cinco vídeos de curta duração dirigidos por diferentes artistas, realizada pelo Itaú Cultural em 1998, que teve como título Fronteiras. O curta, Oipoque-LOiopoque (11) de Bambozzi é um dos vídeos dessa série e "funciona

⁶¹ Já trabalhou com Eliane Caffé (Narradores de Javé, O Sol do Meio Dia) e Kiko Goifman (Filmofofia, HiperReal e Temporal) Ver Foco Jornalístico, maio de 2012 (www.focojornalistico.com.br)

⁶² Não abordados aqui pelo restrito espaço e por extrapolar objetivos do mesmo.

como campo de pesquisa - de personagens, lugares, situações, imagens sons - para o longa realizado alguns anos depois" (FRANÇA, 2012, 64).

De acordo com a sinopse encontrada no site da Academia Brasileira de Cinema, o documentário objeto de estudo deste é "uma viagem aos limites do Brasil, uma investigação sobre a zona indefinida entre as cidades de Oiapoque (Brasil) e Saint Georges de L'Oyapock (Guiana Francesa)", uma zona de intersecção entre o Brasil e a Guiana Francesa. Assim, que o filme apresenta "espaços onde as identidades se confundem e apenas um rio separa o homem de seus sonhos", já que representa para muitos que ali chegam como "a porta de entrada para uma nova vida em território francês". Conclui a apresentação afirmando que o filme é "repleto de personagens com um notável espírito de aventura e legítimos" e que "revela representantes de um tipo de Ulisses contemporâneo, sempre planejando sua Odisséia para além das fronteiras"⁶³.

Do Outro Lado do Rio é um documentário que trata da fronteira, parece obvio. Mas não só a fronteira física e geopolítica entre o Brasil e a Guiana Francesa, sobretudo revela a fronteira imaginada que desliza entre os moradores e os que passam pela região. O filme fala ao mesmo tempo de fronteiras físicas e simbólicas, concordamos com as autoras França e Baptista em "A representação da cultura e da identidade em Do outro lado do rio, documentário de Lucas Bambozzi" (Dept. de Comunicação Social PUC-Rio, Rio de Janeiro, s/ data)

Conforme argumenta França, o "filme explora o imaginário da fronteira entre do Brasil e a Guiana Francesa, o significado desse limite/passagem para os brasileiros que lá vivem. São personagens que querem atravessar a fronteira do rio Oiapoque a qualquer custo porque acreditam que, do outro lado, na Guiana, a vida poderá ser feliz" (FRANÇA, 2012, 64). Ainda, como lembra a mesma autora, "as

⁶³ Disponível em:

http://www.academiabrasileiradecinema.com.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=348&Itemid=180 . Acesso em 20 fev 2016.

expectativas são muitas - "avoir de l'argent", "vivre aventuras", "casar com um francês e ter um filho de olhos azuis", "ir para Paris porque aqui é o início da França" - o filme busca restituir esse imaginário onde a língua falada é híbrida, intersticial, clandestina, argumenta esta estudiosa que aponta uma gama de efeitos plásticos e expressivos que buscam acolher essa nova língua, sugere a mesma. Neste filme, como afirma a autora na análise de outras produções do cinema contemporâneo no citado artigo da Revista Rebeca (2012), há:

[...] uma câmera que tende muitas vezes ao detalhe, ao microscópico, e que se deixa guiar pelas discretas modulações de detalhes sonoros (as entonações da língua, a gagueira), detalhes luminosos, cinéticos no interior da cena, recolocando as questões dos espaços quaisquer sobre outra perspectiva narrativa: a que assume a dimensão corporal do Lugar como ponto de partida para revelações e acasos capazes de abrir percepção, cognição e sensibilidade do espectador para além do olhar empobrecido que já não percebe a riqueza dos sentidos de um mundo em constante mobilidade" (FRANÇA, 2012, 64).

O olhar da câmera do artista multimídia neste filme parece oscilar todo o tempo entre o que vê e o que imagina ver. Entre o realismo e a fabulação. Ele faz com sua câmera em 2004 o que a nossa pesquisa iniciada em 2013 se propôs fazer, ou seja, analisar a relação entre a realidade da fronteira e o imaginário sobre a mesma. Entre uma estética realista do documentarista e a abstração das formas do artista visual. Oscila entre um olhar que observa com o mínimo de interferência e outro que expressa uma interpretação da mesma realidade guiada pela sensibilidade do artista. O realismo dado pelo uso do plano americano, da luz natural, dos ruídos do som direto, bem como a voz do rádio como parte da narrativa, as entrevistas e, inclusive, o uso do letreiro, ainda que estilizado e atualizado para a estética contemporânea pela mão do artista. O letreiro é um bom indício, este que como explicara Lino Micciché (2002 apud AUGUSTO, 2005), teve uso recorrente e consolidado no Neorrealismo

italiano, o precursor dos novos realismos que inaugura o cinema moderno.

O diretor, *do outro lado da câmera*, reconstrói a instabilidade da vida da fronteira, onde tudo está em permanente transito.

A mistura de povos é flagrante quando se anda pelas ruas da cidade do Oiapoque, onde existe uma grande quantidade de indígenas, créoles (povos tradicionais da Guiana Francesa de origem afro-americana), franceses, imigrantes nordestinos, ribeirinhos locais, funcionários públicos de diversas origens étnicas e partes do Brasil e imigrantes de outros países da América Latina. São paisagens humanas em movimento. Muitos estão de passagem. O Tribunal Regional Eleitoral, por exemplo, tem colossal dificuldade para fazer o cadastramento biométrico da população, simplesmente por que não encontra as pessoas em suas residências. Muitos estão nos garimpos espalhados por todo Platô das Guianas (AUGUSTO e MEDEIROS, 2016)⁶⁴.

Bambozzi mescla belas imagens em que a câmera do artista mergulha na abstração das formas intercaladas por outras não trabalhadas, "suja" como a tradição do cinema imperfeito ou da estética realista do Cinema Novo. Esses dois lados, duas linguagens, esses dois mundos se relacionam, são postos em diálogo. Como a questionar se haverá no contemporâneo a possibilidade de representar o real. Como se a câmera estivesse suspensa entre a vontade do real e os interditos e invisíveis dramas que, ao mesmo tempo são tão reais quanto impalpáveis ou (in) visíveis para a câmera televisiva da mídia tradicional, por exemplo. O diretor parece dar a dica: "A cidade do Oiapoque testemunha um mundo em transito, fenômeno que constitui o maior fluxo migratório ao longo das fronteiras brasileiras" (BAMBOZZI, 2016). É uma realidade, ela mesma, percebida na forma de fluxo, como a narrativa televisiva (JOST in DUARTE e CASTRO 2007), e que explora novas formas de abordar o

⁶⁴ Texto completo, ainda inédito, de "Paisagens paradoxais das fronteiras do Oiapoque". Anais do I Simpósio Internacional do OBFron - Observatório do Platô das Guianas na UNIFAP, "Temas e ações para políticas públicas transfronteiriças" 27, 28 e 29 de novembro de 2013. Ver (www.seminarioobfron.org).

"real". Ou será uma reflexão sobre esta estética, que como bem observa Fredric Jameson (1995), é por definição contraditória, visto que se define como "a representação do real".

Nos limites da câmera

Karl Erik Schollhammer⁶⁵ em entrevista a Gabriela Lirio (Revista Digitagrama, 2007; Arte e Ciencia, 2010-2011), a propósito do seu artigo intitulado A procura de um novo realismo, segundo o qual, nas palavras de Gabriela Lirio comentando o autor, "a pós-modernidade é marcada por um questionamento radical da realidade e o excesso de imagens, afirma que o "pós-moderno tem sido identificado com um questionamento de toda a referencialidade e a cultura contemporânea, grosso modo, se apresenta como uma cultura representativa maciça que sobrepõe uma realidade de simulacro a qualquer possibilidade de referencialidade". Para ele, em resposta esclarecedora para nós, isto significa dizer que "a arte e a literatura e, também, de certa maneira, o cinema tem sido, nesse questionamento, forçados a uma meta-reflexão sobre a questão da representabilidade do real, mas sempre dentro de um certo ceticismo em que se questiona a possibilidade de ser alguma coisa sem levar em consideração as convenções representativas⁶⁶". E, entendemos, parece ser exatamente a proposta de Bambozzi neste documentário. Afinal, o que ele documenta, senão esse estado ou estagio atual que parece configura a busca de uma estética realista.

⁶⁵ Karl Erik Schellhammer: professor associado e Diretor do Departamento de Letras da PUC-Rio. É doutor em Semiótica e Literatura Latino-americana pela Aarhus Universitet, atua na área de Letras, principalmente na literatura comparada e na teoria da literatura com ênfase nos estudos visuais e nas questões estéticas ligadas à interface entre a literatura e as outras artes. Pesquisador com bolsa de produtividade do CNPq.

⁶⁶ Ver entrevista Digitagrama. Disponível em:

<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero4/entrevista.asp> Acesso em 22 fevereiro 2016.

Schollhammer aponta que nessa linha surgem outras manifestações que "tentam não só questionar a questão representativa de um ponto de vista meta-reflexivo", interrogando-se sobre o que é uma imagem, o que é uma realidade além da imagem, "se é que há uma realidade além dela -, mas também tentam introduzir a referencialidade de uma outra forma dentro da obra". Como ele explica, percebe-se isso mais claramente nas artes plásticas, citando exposições de novos artistas nos EUA, que trabalham a noção de referencialidade, "sempre entendida como algo irrepresentável ou não representável, no limite do real⁶⁷, ou seja, no abjeto. Este que é definido por Kristeva, como lembra o mesmo, como "a fusão entre o sujeito e o objeto, que caracteriza um objeto que, na realidade, se sobrepõe à possibilidade de distancia causando, portanto, efeitos psicanalíticos de repressão e trauma.

Esta atitude no diretor traz um novo realismo, portanto, "não mais uma linguagem do verossímil, mas um realismo que introduz a realidade de uma maneira efetiva, de uma maneira além da representação, aquém da representação" (idem Schollhammer). Hal Foster (1994) analisa essa problemática em *O retorno do Real* na perspectiva de um "realismo traumático". Argumenta Schollhammer (2007), o próprio conceito de "realismo traumático" é por si contraditório, já que "o trauma não pode ser representado, ele é definido como irrepresentável". Ou seja, a contradição inerente à definição que é constitutiva da estética realista de F. Jameson (1995) apontada no capítulo "A existência da Itália", a propósito do cinema neorrealista que narra os traumas do pós-guerra italiano, parece seguir as proposições de Foster (1994).

Desde o Neorrealismo, principalmente em suas vertentes latino americanas, ficou patente essa tendência em direção a um "cinema tempo" (Deleuze, 1997), em que a câmera se torna protagonista, a metalinguagem se apresenta e, atendendo os clamores de André Bazin (1991), faz aparecer "mais realidade na tela". O que em realidades contrastantes, como é no

⁶⁷ Grifo nosso.

Oiapoque, não é preciso fazer nada, "basta ligar a câmera e a realidade explode na tela", a que Lino Micciché chamou de "poética do visível" (AUGUSTO, entrevista tese 2005). Não é preciso lembrar que a escola italiana surge do trauma da Grande Guerra, embora, neste caso o cinema tenha sido escolhido pelos autores como forma de "mostrar ao mundo a catástrofe e fazer as contas com feroz honestidade", conforme Latuada in Gian Piero Brunetta (1995) ao falar do nascimento da escola italiana. Um caso particular, já que o público parecia gostar de se ver nas telas bem como a sua realidade retratada, pelo menos no início, visto o sucesso de Roma, città aperta (Rossellini, 1945), por exemplo.

Para Hall Foster, conforme Schollhammer (2007), certos artistas e, em particular, "os que trabalham a questão do abjeto, do obscuro, do informe reproduzem os efeitos traumáticos na própria obra como efeitos de repulsão, de nojo, efeitos afetivos basicamente negativos, chocantes, efeitos de ruptura, ou seja, efeitos que se sobrepõem a uma possibilidade de uma percepção estável das imagens". Ele cita o exemplo de Warhol, que na perspectiva pós-moderna, meta-reflexiona sobre o que é a imagem dentro de uma aceitação da imagem enquanto simulacro (idem). Encontramos aqui o que parece uma chave de leitura ideal para o filme *Do Outro Lado do Rio*, de Bambozzi.

Nas imagens que oscilam ora com uma mínima interferência do autor com planos americanos e médios, imagem suja, luz natural, com os personagens captados em seus locais de vivência, com outras que mergulham nas águas do rio se perdendo em belas formas e movimentos que parecem seguir seus pensamentos. Ou de metáforas como a do cachorro perseguindo o raio laser, o impossível, o impalpável. Como é o sonho da secretária Eliane, verbalizado pela personagem, que introduz o romance na narrativa. Que diz que deseja casar-se com um homem francês e ter um filho de olhos azuis e morar na Guiana, como bem observam Monteiro e França (s/ data).

O homem da câmera, um novo realismo e o lugar do espectador em cena

Essa posição do "homem da câmera" em *Do Outro Lado do Rio* parece estar na mesma atitude de Andy Warhol, como indicada por Schollhammer, na perspectiva do realismo traumático de Hall Foster. Ou seja, ele realiza uma - meta-reflexão - sobre a realidade fronteiriça no Oiapoque, uma realidade que, no entanto, surge como o lugar da eterna transitoriedade, de chegadas e partidas constantes, "lugar de passagem" para a maioria, de rupturas e distancias. Do desejo do impossível encontro. Esta posição será a responsável no caso deste documentário, em particular, por uma certa reação dos espectadores ao filme, nem sempre positiva. Como, por exemplo, em uma sessão especial organizada no município para os moradores do Oiapoque pelo Festival da Imagem em Movimento - FIM^U, por volta de 2006, "os espectadores saíram da sala de projeção, não quiseram ver o filme", conta C. Oliveira, que na época fazia parte do coletivo e trabalhou na organização do evento. De forma semelhante ao que ocorre e comenta Andreia França em "Cinema Documentário e Espectador em Cena" (2010, pg 09). Bem como, a já citada reação dos espectadores (cientistas) na apresentação da nossa pesquisa em um Seminário no âmbito acadêmico,¹⁴ FIM: Festival da Imagem em Movimento: coletivo amapaense criado em 2004.

No referido artigo, Andrea França faz referência à cena de *Crônica de um verão* (1961), em que os realizadores Jean Rouch e Edgar Morin conversam acerca do processo de feitura do filme, "das mágoas e opiniões dos personagens/espectadores sobre o documentário", que a estudiosa entende, certeira, como forma bastante fecunda para se pensar essa questão. Onde, conforme a mesma, o tema da "(in) felicidade e do estilo de vida se dilui no corpo a corpo com as reações nem sempre simpáticas dos espectadores, dando um lugar, a um questionamento da autenticidade e da representação do outro e de si mesmo". Como explica a autora, "os realizadores esperavam outro tipo de receptividade, uma

avaliação mais amistosa, provavelmente uma empatia no que se refere aos momentos de 'cinema-verdade'" construídos diante da câmera por eles no filme (idem FRANÇA, 2010).

No rastro desse possível "novo realismo" do cinema contemporâneo, que pode ser lido no caso analisado, segundo nossa hipótese resultante de uma primeira aproximação ao filme-objeto de análise, a partir do "realismo do trauma" de Foster. O que permite compreender o motivo pelo qual parece estabelecer uma relação "nem sempre amistosa" do espectador/personagem com o filme, e coloca no centro do debate, dando outro ponto de vista sobre "o lugar do espectador em cena", agora com sua capacidade de juízo. "Um novo lugar para o espectador, agora com capacidade de 'julgar'", conforme França (2010), e que, por sua vez, ocupa um lugar importante na crítica do cinema documentário hodierno, como acentua esta estudiosa.

No mesmo artigo (2010) em que aborda essa relação dos filmes com o espectador de uma nova forma, França destaca a "dimensão reflexiva" de alguns documentários contemporâneos, em competente análise que faz de três exemplares: O maior exige do menor (Maria Augusta Ramos), Jogo de cena (Eduardo Coutinho) e Serras da (Andrea Tonacci). Entre os quais, gostaríamos de incluir Do outro lado do rio (Bambozzi). Pois, entendemos que também este realiza o mesmo feito dos três analisados pela autora, principalmente se comparado ao que descreve sobre Jogo de Cena, já que também Do outro lado do rio é um filme que, assim como o citado, "quer deixar claro para quem os experimenta, seja personagem seja espectador, o seu caráter de artefato, artifício, pois faz parte o jogo exibir as estratégias utilizadas" (FRANÇA, idem 2010, 09). Esses filmes, segundo a autora, colocam em cena e ativam o mundo da representação, "tornando sensíveis e visíveis as relações de poder - e o próprio ato de mostrar que, a depender destes filmes, não tem nada de passivo, de inerte, de neutro" (idem).

Ainda estamos em fase inicial da análise do filme-objeto deste paper, mas talvez possamos afirmar que em Do outro lado do rio, Lucas

Bambozzi, a exemplo de Eduardo Coutinho em *Jogo de cena*, conforme leitura de Andrea França, "substitui as formas dominantes com que a produção televisiva e audiovisual instalam o espectador - que procede dentro de uma lógica do controle, da condenação e do hyper-voyeurismo diante das imagens do mundo e na relação com o outro - [...] desmonta esta normatização". Mas que, simultaneamente, faz esta operação a partir de um mecanismo comum ao espetáculo no filme de Coutinho, e da arte no filme de Bambozzi. Onde "o que está em disputa é a mise-en-scène mais convincente, a confissão mais surpreendente, a autenticidade, a capacidade de produzir empatia, afeto, cumplicidade" (FRANÇA, 2010, 14). Mas, que, no caso do filme sobre a "última fronteira do Brasil" a empatia, o afeto e a cumplicidade podem ter se instaurado entre o "homem da câmera" e os principais personagens (visto que Grande ajuda o diretor em locações e contatos e a secretária Elaine concorda que a equipe de filmagem acompanhe a sua arriscada viagem para a Guiana Francesa movida pelo sonho de encontrar o homem francês), parece não ter encontrado correspondência nos espectadores do lugar (conforme relato da sessão do FIM realizada no Oiapoque e dos pesquisadores da capital). O que acontece, provavelmente, por se tratar de uma proposta autoral que sugere como chave de leitura um novo realismo, o "realismo traumático".

Referências

ARONCHI, José Carlos. Debate: televisão, gêneros e Linguagens. (Org.) *Programa: Salto para o futuro* - TVEscola - Ministério da Educação - julho de 2006.

AUGUSTO, Isabel Regina. Paraíso perdido revisitado: estudo da construção da identidade brasileira no audiovisual contemporâneo e o caso **capixaba** pela TV Globo. Vitória, FACITEC-PPGHIS-UFES, 2013, 26 pp.

AUGUSTO, Isabel Regina; MEDEIROS, José Marcelo Martins. *Paisagens paradoxais das fronteiras do Oiapoque*. Anais I Seminário OBFron - Observatório das Fronteiras do Platô das Guianas. Temas e

ações para políticas públicas transfronteiriças. Macapá-AP, UNIFAP, 27 a 29 de novembro de 2013. Disponível em: www.seminarioobfron.org>

BAPTISTA, Ana Rita Martins, FRANÇA, Andrea Martins. A representação da Cultura e da Identidade em Do Outro Lado do Rio, Documentário de Lucas Bambozzi. Departamento de Comunicação Social. PUC-Rio, s/data.

BAZIN, André. "O Realismo Cinematográfico e a Escola Italiana da Liberação", "A Liberação, Ruptura e renascimento" in: O Cinema Ensaios. São Paulo, Brasiliense, 1991.

COSTA, Rafael W. dos S. A constituição semiótica da imagem-documento. Rio de Janeiro. Autografia, Macapá, 2015.

DELEUSE, Gilles. Aldilà dell'immagine-movimento. In: L' immagine-tempo, Vol. Cinema 2, capitolo 1. Milano, Uilibri, terceira edição de 1997 (1º:1985,2º:1989).

DUARTE, Elizabeth Bastos e CASTRO, Maria Lília Dias de (orgs.). Comunicação audiovisual: gêneros e formatos. Porto Alegre: Sulina, 2007. FOSTER, Hall. The Return of real. Cambridge, London: October, 1994.

FRANÇA, Andréa. Cinema de terras e fronteiras In: MASCARELLO, F. História do Cinema Mundial. Org. Campinas: Papirus, 2007, p. 395-412.

FRANÇA, Andrea. Paisagens fronteiriças no cinema contemporâneo. Revista ALCEU, V. 2, N° 4, p. 61-75, jan-jun. 2002.

FRANÇA, Andrea. Cinema documentário e espectador em cena. Logos 32. Comunicação e Audiovisual. Ano 17, N° 01, 1º semestre 2010, 5-16 pp.

_____. Documentário brasileiro e as artes visuais: das passagens e das verdades possíveis. Revista ALCEU. V.7, n. 13, p 49 a 59, jul-dez. 2006.

_____. A invenção do lugar no cinema contemporâneo. 2012. Revista Rebeca. Disponível em: Acesso em 20 fevereiro de 2016.

JUNQUEIRA, Mary A.. Representações políticas do território latino-americano na Revista Seleções. Rev. bras. Hist. [online]. 2001, vol.21, n.42, pp. 323-342. ISSN 1806- 9347. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882001000300004&script=sci_arttext.

JAMESON, Fredric. Marcas do visível. Rio de Janeiro, Editora Graal, 1995 .

LOPES, Denilson. No coração do mundo: paisagens transculturais. Rio de Janeiro: Rocco, 2012. 223 pp.

MICCICHÈ, Lino. Filmologia e filologia: Studi sul cinema italiano, 169 páginas ilustrado, 23-45pp. Veneza, Marsilio Editori, 2002. In: AUGUSTO, Isabel Regina. Neo-realismo e Cinema Novo: a influencia do Neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 60. Tese. European University Institute, Fiesole, 2005.

MONTEIRO, Gabriela Lirio Gurgel. O realismo no cinema brasileiro contemporâneo. *Revista de Arte, Ciência e Comunicação*. Ano VI, N° 13, Outubro 2010 a Fevereiro 2011 (pp. 1-10).

ROMANI, Carlo. Aqui começa o Brasil: histórias das gentes e dos poderes na fronteira do Oiapoque. *Rio De Janeiro: Editora Multifoco, 2013*.

SILVA, Gutemberg. *Desenvolvimento econômico em cidades da fronteira amazônica: ações, escalas e recursos para Oiapoque-AP*. Artigo. *Confins, Revista Franco-Brasileira de Geografia*, 2013. site: <http://confins.revues.org/8250>. Acesso em janeiro de 2013.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. In: MONTEIRO, Gabriela Lirio Gurgel. *O realismo no cinema brasileiro contemporâneo*. *Revista de Arte, Ciência e Comunicação*. Ano VI, N° 13, Outubro 2010 a Fevereiro 2011.

TOSTES, José Alberto. *Transformações Urbanas das Pequenas Cidades Amazônicas (AP) na faixa de fronteira Setentrional*. *Rio de Janeiro, Publit: 2012*.

Dicionário Informal. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/oiapoque/>>. Acesso em outubro de 2013.

SESC-TV. *Foco Jornalístico*, maio de 2012. Disponível em: <www.focojornalistico.com.br>. Acesso em fevereiro de 2016.

Título do Filme: 89 min Ano de Produção: 2004 Direção: Lucas Bambozzi

Produção: Daniela Capelato & Maria Pidner Boucinhas por DOC.FILMES Roteiro original: Lucas Bambozzi & Daniela Capelato Direção de Fotografia: Lucas Bambozzi e Beto Magalhães Montagem: Lucas Bambozzi Som Direto: Beto Magalhães

Edição Sonora: Lucas Bambozzi, Livio Tragtenberg & Wilson Sukorski Mixagem: Livio Tragtenberg & Wilson Sukorski Trilha Sonora: Livio Tragtenberg & Wilson Sukorski Distribuidora: DOC. Filmes.

O documentário no ecossistema midiático contemporâneo

Julia Dantas – UNESP

Denis Renó – UNESP

1. Introdução

Bill Nichols defende que o documentário é um conceito em constante transformação (2005). Nas palavras do autor, documentário é um "conceito vago", "(...) uma arena onde as coisas mudam. Abordagens alternativas são constantemente tentadas e, em seguida, adotadas por outros cineastas ou abandonadas" (2005, p. 48). Nichols faz esta constatação após realizar um longo e completo estudo sobre a historicidade do documentário, que serviu como base para as definições e convenções dos modos de se fazer o gênero apresentados em sua obra mais conhecida entre os teóricos da área, "Introdução ao Documentário".

Ao observar a história do documentário como gênero fílmico desde sua categorização oficial como gênero, em 1932, feita por John Grierson, é possível identificar várias fases do documentarismo - não só na Europa, mas também no Brasil. Características da sociedade de cada tempo podem ser identificadas nos documentários por ela produzidos, assim como em qualquer outra forma de arte.

Nos anos 1930, o documentário tinha um caráter declaradamente educativo e sua produção era, muitas vezes, encomendada por órgãos estatais. Foi assim na Inglaterra, com a Escola Britânica liderada por Grierson, que defendia a missão educativa do documentário. Na época, a produção se intensificou quando o Estado Britânico patrocinou diversas

produções com o objetivo de conscientizar o cidadão para questões públicas, sempre demonstrando um problema e a solução do governo para ele (PENAFRIA, 2005).

No Brasil, é possível identificar essa mesma corrente na fase de ascensão do documentário no Brasil que teve início no ano de 1936, com a criação do Ince - Instituto Nacional de Cinema Educativo. Assim como na Escola Britânica, o Instituto tinha seu trabalho muito próximo ao governo e fazia parte do então Ministério de Educação e Saúde. Conforme descreve Ramos,

"Como sustentação ideológica para a afirmação de um órgão, no Estado getulista, dedicado ao 'cinema educativo', encontramos o positivismo cientificista e a eugenia higienista, de um lado, e, de outro, a face da 'escola nova', que vê com bons olhos o potencial das novas tecnologias cinematográficas para a atividade pedagógica." (RAMOS, 2008, p. 256)

Nesta que pode ser considerada como a primeira fase do documentário (ao menos como gênero fílmico), podemos perceber semelhanças entre as produções brasileiras e inglesas em questões estéticas. Por terem um caráter quase que didático, o uso do voice-over era muito comum. Estas "vozes do saber" que interpretavam as imagens que eram exibidas funcionavam como um recurso para empregar credibilidade ao que estava sendo falado, conforme Nichols: "Essa voz anônima e substituta surgiu na década de 1930, como uma forma conveniente de descrever uma situação ou problema, apresentar um argumento, propor uma solução e, às vezes, evocar um tom ou estado de ânimo poético" (2005, p. 40).

Em uma segunda fase, o documentário começa a se reinventar estilisticamente e perde o seu caráter declaradamente educativo. Conforme Ramos (2008), no pós-guerra o cinema documentário perde a importância dentro do aparelho do Estado. O surgimento da televisão também contribuiu para que o documentário perdesse sua "áurea como

veículo privilegiado para difusão ideológica entre as camadas menos escolarizadas da população" (RAMOS, 2008, p. 262).

Nesta mesma época, ao final dos anos 1950, surge uma nova corrente entre os cineastas: o cinema direto. Esta novidade estilística foi proporcionada devido ao surgimento de aparelhos portáteis de gravação de imagem e som. Nos documentários, isso acarretou, em um segundo momento, em uma maior participação do diretor em sua própria obra: não mais escondido por trás de um voice-over, agora os documentários exibiam as entrevistas e uma fala direcionada ao público que o assiste. A este estilo de documentário, chamou-se cinema verdade (RAMOS, 2008, p. 270).

No Brasil, a produção de documentários ganhou um pequeno fôlego na década de 1990, com a Embrafilme, que logo foi fechada pelo governo Collor. Porém, a retomada realmente ocorreu a partir de 2002, com a criação da Lei do Audiovisual e da Lei Rouanet e por meio de programas estatais como o DOCTV. É possível perceber que, ao longo da história, a produção de documentários sempre esteve vinculada a incentivos governamentais, devido ao alto custo de produção e ao baixo retorno das bilheterias - o documentário sempre foi um gênero marginal, considerado cinema de arte.

O cenário para que isso mudasse começou a se desenhar ainda no final da década de 1990: a web 2.0 surgia, colocando o usuário como protagonista e criando o embrião do que viria a se tornar a nova ecologia dos meios. A partir de 1999 (GILLMOR, 2005), com o surgimento dos blogs, o cidadão foi elevado ao patamar de produtor, já que, para além da interatividade, a web 2.0 trouxe ferramentas que permitem a participação e colaboração. Esta mudança fundamental fez com que surgissem os new new citizens (LEVINSON, 2012) - cidadãos conectados, participativos e produtores de conteúdo. Não demorou muito para que os avanços tecnológicos englobassem também a produção e distribuição cidadã de produtos audiovisuais, que se popularizou com o avanço das câmeras digitais portáteis e incorporadas a dispositivos móveis, com a melhora na

velocidade de streaming e com a criação de plataformas como o YouTube e Vimeo.

A nova ecologia dos meios causou uma revolução em todas as indústrias de bens simbólicos. Na de documentários, inaugurou uma nova fase, cujos principais efeitos vão além da questão estética: mudou também o processo de produção e de distribuição de documentários. Este renascimento e, quem sabe, resignificação do documentário na contemporaneidade é o que será tratado no presente artigo.

2. As transformações do documentário no novo ecossistema midiático

Para se traçar um panorama do documentário na contemporaneidade, será realizada uma reflexão da realidade atual a partir de uma comparação com o modelo anterior, pré-web 2.0. A partir de tal análise, serão delineados os desafios e tendências para o campo do documentário - que ainda passarão pelo teste do tempo e cuja validade será comprovada ao curso da história. Para efeitos de organização, serão detalhadas as principais características do documentário moderno a partir de três perspectivas: da distribuição, do processo de produção e da linguagem.

2.1. Distribuição: o documentário encontrou o seu espaço

Gillmor resume a inovação que serviu de mola propulsora dos processos comunicacionais na web 2.0: pela primeira vez na história, o fluxo comunicacional passou de um para muitos para de muitos para muitos (2005, p. 42). Este novo modelo de distribuição de conteúdo, a princípio subestimado pelas empresas de grande mídia, foi o que criou o momento disruptivo pelo qual as indústrias de bens simbólicos como o jornalismo, cinema, música e TV passam hoje.

Apesar de a web 2.0 ter surgido em 1999, foi somente em 2005 que a linguagem audiovisual ganhou popularidade na rede, com a criação do YouTube eo crescimento da banda larga no mundo. Hoje, com o barateamento de smartphones 4G - muitos com câmera em Full HD acopladas - o vídeo é a linguagem de maior ascensão na rede. De acordo com uma projeção feita pela Cisco Systems em 2015⁶⁸, até 2019, o consumo de vídeos será responsável por 85% do uso da internet no mundo.

Conforme a demanda por novos produtos audiovisuais cresce, aumenta também a sua oferta. Por ser um tipo de linguagem mais próxima do real (RENÓ, 2015) e ter uma produção mais barata se comparada à produção ficcional, o documentário renasceu e tem ganhado cada vez mais espaço nos grandes players de mídia online, como a Netflix, que tem alcançado êxito de público e crítica com a produção própria de documentários e docusséries. Outro exemplo é o jornal The New York Times, que possui uma área em seu portal dedicada à hospedagem de documentários próprios e obras realizadas por cineastas independentes.

Esta facilidade na distribuição dos documentários, que agora não são mais restritos a poucas salas de cinema ou a disputados espaços na grade de programação da TV, representa por si só um enorme ganho para o campo do documentário. Mas, como Gillmor (2005) já havia adiantado, a principal revolução vai além: ela reside na possibilidade de qualquer cidadão ser um meio e publicar sua própria produção independente nas new new media - YouTube, Vimeo, DailyMotion, Facebook e até mesmo o Twitter servem de plataforma para a publicação e distribuição de vídeos de forma autônoma.

Ainda que não ofereça ganhos financeiros expressivos aos seus produtores, qualquer cidadão agora pode criar o seu canal e ter sua obra acessível a qualquer pessoa do mundo - seja um cineasta independente,

⁶⁸ Fonte: <<http://www.cisco.com/c/en/us/solutions/collateral/service-provider/visual-networking-index-vni/mobile-white-paper-c11-520862.html>>

um estudante ou um documentarista amador. Esta produção de arte descentralizada dá espaço para novas vozes e novas linguagens, criadas especificamente para o formato web.

Um caso que ilustra bem esta remoção de fronteiras da web 2.0 na produção de documentários é o de Bichas, dirigido pelo pernambucano Marlon Parente. O estudante de publicidade fez sua estreia no documentário com uma estética minimalista: em 38 minutos, o vídeo exhibe uma edição simples dos depoimentos de seis jovens gays sobre como lidam com a sua sexualidade nos diversos círculos sociais. Com uma mensagem poderosa, o documentário teve uma repercussão muito grande logo nos primeiros dias de veiculação: em cinco dias, foram contabilizadas 250 mil visualizações⁶⁹. Este exemplo demonstra como a nova mídia aproxima o documentário de sua vocação para o debate - principalmente se considerarmos as dificuldades que esta produção encontraria caso percorresse os caminhos das *old media*. Ao discorrer do que tratam os documentários, Nichols diz que os documentários abordam, em geral,

"conceitos e questões sobre os quais exista considerável interesse social ou debate. Se um conceito não está sendo questionado, como a condensação dos líquidos conforme a temperatura cai, ou a evaporação dos líquidos conforme ela sobe, há pouca necessidade de um documentário para tratar do assunto. (...) São os conceitos debatidos e os conceitos contestados que os documentários rotineiramente abordam." (NICHOLS, 2005, p. 100)

Além da produção original, tais canais também servem de meio para a publicação de obras produzidas originalmente para a televisão ou o cinema, mas que também podem ser assistidas online por um processo *crossmedia* - seja via *desktop*, *notebook*, dispositivos móveis ou *smartTVs*.

⁶⁹ O documentário foi publicado no dia 20 de fevereiro de 2016. Os dados foram coletados em 25 de fevereiro de 2016 no próprio YouTube, por meio da página do documentário: < <https://www.youtube.com/watch?v=0cik7j-0cVU>>

Nesta categoria, incluem-se tanto os documentários veiculados em canais oficiais dos próprios autores como também um verdadeiro acervo online de documentários digitalizados - muitos deles infringindo direitos autorais.

Assim, é possível afirmar que a possibilidade de compartilhar conteúdos audiovisuais online criou um novo espaço de consumo de documentários, que sempre havia sido muito restrito fora do mundo virtual. Se o modelo de muitos para muitos tornou o processo comunicacional mais democrático e deu vozes para quem carecia de representações, então o documentário encontrou o seu lugar na web 2.0.

2.2. Processo de produção: mais barato, mais democrático e mais plural

A web 2.0 influenciou a lógica do poder econômico na produção de documentários. Na nova ecologia dos meios, a produção independente de obteve um alcance que seria inimaginável sem a web 2.0. Antes, a distribuição do documentário, com seu custo elevado, era um fator-chave para que ele fosse realizado, o que por si só já restringia as possibilidades de produção neste campo a programas de incentivo ou patrocínios.

Tais programas são importantes, porém, são limitados. Além disso, alguns críticos consideram que a escolha dos projetos que serão patrocinados fica nas mãos dos "homens do marketing" das empresas, que nem sempre desejam emprestar a sua grife a um bom filme. Como explica Leite,

"É esse profissional que decide o projeto que deve ser aprovado. O que condiciona a sua decisão é, principalmente, a imagem institucional da empresa - esta nem sempre caminha lado a lado com um bom filme. (...) O "homem do marketing" substituiu, na prática, a figura do produtor, uma peça da indústria cinematográfica fundamental para que ela exista como tal." LEITE (2005: 134)

Com a cultura de participação da web 2.0, sites de crowdfunding ganham cada vez mais adeptos e têm servido como impulsionadores da produção de documentários independente. Por meio de sites como o Kickstarter e o Indiegogo, basta que alguém "venda" sua ideia e gere o interesse da comunidade de vê-la realizada por meio de doações. De acordo com o relatório 2015 Crowdfunding Industry Report⁷⁰, em 2014, foi distribuído 1,97 bilhão de dólares para projetos de filmes e artes performáticas.

Além disso, a rápida evolução tecnológica a partir dos anos 2010 fez com que os recursos necessários para se produzir audiovisual ficassem muito mais baratos. Sem visar a produção para grandes telas, como o cinema, não é mais necessário dispor de recursos tecnológicos caros para a sua produção. Para a produção do já citado Bichas, por exemplo, os únicos recursos necessários foram uma câmera portátil e um microfone de dez reais⁷¹.

Esta mudança no processo de produção promoveu uma proliferação de novos documentaristas - seja por carreira ou por ocasião - o que faz da internet uma verdadeira arena para que se desponham novos talentos. Com a barreira econômica transposta, minorias ganham vozes por meio da formulação Nós falamos de nós para você (NICHOLS, 2005, p. 45). São os new new citizens que se arriscam no campo da arte e estão cada vez mais aptos para representarem a si próprios e moldarem sua própria voz.

Um exemplo é a série "Divulgaê" ⁷²produzida pelo jornal comunitário Voz da Comunidade, do Complexo do Alemão, que visa

⁷⁰ Fonte: [Crowdsourcing.org](http://www.crowdsourcing.org). Disponível em <<http://www.crowdsourcing.org/editorial/global-crowdfunding-market-to-reach-344b-in-2015-predicts-massolutions-2015cf-industry-report/45376>>. Acesso em 25 de fevereiro de 2016.

⁷¹ Fonte: UOL. "Com orçamento de R\$10, documentário 'Bichas' nasceu após ameaça com arma". <<http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2016/02/25/ao-custo-de-r-10-documentario-bichas-nasceu-apos-ameaca-com-revolver.htm>> Acesso em 25 de fevereiro de 2016.

⁷² Até 25 de fevereiro de 2016, a série publicou apenas um episódio, "Lanches Brothers", acessível através do link: <<https://www.youtube.com/channel/UCSBJY-NdnCIR0dE1VRtwvEA/feed>>

divulgar o trabalho de iniciativas de comércio dentro da favela. Mais do que uma simples promoção destas pequenas empresas, os vídeos têm como objetivo demonstrar o impacto de tais iniciativas nos moradores do Complexo, entrevistando clientes, funcionários e fundadores do local.

Além de ter quebrado barreiras econômicas, outra mudança no processo de produção de documentários foi a utilização de ferramentas interativas, colaborativas e participativas. Este assunto será aprofundado no item relacionado à nova linguagem do documentário.

2.3. Linguagem: participação cidadã é a palavra de ordem

Junto com uma nova mídia, surge uma nova estética. Afinal, cada plataforma oferece possibilidades diferentes de interação. Somente no meio digital, já é possível estabelecer uma relação de interatividade entre, por exemplo, dispositivos desktop e dispositivos móveis. A seguir, serão elencados novos formatos de se fazer documentário a partir da hipermidialidade proporcionada na nova ecologia dos meios.

2.3.1. Vernacular Videos

De acordo com Dovey e Rose, a ideia de **vernacular video** provém do conceito de **vernacular creativity** utilizado por Jean Burgess 2007: "(...) um amplo espectro de práticas cotidianas criativas praticada fora dos sistemas de valor cultural, tanto da alta cultura como da prática criativa comercial" (**apud** DOVEY e ROSE, 2013, p. 3). A definição da estética dos **vernacular videos** é a que mais condiz com os produtos audiovisuais produzidos pelos **new new citizens** de Gillmor (2005): uma nova forma de cultura acessível a todos.

O aumento deste tipo de produção cidadã implica no aumento de material bruto de realidade, que nada mais é do que a matéria-prima para a produção dos documentários. Assim, permite-se que a produção

artística se mescla com a produção amadora. É o que explicam Dovey e Rose:

"In short when the rise of vernacular video is characterized by more hours of 'actuality' footage than we can either measure or imagine then surely the forms of its 'creative treatment' will also change. Online documentary finds its traditions of evidence, argument and rhetoric intermingling with the burgeoning practices of the newly video literate." (DOVEY e ROSE, 2013)

Os autores ainda defendem que a forte presença da câmera na vida das pessoas garante uma "fluidez da posição do sujeito que filma a câmera". Isso facilitou uma nova onda de produções de documentários feitos em primeira pessoa - o que, ao invés de disfarçar a presença do diretor, a enfatiza. A filmagem no estilo camcorder, com seus movimentos de câmera tremidos, fala íntima e close-ups, faz com que o espectador sinta que está vivenciando a experiência do diretor. É essa a estética que melhor traduz a produção audiovisual amadora nos dias de hoje.

2.3.2. Documentários interativos e transmídia

Renó (2011) realizou um experimento de um documentário interativo, então inédito, em Bogotá Atômica. Aplicando a hipertextualidade à montagem audiovisual, o documentário proporciona uma experiência de navegação e - mais do que isso - de construção do documentário por parte do usuário espectador. O site oferecia fragmentos de um roteiro que era montado por cada um que visitasse o site, tornando o usuário como um coautor da obra final - um conceito presente nos documentários online.

Esta foi a tônica que se desenvolveu com o passar dos anos em documentários interativos: em meio a fragmentos de diversas linguagens como vídeos, fotos, texto e áudio, cada usuário percorre o seu caminho e

tem uma experiência única a partir daquele documentário online. Segundo Renó, abrir mão da autoria total de uma obra artística é um dos principais desafios para os produtores de documentários interativos:

"Não basta oferecer a estes a possibilidade de interagir com a interpretação pós-exibição. É preciso convidá-lo a assinar a obra, de forma individual, para que o autor receba o triunfo final da produção. O maior desafio artístico, com esta linguagem, é sem dúvida, o de poder compartilhar a confecção da obra com o público, produzindo de forma solitária a matéria-prima e permitindo a cada usuário que reconstrua, com base nesta matéria-prima, a sua própria obra audiovisual." (RENÓ, 2011, p. 103)

Para além de uma coautoria na montagem do documentário, o documentário interativo atual é marcado por uma característica que permite uma ressignificação do gênero como exclusivamente audiovisual: a estratégia transmídia, que consiste em adotar diferentes tipos de linguagem para criar uma compreensão complexa e complementar da narrativa. Além do vídeo, fotos, áudio, texto e game fazem parte do documentário interativo transmídia.

"A narrativa transmídia é considerada o resultado da articulação das distintas partes de uma grande narrativa, todas elas complementares e ligadas a esta. Cada uma está veiculada pela plataforma que melhor potencialize suas características expressivas. Por fazer parte da contemporaneidade na era das redes colaborativas, as comunicações entre os meios, entre os meios e os espectadores e entre os espectadores fortalecem as articulações da narrativa transmídia, como um movimento intensamente criativo e socializador." (RENÓ, VERSUTI, GONÇALVES e GOSCIOLA, p. 209, 2011)

Mas engana-se quem associa o transmídia como um fenômeno exclusivo da pós-modernidade. Na verdade, ao analisarmos a história do documentário, é possível dizer que, em seu embrião, ele já era transmídia. A leitura da definição de transmídia faz com que se remeta ao embrião do documentário, antes de se tornar um gênero fílmico: as exposições

fotográficas documentais de 1880. Tais exposições eram criadas por viajantes, que traziam fotos de lugares que visitavam, junto com objetos daquele lugar, música e iguarias. Havia uma navegação territorial por diferentes tipos de meios, assim como ocorre com os documentários interativos hoje.

2.3.3. Era da colaboração

Por fim, uma das maiores transformações no campo do documentário na ecologia dos meios se deu por meio da colaboração. De acordo com Dovey e Rose (2013), ela sempre existiu no documentário, especialmente nos documentários sociais. Eles citam o exemplo de *Nanook, O Esquimó*, de Robert Flaherty - o documentarista fez questão de processar grande parte das brutas na locação, a fim de mostrar trechos para o objeto do documentário. Este é um tipo de colaboração, ainda que mais primitiva.

A diferença é que, na atualidade, a participação e a colaboração são centrais no documentário online. E elas podem ser realizadas tanto na produção, com a captação de material cidadão para o documentário, como na pré-produção, por meio de pesquisas públicas feitas em blogs de bastidores, testes beta e até debates que culminarão na produção de um documentário colaborativo. Assim como Renó, Dovey e Rose concluem que "estas práticas emergentes podem ser vistas como formas de cocriação nas quais o storytelling do documentário é moldado não pelo 'autor' ou por um coletivo, mas dentro de uma rede de relacionamentos" (2013, P. 21).

Assim, pode-se afirmar que o termo "documentário" está ganhando um novo espectro de possibilidades que vão muito além de gênero cinematográfico que conhecemos até então. Com recursos lúdicos, os documentários interativos nos possibilitam uma verdadeira experiência multiplataforma e complementar ao audiovisual, emulando o que faríamos na vida real. Assim como nós estamos cada vez mais nos

tornando cidadãos híbridos - real e virtual ao mesmo tempo, e não separados - a tendência é que isto aconteça com o documentário - que todos eles sejam transmídia e que o termo não seja utilizado para definir apenas um produto audiovisual, mas toda uma narrativa que promove e nos possibilita imergir em uma experiência quase sensorial.

3. Considerações finais

O cenário atual para o documentário projeta uma visão otimista para o futuro. Vimos que muitas das inovações trazidas com a web 2.0 vão ao encontro da premissa principal do documentário, que é a de democratizar conhecimento e representar vozes que são pouco ouvidas. Isso se ampliou, seja pela produção cidadã, seja pela democratização da distribuição, seja pela maior participação e colaboração em documentários, seja por uma estética mais acessível. A nova realidade também traz algumas problemáticas como a abundância demasiada de conteúdos e a questão dos direitos autorais, mas que são características deste novo tempo em que vivemos e que serão trabalhadas pela sociedade como um todo. Ao fazer um paralelo com a história dos documentários e como ele evolui conforme as fases, é possível constatar que vivemos um período de ascensão e, a partir de uma nova estética interativa transmídia, quem sabe até uma ressignificação e ampliação do que é documentário.

Referências Bibliográficas

DOVEY, J. e ROSE, M. *This great mapping of ourselves - new documentary forms online*. In: WINSTON, B., *The Documentary Film Book*. Reino Unido: Palgrave Macmillan, 2013. pp. 366-375. Versão editada disponível em <<http://eprints.uwe.ac.uk/17085/2/BFIDovey-Rose2012.pdf>>. Acesso em 4 de janeiro de 2016.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LEVINSON, P. *New new media (2nd Edition)*. Estados Unidos: Editora Pearson, 2012.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.

PENAFRIA, M. *O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico*. Estética e Tecnologia da Imagem, Lisboa, v.1, p.185-195, out. 2005. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.pdf>>. Acesso em: 25 de janeiro de 2016.

RAMOS, F. P. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac SP, 2008.

RENÓ, D. P. *Cinema documental interactivo e linguagens participativas: como produzir*. Sociedad Latina de Comunicación Social - edición no venal - La Laguna (Tenerife), 2011.

RENÓ, D. P. *Movilidad y producción audiovisual: cambios en la nueva ecología de los medios*. In: Carlos Scolari. (Org.). *Ecología de los medios*. v.1, p. 247-263, Barcelona: Gedisa, 2015.

RENÓ, D., VERSUTI, A. GONÇALVES, E. et al. *Narrativas transmídia: diversidade social, discursiva e comunicacional*. Revista Palavra Clave, 14, 201-215. 2011.

Documentários Transmídia e a Nova Ecologia dos Meios

Paulo Henrique Ribeiro Cardozo – UNESP

Marcos Tuca Américo – UNESP

Conceitualmente, a Narrativa Transmídia é uma história contada por meio de múltiplas plataformas, cada uma guardando suas peculiaridades, mas todas objetivando que a mesma história seja contada de maneira mais completa e participativa possível. Na obra de Henry Jenkins *Convergence Culture*, o autor destaca que “a narrativa transmídia se desdobra por meio de diferentes plataformas de mídia, onde cada texto de cada meio produz uma distintiva e valorosa contribuição para o todo”, ou seja, uma história pode ser contada utilizando um filme de longa metragem, um game e um quadrinho e estes todos serem apresentados em várias plataformas diferentes, como um mobile tipo *tablet*, um celular, ou outro ambiente, como uma instalação por exemplo.

Cada meio faz o que faz de melhor – a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões. Cada acesso à franquia deve ser autônomo, para que não seja necessário ver o filme para gostar do game, e vice-versa (JENKINS, 2009, p. 29).

A web 2.0, apresentada à sociedade a partir do ano 2000, trouxe ao usuário a possibilidade de este apresentar suas ideias, produções e experimentações a todos aqueles que eventualmente tenham algum interesse no que está sendo contado. É a produção local sendo expandida

para o global, inclusive com uso de dispositivos móveis como *tablets* e *smartphones* para sua captação, o que tornou o processo mais participativo, mais ágil e por óbvio, mais barato.

Neste contexto, os documentários transmídia passam a ter mais importância nos registros do que a audiência deseja contar e em contrapartida, podem torná-los, justamente por causa da facilidade em disponibilizá-lo nos meios sociais, produtos de grande interesse gerando impacto às relações sociais. Porém, antes de falarmos sobre a relação existente entre Documentários Transmídia e a Nova Ecologia dos Meios é importante que se preste especial atenção ao conceito de Ecologia dos Meios.

Na obra *Ecologia de los Medios: Entornos, evoluciones e Interpretaciones*, (2008, 2009, 2009, 2010, 2012a e 2012b e 2013), Carlos Scolari, destaca que as teorias são formuladas de acordo com as necessidades e identificações de determinadas demandas identificadas na sociedade. São leis, hipóteses e ensinamentos investigados por um ou um grupo de cientistas que veem a necessidade de oferecer algo que seja novo ou que se possa fazer uma releitura que gere alguma modificação na Ciência. Origina-se no grego.

Assim, os cientistas se ocupam em fazer investigações, observar situações, confrontar teorias para que se chegue a algo que contribua para em alguma medida para as pessoas, o ambiente ou grupo que seja alcançado pela matéria investigada, diferente do que defendia Bourdieu (1999) que entendia que a teoria era um campo onde cientistas colocavam seus estudos para serem conflitados e terem seu capital simbólico posto a prova. Na verdade, a teoria é uma rede de conversação, um tecido de compromissos linguísticos (Searle, 1990; Austin, 1982), onde os atores definem que tipos de interações desejam ter entre si.

A introdução colocada serve para balizar o surgimento das Teorias da Comunicação ou segundo Scolari (2008), sugere ser a Teoria da Comunicação um grande encontro onde pessoas ligadas à área se reúnem para discutir “Comunicação”. Muitas classificações das Teorias

da Comunicação são expostas e passam pelo balizamento sociológico, antropológico e psicológico, cognitivo, sistêmico, interpessoal, grupal, retórica, fenomenológica, semiótica, generalista ou especializada, entre outras sugestões e avaliações.

McLuhan e seus antecessores foram os grandes precursores dos estudos sobre Teorias da Comunicação. Já a Ecologia dos Meios passou um período significativo da história no que foi chamado por Scolari de ostracismo científico, já que muitos pesquisadores que debruçavam seus estudos na comunicação, o fizeram no campo empírico apenas, deixando as investigações teórico-científicas em segundo plano. Demorou algum tempo para que a Ecologia dos Meios alcançasse seu lugar ao sol, mas McLuhan ofereceu uma grande contribuição nesse sentido, embora o conceito de Ecologia dos Meios só tenha sido introduzido e defendido nos anos sessenta por Neil Postman na conferência denominada *National Council of Teachers of English* em 1968. Embora McLuhan já tivesse usado o termo Ecologia dos Meios no início da década de 1960, outros pesquisadores preferem atribuir exclusivamente a Postman o mérito da utilização semântica (Lum, 2006: 9). O que fica claro na conferência mencionada é que Postman define Ecologia dos Meios como sendo “estudo dos meios como ambiente”, momento a partir do qual se dá um salto da metáfora para a aplicação real em um campo científico determinado.

Muitos pesquisadores são citados como sendo precursores de McLuhan no campo dos estudos da Teoria da Comunicação e da Ecologia dos Meios, ainda que não soubessem disso: Lewis Mumford (1895-1990), Jacques Ellul (1912-1994), Harold Innis (1894-1952), Eric Havelock (1903-1988). Peça chave nos estudos da Ecologia dos Meios, Walter Ong (1912-2003), é colocado na fronteira entre os antecessores e os pais da Ecologia dos Meios. Essa distinção é feita em função da proximidade entre o conceito metafórico trazido pelos precursores e a aplicação efetiva que mais tarde seria trazida por Postman.

Nos anos de 1990 surge o órgão que seria responsável pela organização dos cientistas e das teorias e estudos sobre o tema. O MEA (Media Ecology Association) organizou no ano 2000 uma convenção sobre Ecologia dos Meios e dois anos mais tarde surgiria a publicação oficial tratando do tema, oriunda da organização tabulada no MEA. Surgem novos cientistas abordando o assunto, muitos deles formados por McLuhan, Postman e Ong e um dos que mais se destacaram foi Lance Strate, professor de Comunicação e Estudos de Mídia na Fordham University e um dos mais combativos e atuantes estudiosos da Ecologia dos Meios, e talvez por este motivo, tenha sido o primeiro presidente da MEA. Joshua Meyrowitz também merece destaque em virtude da importância que sua obra *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behaviour* (1985) e seus estudos têm na concepção da internet e sua evolução. Também as pesquisas de Robert K. Logan tiveram importância significativa para o tema. Mais recentemente, Paul Levinson e Derrick de Kerckhove também são pesquisadores de grande contribuição nos trabalhos sobre Ecologia dos Meios, sendo que o primeiro foi o que melhor traduziu a releitura dos estudos McLuhianos. É importante destacar que as raízes históricas da Ecologia dos Meios criaram grande impacto nas novas tecnologias de informação, e na forma de se tratar a mídia de massa, e restou demonstrado que a metáfora é muito mais que dar um sentido poético e retórico a determinado assunto. As metáforas são dispositivos cognitivos básicos da comunicação e da cultura humana (Lakoff y Johnson, 1991; Ortony, 1979; Lizcano, 2006). São traduções criativas que levam as pessoas a entenderem sobre determinado assunto que pode ou não ser complicado se esta não fosse usada.

Muitos têm se dedicado a estudar a Ecologia dos Meios e traduzi-la para que mais e mais pesquisadores possam se interessar e avançar nos estudos sobre o tema. O certo é que no ambiente da pesquisa não existem verdades absolutas e no campo da Ecologia dos Meios isso também se faz real. Talvez por isso e por outras tantas variáveis, é que se admita para

Ecologia dos Meios pelo menos duas interpretações: os meios como ambiente e os meios como espécie - e ambas interpretações contam com pesquisadores que têm argumentos bastante consistentes, o que, em última análise, reforça a ausência de verdade absoluta no campo da pesquisa, e especificamente, pesquisa sobre Ecologia dos Meios, fazendo surgir a Nova Ecologia dos Meios. Os meios digitais obrigaram que as teorias de MacLuhan, Postman ou outros pesquisadores tivessem que sofrer releituras para que fossem ambientadas nos novos cenários. E alguns pesquisadores contemporâneos buscam fazer essa releitura para dar novos contornos às teses ancoradas nos precursores e pais do tema, razão pela qual nas últimas décadas as novas pesquisas sobre Ecologia dos Meios têm sido apontadas como um marco teórico inovador e útil na maneira como são abordadas as questões relacionadas aos processos midiáticos de comunicação. Mas é importante destacar que nem tudo são flores nesse cenário. McLuhan e Postman foram fundamentais para o que temos hoje, mas dedicaram-se mais aos ensaios e ao comportamento social daquela época do que em deixar como legado um corpo textual relevante e denso para as gerações vindouras. Por esta razão, o referencial teórico sobre a Ecologia dos Meios está sendo construído com o empenho dos pesquisadores da atualidade, bem como a relação da Ecologia dos Meios a metodologia e as ciências sociais tradicionais. O certo é que há muito que estudar, pesquisar e muito mais sobre Ecologia dos Meios e sobre comunicação ainda será desvendado porque é algo que permeia todas as sociedades contemporâneas.

Hoje a relação da realização com o realizador torna-se debate inócuo já que tudo está mesclado, misturado e mitigado em realidades que há duas décadas mais pareciam filmes de ficção científica. As experiências da sociedade com plataformas como Youtube, Netflix, PopCorn e outras que devem estar surgindo enquanto refletimos sobre este texto, nos apresentam a exata dimensão de que não há mais separações claras entre quem produz conteúdo, quem o veicula e quem é receptor deste mesmo conteúdo.

Neste contexto, há cerca de uma década e meia, Bill Nichols apresentou aos estudiosos e curiosos sobre o tema os conceitos e classificação sobre documentários na obra intitulada *Introduction od Documentary* (2001), embora bem antes dele, muitos outros autores já haviam trazido material interessante sobre documentários. Menciona-se Nichols por seu um autor de fácil entendimento e de texto contemporâneo, e provavelmente por esta razão, balizar uma parte dos trabalhos acadêmicos trazidos no bojo das exposições sobre o tema e que servirá de pano de fundo para reflexões sobre a intersecção documentários transmídia e a nova ecologia dos meios. Nesse contexto, Nichols (2005) oferece uma importante contribuição na forma de se analisar o filme documentário.

É preciso se atentar na construção de um roteiro para um produto final que chegue aos resultados planejados. O assunto necessita não só ser interessante, mas angulado de maneira a esclarecer sem tornar-se aborrecido ou repetitivo, devendo-se destacar a dinamicidade dos fatos e dos relatos preocupando-se com a forma de expô-los, possibilitando que o público crie interesse e busque por novas informações. Objetividade talvez seja a palavra chave para ligar os assuntos de maneira a deixar o telespectador preso àquilo que se deseja mostrar como resultado final.

Nichols destaca ainda a importância de se deter atenção especial no que significa documentário. Segundo ele, não se pode ter em mente que o documentário seja uma reprodução da realidade, tal como ela é, mas sim, ele pode ser entendido como sendo uma “leitura sob um ângulo diferente”, um recorte da vida, que por vezes, se dá sob uma feição jamais analisada, embora com nuances que pareçam ter aspectos que sejam familiares.

Outra consequência que não pode ser deixada de lado é a natureza de pensamentos dos documentaristas, uma vez que estes têm preocupações claras de ordem social, ambiental, e de como seu trabalho pode fazer diferença no mundo. Por certo não se pode generalizar, mas enquanto cinegrafistas e roteiristas dos filmes comerciais estão forçados a

olhar para sua produção como um negócio, o que os limita a trabalhá-las prioritariamente para buscar o lucro, os documentaristas podem exercer seu lado cidadão de modo mais contundente, embora isso às vezes, cause certo desconforto no âmbito do financiamento do material.

Não se pode ainda esquecer o vértice de falarem os documentaristas a mesma língua, como se desejassem ser compreendidos apenas pelos seus pares. Esses traços atribuem aos documentaristas características próprias, inclusive acerca de que efeitos seus filmes precisam gerar na humanidade, sem perder de vista, por óbvio, as especificidades de cada profissional, que é justamente o que dá vida própria ao resultado final de cada uma das peças.

O autor destaca que além do componente histórico-filosófico que diferencia o documentário como um gênero do cinema, há um aspecto técnico que deve permear as produções que as fazem ser entendidas e classificadas como documentário: as entrevistas, a gravação de som direto, o corte seco ou o uso de pessoas nos seus afazeres cotidianos, são algumas características marcantes dos documentários, para citar apenas algumas delas.

Além disso, há uma característica interessante que é a introdução de uma ou várias vertentes para a resolução dos problemas daquele ambiente, que pode ser uma comunidade por exemplo. Isso reforça a ideia inicial de que o filme documentário precisa produzir efeitos sociais, reflexões que possam dar um direcionamento diferente ao que é vivido naquele espaço social.

O autor lista as várias formas ou formatos de vídeo-documentários que podem ser usados para se expor algo que se deseja explorar. Cada uma com uma característica particular e cabe ao autor ou atores do vídeo-documentário eleger o melhor deles para externar sua narrativa.

O modo expositivo assume característica de expor mais o que se deseja contar sem se preocupar com a estética. Tem na objetividade sua característica central.

O modo poético evidencia a subjetividade e se preocupa com a estética. A utilização de poesias e obras literárias pode aparecer com certa frequência.

No modo observativo, o autor do documentário procura trazer a realidade para o centro do trabalho. A característica marcante é a pouca movimentação de câmera, trilha sonora quase inexistente e não há narração. Para isso, evita qualquer tipo de interferência que caracterize interferência sobre a realidade.

O modo participativo tem como característica marcante a participação do documentarista e sua equipe como sujeitos ativos da obra.

O modo reflexivo estabelece uma relação de honestidade com certa distância entre o documentarista e os personagens. A prioridade é perceber quais reações emanam do grupo investigado e como dialogam com os equipamentos e a equipe de produção.

O modo performático tem como característica central a liberdade para trabalhar a estética da filmagem e suas abordagens. Pertencem a esse modo os filmes de vídeo arte e cinema experimental e vanguarda.

Lembradas as contribuições trazidas por Nichols que, como dito, são essenciais para que se entenda a lógica do filme documentário, além é claro de terem relevância do ponto de vista acadêmico/histórico, na nova Ecologia dos Meios e a relação com o vídeo-documentário, trabalhar apenas com tais conceitos e formatos tornaria a essência do registro trazido por este algo enfadonho, já que a nova audiência anseia pela possibilidade de algo que perpassse limites pré-estabelecidos. Se antes o público atuava apenas como expectador do que era produzido, agora ele é também coautor da produção e deseja ser cada mais participativo no aspecto da tomada de decisão sobre o que ser e o que não ser captado, registrado, trabalhado e exposto. A WEB 2.0 trouxe essa possibilidade. Se antes éramos apenas ouvintes e telespectadores, hoje somos coautores. Todo mundo pode participar de tudo, se desejar. São os novos meios mudando incontestavelmente as relações humanas, sociais e comerciais, trazendo novos comportamentos, rearranjos antes impensáveis e criando

novas nações (Renó, 2015). Basta olharmos alguns fenômenos gerados a partir da web 2.0 como LinkedIn, WhatsApp e é claro, o Facebook, meio social que se fosse um país, seria maior que a China. Gillmor (2005) assegura que “nós somos os meios” enquanto Levinson (2012) reforça essa ideia trazendo que “agora tudo é muito, muito diferente”.

Como trazido no começo do texto, uma história contada por meio de multiplicidade de plataformas junto com a desejável participação da audiência, são as características marcantes da Narrativa Transmídia, cada uma guardando suas peculiaridades, mas todas objetivando reforçar e referendar a mesma história central.

Um documentário transmídia, portanto, traduz-se em uma manifestação de linguagem contemporânea, isto é, um novo modelo de linguagem a serviço da efetividade das estratégias de comunicação. Não há que se confundir o documentário transmídia com documentário interativo. A semelhança é que ambos possuem conteúdos expansíveis e navegáveis, mas o documentário transmídia apresenta ainda, multiplicidade de plataformas com absoluta independência entre elas, sem, contudo, deixar de guardar fidelidade com os conteúdos de outras plataformas e principalmente, como já destacado, com a história central. As estruturas narrativas permitem circulação da obra nas Redes Sociais. São microestruturas de documentário dentro do grande documentário (RENÓ e FLORES, 2012).

De modo geral, para se entender documentário transmídia é fundamental entender o conceito de interatividade que pressupõe, segundo Renó (2011), atividade entre homem e máquina. Para Andrew Cameron (apud SHAW, 2005, p. 372), interatividade é o processo por meio do qual o usuário consegue ter novas experiências através de novos caminhos com a máquina, mas para Manovich (2005) há uma subdivisão clara com níveis distintos de interatividade e o conceito não é tão simples como o trazido por Cameron, já que há necessidade de caracterizar os conteúdos para plataformas analógicas e digitais, bem como produção de

conteúdo com e para dispositivos móveis e que forem acessíveis para os “novos novos cidadãos, dos novos novos meios” (LEVINSON, 2012).

Por ser um trabalho artístico, e, portanto sem engessamentos na sua construção, a falta de definição de formatos, além do fato de ser disponibilizado em Redes Sociais com possibilidade de se medir aceitação e participação da audiência (*feed back*), ou seja, nível de integração com o público, é que torna um documentário efetivamente transmídia. Isso remete à reflexão que não há, em relação ao documentário transmídia, uma obrigatoriedade de este ser produzido apenas para ambientes digitais, já que o analógico como livro, DVD, texto e *fanfic*⁷³ são altamente aceitos e até recomendáveis no documentário transmídia. Não há limites nem limitações. O que existe é muita experimentação onde cabe o analógico, o digital, o tradicional pode se mesclar com o experimental e complementa a classificação trazida por Nichols (1997), e hoje, na nova proposta de documentário transmídia, o espaço deve ser ocupado pela liberdade e pelo caráter artístico.

O documentário transmídia envolve a mobilidade não somente na exibição, mas também no processo produtivo criativo, já que muito desse conteúdo pode ter origem no próprio usuário por meio do material captado com dispositivos móveis, o que permite que a história tenha identidade da audiência e seja apresentada de forma mais lúdica e interessante.

Referências

BOURDIEU P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003

⁷³ Fanfic, fanfiction, ou apenas fic é uma narrativa ficcional, escrita e divulgada por fãs em blogs, sites e em outras plataformas pertencentes ao ciberespaço, que parte da apropriação de personagens e enredos provenientes de produtos midiáticos como filmes, séries, quadrinhos, videogames, sem que haja a intenção de ferir os direitos autorais e a obtenção de lucros. Portanto, tem como finalidade a construção de um universo paralelo ao original e também a ampliação do contato dos fãs com as obras que apreciam para limites mais extensos. (Wikipedia, 2015)

JENKINS H. *Convergence culture*. New York: New York University, 2006.

_____. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

MCLUHAN M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. 15. reimpr. São Paulo: Cultrix, 2007

NEGROPONTE, N. **A vida digital**. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**, Tradução de Mônica Saddy Martins, 2ª ed. São Paulo: Papirus, 2005.

PRATTEN, R. **Getting started in transmedia storytelling: a practical guide for beginners**. USA: Robert Pratten, 2011.

PRENSKY M. **Digital Natives, Digital Immigrants.**, Vol. 9 No. 5, October University Press, 2001

RENÓ, D. *Anotações feitas em sala de aula*, 2015

RENÓ, D.; FLORES, J. **Periodismo transmedia**. Madrid. Fragua editorial, 2012

SCOLARI, C. *Ecología de los medios. Entornos, evoluciones e interpretaciones*. Disponível em <http://hipermediaciones.com/2015/02/12/ecologia-de-los-medios/> , acesso em 28 dez. 2015

Consumidos: significações e identidades a partir do lixo e “Lugar de toda pobreza”

Marcia Perecin Tondato – ESPM

Rodrigo Scherrer – ESPM

Introdução

Vitória, assim como outras cidades brasileiras, sofreu grandes mudanças socioeconômicas a partir de meados do século XX. A industrialização acarretou um repentino aumento populacional, que não foi acompanhado por melhorias na infraestrutura urbana. Surgiram, então, bolsões de pobreza, que acolheram migrantes que vinham para a cidade em busca de uma vida melhor, o que nem sempre ocorria, obrigando-os a adaptar-se a condições mínimas de sobrevivência.

É o caso da comunidade que surge em torno do depósito de lixo que começa a se formar na região de São Pedro, localizada na parte oeste da cidade. Tal comunidade se estabeleceu com uma infraestrutura precária (sem água ou luz), com seus moradores expostos a doenças na disputa pelos dejetos produzidos em Vitória para garantir o seu próprio sustento e o de sua família.

Neste artigo discutimos, a partir do documentário "Lugar de toda pobreza", dirigido por Amylton de Almeida, como uma mercadoria torna-se lixo e, nesta comunidade, volta a ter valor de uso e/ou troca. Fazemos isso a partir dos discursos, textuais e imagéticos, do documentário, para o que utilizamos a Análise de Discurso de linha francesa, com base em Orlandi (1990), que trata a linguagem como um fato construído em conjunto, enquanto prática social. Do conjunto das

falas dos entrevistados e da montagem realizada pelos diretores, é possível identificar as posições ocupadas pelos atores coletivos, desvelando relações que vão além do que é dito, como o valor que é dado à materialidade. Formação do bairro São Pedro, em Vitória, Espírito Santo

Vitória, capital do estado do Espírito Santo, é uma cidade de aproximadamente 355 mil habitantes, segundo estimativas do IBGE (2016) para 2015. Foi elevada à categoria de cidade em fevereiro de 1823, tornando-se município em 1908, no fluxo republicano de organização política brasileira. Seu crescimento se deu de forma semelhante a outras cidades brasileiras: de um sítio histórico, sua expansão "se processou de forma centrífuga, ganhando os espaços periféricos disponíveis ou até criando-os mediante aterros de mangues e sucessivas conquistas ao mar" (SANTOS NEVES, 1994, p. 41).

Em 1896, Muniz Freire, então governador do Estado, promove o planejamento urbano da capital capixaba, a partir do projeto do *Novo Arrabalde*. O projeto abrangia três áreas, a maior indo de leste do Centro histórico da cidade até as praias ao norte, com intervenções que prepararam o terreno para o crescimento urbano naquele sentido. Foram realizados diversos aterros nas partes mais baixas da ilha e a estrutura viária planejada unia os novos territórios ao centro da cidade.

O projeto urbanístico seminal foi impactado pelo impulso econômico no setor secundário, principalmente a partir da década de 1960, quando o Estado -dando vazão ao espírito nacional da época - entra na chamada *Era dos Grandes Projetos*. As construções de plantas industriais de grande porte, como o terminal da mineradora Vale e a planta hoje ocupada pela Arcelor Mittal Tubarão, contribuíram, além da diversificação dos setores secundários e terciários, também para a modificação das condições sociais da cidade (MENDONÇA, 1991).

Segundo informações da Prefeitura Municipal de Vitória (2008), com base nos dados dos Censos realizados pelo IBGE, entre 1950 e 1980 a população da cidade aumentou de 50.922 para 207.736 habitantes, um crescimento de aproximadamente 300%. Mattos e Rosa (2012) lembram

que crescimento demográfico não foi acompanhado por uma melhoria proporcional de infraestrutura, de forma a acomodar adequadamente os novos contingentes populacionais. No Espírito Santo, o êxodo rural tem como fundo a queda da economia cafeeira, base da produção de boa parte do interior do estado. Além do próprio estado, os migrantes vinham também do Rio de Janeiro, oeste de Minas Gerais e sul da Bahia, atraídos por intensa propaganda de atravessadores de mão-de-obra. A população urbana do estado passa de 22,63% em 1950 para 63,92% em 1980 (MATTOS e ROSA, 2012).



Figura 1 – Mapa de Vitória com as regionais administrativas atuais destacadas. O maciço central aparece em cinza claro, separando boa parte das regionais 2 e 7 do resto da cidade. FONTE: elaborado com base em mapa da Prefeitura Municipal de Vitória, disponível em http://legado.vitoria.es.gov.br/regionais/imagens/regioes/RA_GERAL.pdf

Além do planejamento urbano, que posicionou a cidade no sentido norte, a geografia tem importância fundamental na conformação social da cidade, em especial pela existência do Maciço Central: uma formação rochosa de 260 hectares que, como pode ser observado na figura 1, divide a cidade em duas porções. Se o Novo Arrabalde orienta o crescimento da cidade para o leste e para o norte, áreas como as de São Pedro e Santo Antônio ficam "escondidas" atrás do maciço: somente dois

pontos de acesso ligam as duas regiões ao resto da cidade, pelas extremidades da rocha. Sem um planejamento para seu desenvolvimento, tais áreas da capital crescem de forma orgânica e desordenada.

A falta de locais para expansão na ilha de Vitória, principalmente após a instalação das grandes plantas industriais, promoveu a construção de edifícios, para servirem principalmente de moradia para a classe média. Aos demais que chegavam à cidade, restou ocupar os morros, mangues e áreas periféricas.

São Pedro e o lixo

Até metade do século XX, a população da região que mais tarde passaria a ser conhecida como Grande São Pedro se resumia a um pequeno povoado estabelecido na Ilha das Caieiras, trecho na costa oeste de Vitória ocupado há mais de um século. Em 1977 a região muda após a desocupação da área que abrigava o bairro Miramar, para dar lugar a uma rodovia, deslocando o contingente populacional para São Pedro. Para indenizar as famílias, foram construídas 72 casas na Rodovia Serafim Derenzi (NUNES e FERREIRA NETO, 2012), que corta toda a região. Paralelamente, outras famílias foram ocupando o manguezal na parte oeste de Vitória e outros pontos ao longo da rodovia, o que deu origem aos bairros de São Pedro I, II, III, IV, V e VI (GURGEL e PESSALI, 2004).

A partir de 1980, cerca de 100 toneladas de lixo produzidos em Vitória passam a ser depositadas no manguezal do bairro São Pedro III (GURGEL e PESSALI, 2004). O local onde os caminhões despejavam o entulho não era tomado a esmo: servia para aterrar o mangue e aumentar as posses de um dos vários especuladores da época: o posseiro italiano Jorge Venturini, conhecido como "Cachimbão" (ALMEIDA e GOBBI, 1983).

Assim Almeida e Gobbi (1983, p.2) narram o início da exploração do lixo pelos moradores da região:

Não durou muito e duas moradoras da região, Dona Leda dos Santos e Corina de Jesus encontraram, durante um passeio, o novo depósito de lixo distante um pouco mais de dois quilômetros de suas casas. Ali estava, depois do aterro com terra, do último lixão das redondezas, a forma encontrada por elas e muito mais gente, de socorrer suas próprias existências. O alarme foi dado e a cada dia mais moradores do Bairro São Pedro passaram a procurar o depósito, para buscarem ali, nos quilos de papel e plástico e comida, a sobrevivência própria e da família.

Nessa época, nem todo lixo da cidade era depositado em São Pedro. Havia ainda um outro aterro, a 26 Km de Vitória. Por questões logísticas, porém, o depósito de São Pedro passou a receber a totalidade do lixo da capital. De acordo com Almeida e Gobbi (1983), a notícia "proporcionou uma verdadeira festa." Dona Leda comemorou: "Agora o lixo está mais rico."

Lixo e riqueza

A "riqueza" do lixo que Dona Leda enxergou se referia aos objetos nele encontrados que poderiam virar mercadorias. Para Appadurai (2008), uma mercadoria é algo de valor econômico. Para entender que valor é esse, que se dá em uma economia de mercado, o autor recorre a Simmel (1978), que dizia que o valor não é algo inerente aos objetos, mas um julgamento tecido pelos sujeitos a respeito deles. Appadurai concorda com Simmel (1978) também ao dizer que os objetos não são difíceis de ser adquirir por serem valiosos, mas o contrário: são valiosos por impor dificuldade para sua aquisição.

As mercadorias possuem uma vida social, sendo necessária a análise dos objetos em si, suas formas, seus usos, suas trajetórias, que guardam as relações humanas subjacentes (APPADURAI, 2008). A mercadoria, então, só pode ser compreendida a partir das significações construídas nos agrupamentos sociais que com ela se relacionam. Por trás desse processo de concepção de mercadoria está, centralmente colocada,

a ideia de *contexto* mercantil, ou seja, a "variedade de arenas *sociais*, no interior de ou entre unidades *culturais*, que ajuda a estabelecer o vínculo entre a candidatura de uma coisa ao estado de mercadoria e a fase mercantil de sua carreira" (APPADURAI, 2008, p. 29). Jappe (2006, p. 26) concorda com isso ao dizer que a mercadoria "não é idêntica ao 'bem' ou ao 'objecto trocado'. É antes a forma particular que uma parte, maior ou menor, dos 'bens' *assume*⁷⁴ em certas sociedades humanas". Destacamos a palavra "assume" porque nos remete exatamente ao componente social por trás da mercadoria, ou seja, o julgamento feito pela coletividade (ou, pelo menos, das partes envolvidas em sua troca) a respeito do valor que é depositado sobre a matéria.

Nesse contexto de apreensão social do valor de algo, onde posicionar o lixo? Algo que, segundo o julgamento de alguém, em determinada circunstância, não possui valor de uso ou de troca. Um julgamento imbuído de significações compartilhadas com a sociedade em que se vive. Para a parte da sociedade "incluída" no sistema trabalho-remuneração-consumo, o que se quer do lixo é a distância - sua deposição e coleta rumo a um espaço onde não se possa sentir o mau-cheiro, longe o suficiente para não transmitir doenças ou outros problemas gerados por sua proximidade. O descarte indica o fim de um ciclo e também o início de outro, já que cria condições para o consumo. Em São Pedro, essa lógica se reverte: do fim do processo de consumo, o lixo volta para o início, pelas mãos dos catadores.

O homem moderno, ao fiar a produção material à indústria, viu a quantidade de mercadorias ampliar-se exponencialmente. Além disso, o tempo entre a produção e o consumo aumentou, exigindo técnicas de conservação e proteção dos bens, implicando no desenvolvimento de embalagens, que cada vez mais são descartáveis, constituindo, assim, grande parte do lixo (MAGERA, 2003). Some-se a isso o crescimento

⁷⁴ Grifo nosso.

populacional, aumentando a quantidade de lixo produzido, e chegamos a um cenário onde a reciclagem ganha importância social.

Quando dona Leda, antes mencionada, fala que o lixo está "mais rico", ela se refere a um crescente de quantidade, que significa qualidade: com mais material chegando, maiores são as possibilidades de encontrar algo de interesse. E o que interessa? A resposta só pode ser dada pela análise do que importa para aquela comunidade, em seu conjunto.

Na perspectiva dos Estudos Culturais, nosso aporte teórico neste artigo, o conhecimento das significações dos materiais deve partir dos contextos e conjunturas em que estas compreensões coletivas são construídas. Trata-se de pensar as estruturas como constituintes dos sujeitos, sem, no entanto, negligenciar suas experiências, "mantendo na análise tanto o peso objetivo das instituições, revelado nos seus artefatos simbólicos, quanto a capacidade subjetiva dos atores sociais" (ESCOSTEGUY, 2014, p. 249). O que é visto por grande parte da sociedade como lixo, inútil, para os catadores é a possibilidade da sobrevivência. Como coloca Kopytoff (2008, p. 96),

podemos aceitar, juntamente com filósofos, linguistas e psicólogos, que a mente humana tem uma tendência inerente a impor uma ordem ao caos do seu ambiente por meio da classificação dos seus conteúdos, e que sem essa classificação não seriam possíveis o conhecimento do mundo e a adaptação a ele. A cultura é útil para a mente por impor uma ordem cognitiva coletivamente compartilhada ao mundo que, em termos objetivos, é inteiramente heterogêneo e contém uma gama interminável de coisas singulares. A cultura alcança a ordem ao separar, mediante a discriminação e a classificação, distintas esferas de homogeneidade dentro da heterogeneidade geral.

A realidade local, as relações estabelecidas com os diferentes atores sociais que compõem o cenário onde o lixo é depositado, a forma como é catado, o valor atribuído aos objetos, tudo isso é construído coletivamente, "ordenando" a vida daquela comunidade. Tudo é próprio das relações ali edificadas e é a partir desse local que deve ser estudado.

Da mesma forma que as significações relativas aos objetos, as identidades de indivíduos e grupos surgem a partir do lixo. Ele é fonte dos jogos e disputas que se desenrolam cotidianamente e desvelam as lógicas de ação de catadores, posseiros, intermediários da comercialização, por exemplo, que se unem em função dos interesses constituídos. Todos esses têm no lixo um fator igualador: dependem dele, todos vivem em função do destino que é dado a ele.

Appadurai (2008, p. 283) cita a análise feita por Munn (1977) sobre as trocas dos *kula* em Gawa: "embora os homens pareçam ser os agentes na definição do valor das conchas, na verdade, sem conchas, eles não podem definir seu próprio valor; quanto a isso, conchas e homens são agentes recíprocos na definição do valor de um e de outro". Tal relação dialética entre indivíduos e matéria é especialmente ilustrativa para o que se expõe neste artigo. No caso, seria possível substituir as conchas pelo lixo, sem grandes prejuízos. É a partir no campo das disputas por ele que tomam forma as identidades constituídas no local. Lugar de toda pobreza

Segundo Simonetti e Alves (2014), a exibição do documentário "Lugar de toda pobreza"⁷⁵, em 1983, pela TV Gazeta⁷⁶, fez com que as questões vividas em São Pedro ganhassem visibilidade, tornando-se um marco não só para a região, mas para a cinematografia do Espírito Santo. A repercussão pode ser creditada à comoção que a produção gerou ao mostrar o infortúnio vivido pelos moradores da região. Apenas 8,5 quilômetros separam o limite do bairro da Praia do Canto, que passa a receber a classe média e alta no contexto do Novo Arrabalde, e São Pedro: tratava-se de uma realidade tão próxima geograficamente, mas tão distante do modo de vida de grande parte dos moradores da capital.

Para Baudrillard (1995), a busca pela felicidade é orientadora do consumo modernos. A ela corresponde a *práxis* contemporânea do mito da Igualdade, cujo lastro está na Revolução Francesa. Para que a felicidade

⁷⁵ Disponível em: <<https://youtu.be/IFmayh5L9h0>>. Acesso em: 03 Jan. 2016.

⁷⁶ Afiliada da Rede Globo no Espírito Santo.

seja o caminho para a Igualdade, assim, ela deve ser mensurável, quantificável, por meio "do objecto e outros signos evidentes do êxito social e da felicidade." (p. 48) O crescimento econômico-produtivo, acredita-se, leva à abundância, que leva à democracia. Para o autor, contudo, abundância e penúria são estruturais: "toda a sociedade origina a diferenciação, a discriminação social e esta organização estrutural assenta (entre outros factores) na utilização e distribuição das riquezas." (p. 51)

O súbito crescimento da população de Vitória, seu desenvolvimento industrial e a orientação dada pelo planejamento urbano criam as condições estruturais que levam à penúria vivida em São Pedro. Tais fatores específicos, fruto da forma como o desenvolvimento local se deu, estão intimamente ligados a questões macroestruturais, respeitando uma ordem global de inclusão/exclusão que tem como guia as formas de produção e consumo. Em "Lugar de toda pobreza", a desigualdade se materializa, mostrando o lado perverso que resulta da busca pela abundância produtiva. Bauman (2008) fala da formação das *subclasses*, categoria que reúne uma miríade de indivíduos que se encontram abaixo (como denuncia o prefixo sub) de qualquer hierarquia de classe, "pessoas que, numa sociedade dividida em classes, não constituem nenhuma classe própria, mas se alimentam das essências vitais de todas as outras, erodindo, desse modo, a ordem da sociedade baseada em classes." (p. 156) O termo é amplo o suficiente para acolher desde mendigos até assaltantes, alcoólatras e os catadores de São Pedro. Em comum, são consumidores falhos, ou seja, que não conseguem cumprir seus deveres de consumo. O sistema os consome e os descarta, busca colocá-los longe da vista daqueles que possuem seu valor reconhecido segundo as lógicas do sistema. "Aqui existe muita pobreza"

O filme, desde seu início, busca desvelar uma realidade conhecida por poucos até então. Começa com imagens da coleta de lixo realizada na cidade de Vitória, que para muitos é o fim da relação com o lixo: o descarte da sacola com dejetos, em um ponto próximo à sua casa. Trata-

se da etapa final do consumo, a disposição do que não interessa mais. É na diferença de interesses em relação ao lixo que o expectador se posiciona frente ao "lugar de toda pobreza".

A narrativa do documentário é conduzida por meio de entrevistas com moradores, posseiros, líderes comunitários e demais indivíduos envolvidos com a comunidade. Entremeadas às falas dos atores sociais, imagens do depósito de lixo de São Pedro e das dificuldades ali vivenciadas. Dona Leda, a mesma que comemorou o "enriquecimento" do lixo, destaca o desfavorecimento dos que ali vivem: "aqui no bairro São Pedro, onde a gente mora, existe muita pobreza [...]" A pobreza, na fala da moradora, simplesmente *existe*, como se fosse imanente ao local. Trata-se de um lugar marcado pela penúria, que envolve e une todos que dele dependem. Deduz-se que ali até o lixo pode ser rico, mas as pessoas não.

São Pedro, como dito, surgiu e cresceu fora do "eixo de desenvolvimento" projetado para a cidade, herdando desse processo a invisibilidade por parte dos moradores das demais áreas da cidade. Os indivíduos que lá vivem são conscientes desse esquecimento, como mostra fala de Dona Leda ao discursar sobre um dos principais problemas vividos no local, fruto exatamente da falta de condições materiais ou de produção: "aqui a fome é constante, né. Todos eles com fome, chega a brigar quando vem o carro do supermercado por conta de comida, e chega querer matar urubu para comer. A fome é diária."

Se na primeira fala Dona Leda se coloca como moradora, o que denota pertencimento ao local, agora ela fala "deles", os outros moradores. Aqui, deixa transparecer seu papel de líder, à frente da associação de catadores constituída no local. Seu discurso, voltado para a câmera, tem tom de denúncia. É o mesmo que se observa no discurso de um catador, que se diz desempregado há seis meses e com "oito filhos para dar de comer": "Eles têm que me dar a mão também, em nome de Jesus. Isso não é situação que nós estamos passando. Tenha misericórdia, vocês têm que olhar isso, nossa situação também, vocês têm que dar valor ao nosso

trabalho." Os olhos fixos na câmera mostram que a mensagem possui destino: o expectador, a esperança de que a visibilidade traga solução. A indefinição do tratamento, os sujeitos ocultos por trás de "eles" e "você", mostram um grito que busca ecoar em todas as direções, pedindo socorro. Algo precisa ser feito, mas os catadores sequer sabem quem os ouvirá, ou a quem devem pedir.

A comunidade significa o caminhão do supermercado como "mercadinho". Nele, chegam os alimentos deteriorados do comércio. Nesse "mercado" não há compradores ou vendedores, não há troca, mas há valor inestimável depositado sobre a matéria. Ele simboliza a luta pela sobrevivência, a possibilidade de saciar a fome. Nas imagens vemos as pessoas acompanhando seu percurso de chegada ao depósito, gritando enquanto alguns sobem na caçamba, ainda em movimento. Pisoteiam os restos de alimentos (figura 2), disputando-os ferozmente. No filme, a sequência da chegada do "mercadinho" tem como trilha a primeira parte da cantata *Carmina Burana*, de Carl Orff, "O Fortuna". A dramaticidade dos primeiros versos retrata bem o captado pela câmera, coadunando com o discurso construído em torno da dor e do flagelo que os diretores pretendem enfatizar:

Original	Tradução
<i>O fortuna</i>	Oh, sorte
<i>Velut luna</i>	És como a lua
<i>Statu variabilis</i>	Estado variável
<i>Semper crescis</i>	Sempre crescendo
<i>Aut decrescis</i>	Ou decrescendo
<i>Vita detestabilis</i>	Vida detestável
<i>Nunc obdurat</i>	Primeiro oprime
<i>Et tunc curat</i>	Depois alivia
<i>Ludo mentis aciem</i>	A mente só por diversão
<i>Egestatem</i>	Pobreza
<i>Potestatem</i>	Poder
<i>Dissolvit ut glaciem</i>	Dissolvem como gelo

Uma canção que traduz, em um primeiro plano, a sorte que a comunidade espera ter no próximo "mercadinho". Variável, esse jogo de sorte e azar diário dá uma dimensão da vida "detestável" em meio a tanta pobreza. Dias de melhor agouro são prenúncio de dificuldades, a sorte é um luxo em São Pedro.



Figura 2: Pessoas disputam alimentos despejados pelo caminhão do "mercadinho". Fonte: "Lugar de toda pobreza" (1983), retirado aos 8'57".

O lixo, que chega de forma caótica, misturado, parece ganhar alguma organização na comunidade, assim acompanhando a reflexão de Kopytoff (2008): aquilo que tem valor de troca e o que tem valor de uso. Utensílios de uso corrente, como talheres, vassouras e outros objetos, são buscados no revirar do lixo e reutilizados, viram mercadorias novamente, podendo ser trocados ou mesmo vendidos. Observa-se que as relações estabelecidas entre os membros da comunidade colocam determinados catadores em condição de comerciantes, como Corina: "[...] Também acho, assim, algum copo, pego um garfo, colher, vendo para alguma vizinha lá, alguma coisa que eu levo eu troco com as vizinha, que elas *percura* [procuram] comigo [...]"

Os materiais recicláveis (papelão, plástico, metal) são as mercadorias encontradas no lixo com valor econômico para fora dos limites da comunidade. Chama a atenção o reaproveitamento de embalagens provenientes do lixo hospitalar, que também é despejado na região. Jogados a céu aberto, restos humanos, agulhas, se misturam às embalagens de plástico que, lavadas, são vendidas. É o que traz a fala de

Jadir José da Silva, catador que se "especializou" na busca desse tipo de material: "eu mecho com esse tipo de *prástico* [plástico], é um *prástico* de primeira, inclusive ele me dá mais fatura, então é o tipo de *prástico* que eu mecho. Eu uso trabalhar, eu e a mulher, sozinho, sem as crianças [...]". Percebe-se nessa fala o (re)conhecimento de que o material é fonte de doenças e, portanto, se preocupa em proteger sua prole. "O mangue é para todo mundo morar"

O lixo também tem valor de uso para a comunidade em sua totalidade, enquanto aglomeração de coisas muitas vezes indistinguíveis: aterrar o mangue. Com a deposição de sacolas e restos, o terreno "habitável" cresce e permite a construção de barracos, moradias precárias normalmente feitas de madeira e outros materiais encontrados no lixo. Como traz Dona Leda, "todo mundo aqui é invasor. E muitos vive explorando dos pessoal, tira o lote e, quando acabar, vende, aquela lama eles vende, por 50 mil, 100 mil, né. [...] Eu achava que não devia fazer isso, porque o mangue é para todo mundo morar."

A combinação descaso/convivência/negligência do poder público na promoção de moradia os catadores à mercê de posseiros. Seu poder é constituído à força, derrubando barracos que julgam irregulares. Mesmo diante da proibição da Capitania dos Portos a respeito da construção em áreas de manguezal, os imperativos da sobrevivência falam mais alto (GURGEL e PESSALI, 2004).

Em meio a esta ordem desordenada, a inscrição "Obra financiada pela Caixa Econômica Federal" em uma das placas que constitui o barraco da catadora Iracy da Silva (figura 3) expõe uma ironia a respeito do poder público, que, com sua negligência, "financia", colabora ativamente, para que a situação se mantenha.



Figura 3 – Fotograma da moradia da catadora Iracy da Silva, construída com uma placa onde se lê "obra financiada pela Caixa Econômica Federal". Fonte: "Lugar de toda pobreza"(1983), aos 40'33''

Além de demarcar e comercializar a terra, os posseiros assumem a função de corretores imobiliários e até de urbanistas. Deve-se a eles, em parte, o desenvolvimento irregular da área, que até hoje dificulta a locomoção dos moradores da região, hoje sem o depósito de lixo, mas ainda segregada socialmente do restante da cidade (MATOS e ROSA, 2012). No documentário, Edson Figueiredo, um desses posseiros, apresenta o espaço que vem "construindo" para assentamento, orientando a localização dos barracos: "Eu aqui apresento onde é localizadas as ruas, então eu peço a eles para fazer o barraco do lado e deixando o vão da rua, entendeu, e onde vai seguir a passarela".

Edson fala também de Jorge Venturini, o "Cachimbão" que se diz dono de boa parte do espaço, incluindo o mangue, e age ameaçando os moradores, ateando fogo nos barracos. Observa-se que na vida em São Pedro tudo é fluido, volátil, provisório. Pessoas não vivem em casas, mas em barracos, sem conforto e fáceis de serem derrubados por figuras como Cachimbão. O próprio terreno onde os barracos se assentam é construído com lixo, nem o chão é sólido na localidade. O catador aparece no centro de todas as disputas e pressões. É sobre ele que pesa a atuação dos posseiros, dos compradores e dos coletores independentes. Os catadores se adaptam conforme as contingências, à mercê das estruturas de poder enunciadas. São, portanto, consumidores e consumidos pelo lixo.

Identities compartilhadas

O lixo, sua posse e usufruto do que ele pode oferecer, aparece no documentário como objeto de disputa por diversos atores sociais, cujas identidades ficam marcadas pelos interesses em relação à matéria ali depositada. A luta pela exploração do lixo e por espaços de moradia no entorno do depósito é personificada nos papéis sociais ali desempenhados. As identidades dos envolvidos são compartilhadas, permitindo o reconhecimento de sua posição nos jogos de poder que se desenvolvem na região de São Pedro.

Em detrimento dos esforços empreendidos pelos catadores, o domínio sobre o preço dos materiais coletados é dos atravessadores, revendedores independentes das indústrias de reciclagem. São eles que decidem por quanto comprem o papelão e outros materiais reaproveitáveis. Têm o poder, igualmente, de informar o que é ou não útil para comercialização. São vetores da estrutura de poder estabelecida, que expõe a fragilidade dos catadores frente às circunstâncias do mercado de reciclagem. Por meio deles, agem os braços de um sistema maior, cujas lógicas de produção e consumo sustentam a dominação hegemônica.

Antes mesmo do lixo chegar a São Pedro, ele pode ser interceptado pelo coletor particular. Trata-se de uma espécie de fantasma, mais assustador quando mais invisível e numeroso: ele se antecipa à coleta da Prefeitura e, com caminhão próprio, leva parte do lixo da cidade para depósito particular. Muitas vezes, tem acesso privilegiado ao papelão, um dos artigos mais valiosos no mercado de reciclagem. Assim, como mostra o documentário, a qualidade, a "riqueza", do lixo diminui em algumas circunstâncias, como relata a catadora Helena Marçal ao dizer que "aqui o lixo tá vindo muito pouco, sabe? Na cidade, o pessoal tão catando muito lixo à noite e não dá para o lixo vir todo para cá [...]".

Chama a atenção a resiliência com que os catadores tratam a labuta que desenvolvem no lixo. Corina fala da sua presença em todas as lutas por terreno e pela exploração dos dejetos em que esteve presente, tendo inclusive sido espancada enquanto grávida. Ou do catador Guilherme Raider, que fala das dificuldades na lavoura de café, sazonal e

sem garantias trabalhistas, e da atividade transumante: trabalha na colheita e, quando ela acaba, volta para São Pedro. O lixo é tido como caminho para a sobrevivência e, assim, pessoas se firmam enquanto catadores profissionais, que lutam pelo direito de continuar a ser.

Em meio aos desafios pela sobrevivência, as identidades de gênero também aparecem demarcando papéis sociais. A mulher cumpre o papel de agente da luta e do trabalho. Corina, ao falar das pessoas com quem realiza trocas ou para quem vende o que encontra no lixo, cita "as vizinhas". Nos momentos de (maior) dificuldade, é às mulheres que Dona Leda recorre por ajuda: "[...] Essa semana eu não posso tá trabalhando, [...] pedi até para umas mulher fazer o favor de trabalhar para mim, e elas tão trabalhando [...]" Todos os demais papeis, de posseiro, compradores e coletores independentes cabem a homens, associados ao dinheiro e à posse. Na Associação, apesar de Dona Leda ser uma das dirigentes, o dinheiro fica exclusivamente com Cornélio, o que, na ausência deste, atrapalha a comercialização, prejudicando a comunidade como um todo. À mulher cabe, então, a proteção da família e o trabalho para a preservação do lar. É da mulher a tarefa de garantir a sobrevivência, em uma estrutura que reproduz a sociedade patriarcal. Considerações finais

Nesta breve análise, verificamos algumas das significações específicas que o lixo pode ganhar, no caso, junto à comunidade formada em torno do depósito de São Pedro. Se Appadurai (2008), com base em Simmel (1978), afirma que algo é valioso por impor dificuldades em sua aquisição, pode-se dizer que o lixo, em si, é valioso para essa comunidade e para aqueles que a cercam. Prova disso são as diversas modalidades de negociações e lutas por sua exploração, o enfrentamento de posseiros, as condições difíceis a que se expõem e a flutuação do preço do lixo no mercado de reciclagem, controlado por industriários do ramo.

Há uma relação dialética entre indivíduos e o material, onde a condição de vida faz com que o lixo ganhe significações específicas e estas constituam a comunidade em seus aspectos socioculturais. Praticamente todo o lixo ganha valor de uso, seja como comida, seja por meio dos

artefatos úteis encontrados em meio a ele ou mesmo como forma de aterrar o mangue, ampliando o espaço para construir moradias. Mesmo com toda a dificuldade associada à cata, lutam para continuar a catar os dejetos. Do lixo emanam posições identitárias, demarcadas conforme os interesses individuais ou grupais.

São Pedro, no entanto, está longe e ser um local isolado na dinâmica global. É fruto de questões estruturais locais, como o planejamento urbano da cidade, a geografia, o descaso do poder público e os jogos de poder estabelecidos, como é o caso de Cachimbão e sua influência na Prefeitura à época. Mas, acima de tudo, representa a manutenção de relações hegemônicas de poder, sendo consequência direta da falha do modelo conceitual abundância-democracia. Os moradores, nessa luta pelos dejetos, encontram-se em extrema desproteção, já que seus rendimentos podem ser impactados por movimentos mínimos do mercado ou pelo acréscimo da atividade dos coletores particulares. São, portanto, consumidos pelo sistema e pela condição em que se encontram.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Amylton de; GOBBI, Henrique. *Lugar de toda pobreza*. Vitória: Unigraf, 1983. APPADURAI, Arjun. Introdução: mercadorias e a política de valor. In: APPADURAI, Arjun (Org.). *A vida social das coisas*. Niterói: Editora da UFF, 2008. p. 15-88. BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade do consumo*. Rio de Janeiro: Elfos, 1995. BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadorias*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. *Cartografias dos Estudos Culturais: uma versão latino-americana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. Estudos culturais ingleses. In: CITELLI, Adilson et. al. *Dicionário de*

comunicação: escolas, teorias e autores. São Paulo: Contexto, 2014, pp. 248-256. GURGEL, Antônio de Pádua e PESSALI, Hesio (Orgs.). *São Pedro, Vitória: um exemplo para o mundo*. Vitória: Contexto Jornalismo & Assessoria/Instituto Huah/Núcleo de Projetos Culturais e Ecológicos, 2004.

JAPPE, Anselm. *As aventuras da mercadoria: para uma nova crítica do valor*. Lisboa: Antígona, 2006.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun (Org.). *A vida social das coisas*. Niterói: Editora da UFF, 2008. pp. 89-121.

MAGERA, Márcio. *Os empresários do lixo: um paradoxo da modernidade: análise interdisciplinar das Cooperativas de reciclagem de lixo*. Campinas (SP): Átomo, 2003. MATTOS, Rossana; ROSA, T. S. Segregação socioespacial e ambiental em São Pedro (Vitória, ES/Brazil). *Atas do VII Congresso Português De Sociologia: Sociedade, Crises e Reconfigurações*, 2012. v. 1. p. 1-16.

MENDONÇA, Eneida Maria S. *A Grande Vitória está sendo planejada?* - Uma análise do processo de planejamento urbano da Grande Vitória. Relatório de Pesquisa (CNPq). Universidade Federal do Espírito Santo: Departamento de Arquitetura, 1991.

MUNN, Nancy D. The spatiotemporal transformations of Gawa Canoes. *Journal de la Société des Océanistes*, Paris, v. 33, n.54-55, p.39-53, Mars/Juin, 1977.

NUNES, Kezia R. e FERREIRA NETO, Amarílio. Além da lama e do lixo: movimentos de escolarização em São Pedro, Vitória/ES (1977-2007). *Educação em Revista* (UFMG. Impresso), v. 28, p. 109-130, 2012.

ORLANDI, Eni P. *Terra à Vista*. São Paulo: Cortez, 1990.

PREFEITURA MUNICIPAL DE VITÓRIA (PMV). *Dinâmica populacional de Vitória*.

Vitória: PMV, 2008. Disponível em: <http://www.vitoria.es.gov.br/arquivos/20110511_agendavix_populacao_diag.pdf>. Acesso em: 10 Jan. 2016.

SANTOS NEVES, Luiz Guilherme. *O Novo arrabalde*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, Vitória, n. 44, p. 41-5, 1994.

SIMMEL, Georg. *The philosophy of money*. London: Routledge, 1978.

SIMONETTI, Maria Grijó e ALVES, Gabriela Santos. Subjetividades da dor: Lugar de toda pobreza, de Amylton de Almeida. *Domínios da imagem*, Londrina, v. 8, n. 15, p. 123-138, jun./dez. 2014.

Relato de experiência da produção de “Olhos de Araceli”

Jorge Salhani – UNESP

Marcos Cardinalli – UNESP

Tamiris Volcean – UNESP

Denis Renó – UNESP

INTRODUÇÃO

O tema e seus desdobramentos no território brasileiro

Quando tratamos da definição de “abuso sexual”, deparamo-nos com uma problemática de delimitações. Primordialmente, deve-se delimitar o conceito de violência, a fim de que possamos alocar os abusos sexuais como componentes dos conjuntos destas práticas. Chauí (1985) define o conceito de violência a partir de dois ângulos:

Em primeiro lugar, como conversão de uma diferença e de uma assimetria numa relação hierárquica de desigualdade, com fins de dominação, de exploração e opressão. Em segundo lugar, como a ação que trata um ser humano não como sujeito, mas como coisa. Esta se caracteriza pela inércia, pela passividade e pelo silêncio de modo que, quando a atividade e a fala de outrem são impedidas ou anuladas, há violência (CHAUÍ, 1985, p. 35)

No Brasil, persiste a ideia de que o contato físico é o fator primordial na constituição de um abuso ou prática violenta, entretanto, têm-se relatos de assédios, *voyeurismo* e exibicionismo, os quais não são marcados pelo toque. A violência e, conseqüentemente, o abuso, pode,

dessa forma, ser classificada como todo ato que viole o direito de liberdade do sujeito. Além da delimitação do conceito das práticas abusivas, também confunde-se a violência sexual com a violência física e psicológica. Estudos mostram que, na maioria das vezes, não se pode isolar uma só violência nos relatos das vítimas. Um abuso é quase sempre caracterizado pela intersecção de duas ou mais classificações.

De acordo com o sistema de Vigilância de Violências e Acidentes (VIVA), um programa do Ministério da Saúde, foram registradas 14.625 notificações de violência doméstica, sexual, física e outras agressões contra crianças menores de dez anos. Destas crianças, 80,9% eram do sexo feminino. A violência intrafamiliar ainda é um fenômeno social grave, uma vez que grande parte dos casos ocorrem no interior das próprias residências AZEVEDO & GUERRA, 1989 e 1993; SAFFIOTI, 1997; ALMEIDA, 1998).

Durante a produção do documentário “Olhos de Araceli”, notamos a predominância do sexo feminino entre os entrevistados. Os relatos, em sua maioria, demonstravam a fragilidade das vítimas perante a hierarquia social exercida nas relações interfamiliares e intrafamiliares. Para Saffioti e Almeida (1995), a violência de gênero é assunto preponderante quando discutimos abusos sexuais. Existe, na escala social, a questão da dominação-exploração. O homem adulto e branco tem predominância sobre as mulheres, crianças, principalmente negras, o que justifica os números divulgados pelo VIVA (ARAÚJO, 2002).

Na pesquisa de base populacional *WHO Multi-country Study on Women's Health and Domestic Violence*, proposta pela Organização Mundial de Saúde e realizada na capital paulista com uma amostra de 940 mulheres brasileiras de 15 anos ou mais, 43% declararam ter sofrido violência praticada por um homem. Entretanto, apenas 13% destas mulheres admitiu ter sofrido violência sexual, o que é refletido no baixo índice de denúncias registradas em território nacional. Uma das observações da pesquisa foi o fato de a violência sexual estar, quase sempre, conjugada com outras violências (física e psicológica). Além

disso, mostrou-se que, em geral, as localidades rurais apresentaram taxas mais elevadas que as urbanas.

Um fator que dificulta o mapeamento dos casos de abusos sexuais no Brasil é a crise imediata causada nas relações intrafamiliares. Uma pesquisa realizada por Saffioti (1997) no município de São Paulo, demonstra que a figura do pai e do padrasto são protagonista nos quadros dos agressores. Quando o abuso é identificado na idade adulta, o resultado não se modifica – os familiares continuam ocupando o topo das estatísticas.

Um estudo da Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres em 2005 revelou que os números relacionados aos abusos sexuais são mais alarmantes na região Norte do país. Um dos principais motivos para a alta porcentagem de abusos naquela região é o tráfico de mulheres e a exploração feminina em prostíbulos fechados. Naquele ano, Belém (PA) registrou mais de uma centena de estupros, especificamente 125 casos, uma das principais causas dos abusos e práticas violentas.

Dentre as entrevistas realizadas na produção do documentário, também encontramos casos de abusos que ocorreram fora do ambiente familiar, como um consultório médico ou congresso acadêmico. Apesar de menos recorrente, a situação também é descrita como um desafio para as políticas públicas, quando o assunto é a integridade do sujeito. Para Souza e Adesse (2005), os gestores públicos ainda desconhecem a problemática da violência de gênero e/ou possuem uma visão preconcebida sobre o assunto. No Brasil, a discussão sobre abusos sexuais ainda permanece no âmbito das questões sociais, distante da saúde pública.

Nos relatos reunidos, nota-se, constantemente, a culpabilidade da vítima e a incapacidade de identificar o abuso em suas primeiras ocorrências. A maior parte das entrevistadas relatam não ter conhecimento de órgãos públicos que auxiliam na prevenção, instrução e apoio ao trauma. Fatos que são reflexo do tratamento assistencialista fornecido pelo governo brasileiro.

Os casos de abuso estão presentes em todo o território nacional, acometendo crianças, jovens e adultos, os quais, ocupantes da base da hierarquia social, necessitam de apoio para desenvolver a autonomia necessária para a realização da denúncia.

O abuso sexual na mídia: como o tema é trabalhado e discutido?

Atualmente, pode-se encontrar um número considerável de grandes e pequenas produções que discutem o abuso sexual na infância, adolescência e vida adulta. Além de trabalhos financiados por grandes veículos, também encontramos produções independentes, como o webdocumentário *Um novo olhar – abuso sexual infantil* (2013), o qual trata a questão do abuso infantil de maneira interativa e dinâmica.

Grandes produções também discutem o tema, como o documentário *Abused: breaking the Silence* (2011), produzido pela BBC. O material expõe histórias secretas de abusos sofridos por alunos de colégios católicos no Reino Unido e na Tanzânia, evidenciando que a figura masculina também pode ser vítima em alguns casos. Na Espanha, também criou-se uma corrente de denúncias. O documentário *Los monstruos de mi casa* (2010), produzido pela Quindrop, consiste em uma sequência de ilustrações que expõem a realidade de crianças vítimas de abusos físicos e emocionais. O vídeo é protagonizado por Carmen Artero, uma mulher real que pretende criar uma fundação para auxílio e apoio das vítimas.

Recentemente, o cinema também cedeu espaço às discussões sobre abusos sexuais. O filme *Spotlight* (2015), dirigido por Tom McCarthy, é baseado em histórias reais e mostra a rotina do jornal “The Boston Globe”, quando este iniciou uma investigação sobre como a Arquidiocese de Boston teria encoberto dezenas de crimes de abuso sexual cometidos por padres.

Além das produções audiovisuais, a mídia também investe em campanhas de conscientização em campanhas publicitárias, redes sociais

ou portais especializados. O Metrô, responsável pela linha metropolitana de São Paulo, desenvolveu uma campanha de repúdio aos abusos sexuais que constantemente ocorrem nos vagões do meio de transporte. Por meio de cartazes com o mote “Você não está sozinha”, a campanha visa coibir práticas abusivas em suas dependências.

O blog ThinkOlga também foi responsável por uma campanha importante no ativismo contra os diversos tipos de abusos, incluindo o machismo. Com a campanha “Chega de Fiu Fiu”, houve grande repercussão de discussões acerca dos assédios ocorridos em locais públicos.

O tema é, dessa forma, amplamente divulgado e trabalhado dos mais diversos círculos midiáticos. Entretanto, nota-se uma discrepância entre o número de material produzido sobre abusos na infância e adolescência em contraste com a conscientização dos possíveis assédios da vida adulta. Grande parte das produções e campanhas são destinadas à criança e ao adolescente, o que limita a discussão de um tema amplo. O espaço universitário, grande acumulador de casos de abusos sexuais, é pouco retratado, o que pode, muitas vezes, causar a sensação de que o fato é inexistente.

Outro fato importante é a abordagem do tema na mídia impressa. As notícias veiculadas são, em sua maioria, sensacionalistas e apenas incitam ódio aos agressores, geralmente pedófilos, não conscientizando ou oferecendo serviços às possíveis vítimas. Além disso, foca-se em abusos físicos, o que dificulta a conscientização acerca da violência psicológica e seus desdobramentos. O reflexo dessa discussão direcionada ao senso comum é a dificuldade de identificação dos assédios e abusos por parte da vítima.

A produção de “Olhos de Araceli”

Por o abuso sexual ser um tema que carece de discussões aprofundadas em relação a sua cobertura midiática, decidimos explorá-lo

no documentário “Olhos de Araceli”. A produção visa evidenciar ao público diferentes casos de abuso sexual, a fim de proporcionar maior ciência sobre o tema e desconstruir o sentimento de culpa que diversas pessoas que sofreram abusos carregam consigo.

Optamos por utilizar depoimentos de cinco pessoas distintas no documentário, quatro mulheres e um homem. Os relatos são reais e têm em comum o fato de todas as pessoas terem sido vítimas de abuso sexual em diferentes contextos. Os personagens da produção são adultos e jovens adultos, que mostram que a fragilidade da vítima não está estritamente ligada à idade ou ao gênero, mas sim à capacidade de identificar a situação abusiva e ter autonomia de denunciá-la.

O convite para que os personagens participassem da produção foi feito por meio da rede social Facebook, na qual eles puderam mandar mensagens para os produtores do documentário, que explicariam sobre o que ele se tratava e agendariam, posteriormente, as gravações.

O título “Olhos de Araceli” remete à garota Araceli Cabrera Sánchez Crespo, assassinada em maio de 1973 em Vitória, Espírito Santo. Araceli foi violentada, estuprada e morta aos oito anos de idade. Até hoje, ninguém foi punido pelo crime, sendo que os acusados foram absolvidos e o processo foi arquivado pela justiça. A data da morte de Araceli foi transformada no Dia Nacional de Combate ao Abuso e Exploração Sexual de Crianças e Adolescentes no Brasil.

A palavra “olhos”, do título, refere-se a um recurso visual que utilizamos ao longo do documentário (ver Imagem 1). No decorrer da obra, diversos olhares são intercalados com os depoimentos dos personagens. Primeiramente, os olhares marcam mudanças nos temas abordados, como se fossem capítulos distintos, porém interdependentes. O primeiro deles aborda algumas concepções sobre abusos. Logo após, os personagens relatam detalhes dos abusos que sofreram, como fatos sobre o agressor e o ambiente onde foram abusados. Em seguida, são relatadas as consequências que os abusos acarretaram na vida das vítimas e as reações de membros das famílias. Nas partes finais, os personagens falam

sobre o sentimento de culpa, a importância da denúncia e, além disso, direcionam mensagens àquelas pessoas que também sofrem ou já sofreram algum tipo de abuso.



Imagem 1

Além dos efeitos de transição dos olhares, eles possuem, também, um efeito simbólico. Os diversos olhos exibidos durante o documentário reforçam tanto a vulnerabilidade das pessoas, quanto a inconsciência de não saber quem são os agressores. Temos, assim, a ideia de que em nossos círculos sociais podem haver diversas Aracelis ou agressores, que se escondem ou passam despercebidos.

Para que a identidade das vítimas dos depoimentos fosse preservada, utilizamos, principalmente, planos mais fechados, em parte específicas do corpo, ou o denominado plano detalhe. Alguns dos personagens expuseram os abusos que sofreram apenas para algumas pessoas por razões diversas, entre elas a desmotivação por algum membro da família ou conhecido e o sentimento de culpa ou vergonha, portanto preferiram que seus rostos não fossem filmados. Com o plano detalhe, conseguimos, por exemplo, captar imagens das mãos e as expressões transmitidas por meio de gesticulações (Imagem 2) e da parte inferior do rosto de um personagem (Imagem 3).

*Imagem 2**Imagem 3*

Outros recursos utilizados para preservar as identidades, além de não divulgarmos o nome dos entrevistados, foram a distorção da voz e a filmagem contra a luz. Neste último caso, apesar de o plano de gravação ser mais aberto, a luz permitiu que destacássemos apenas a silhueta da personagem (Imagem 4).

*Imagem 4*

Dificuldades e Motivações

Entre as principais dificuldades encontradas durante a produção do documentário “Olhos de Araceli”, está o envolvimento emocional dos produtores com o tema abordado e durante a gravação dos relatos das vítimas. Isso se dá pelo fato de que o abuso sexual pode envolver qualquer pessoa, seja ela vítima ou agressor. Durante as gravações, foram diversos os sentimentos experimentados pelos produtores ao ouvir os relatos, experiências e desabafos daqueles que se propuseram a expor suas feridas. Houve empatia e comoção com as histórias ali contadas, inclusive, por pessoas do círculo social de quem conduzia as gravações sem saber do sofrimento que tal pessoa carregava consigo. Conter as lágrimas nos olhos foi preciso diversas vezes, para que as vítimas não se intimidassem.

A demonstração de seriedade e não envolvimento emocional se fez necessária para condução objetiva da produção, ainda que a empatia com os entrevistados se fez importante, a fim de que os mesmos se sentissem acolhidos e à vontade para relatar histórias que, em alguns casos, jamais foram contadas em outro momento.

Trabalhar com temas complexos como o abuso sexual possuem, naturalmente, a dificuldade do envolvimento emocional dos produtores, pois os mesmos não estão isentos de sofrerem abuso e, no caso do documentário “Olhos de Araceli”, o abuso sexual fez parte da história dos

próprios produtores. Essa mesma dificuldade e identificação com o tema também foi a própria motivação para produção e gravação do documentário. A motivação consistia na solidariedade com pessoas vítimas de abuso sexual e vontade, por parte dos produtores, de expor ao mundo esses relatos e auxiliar, de alguma forma, no combate a esse tipo de violência.

A identificação e empatia com os relatos torna-se objetivo do documentário, de forma que o espectador adquira conhecimento sobre a realidade, como diz Renó (2013):

Pioneiro na história do audiovisual e conhecido como filme de realidade ou imagens do povo, esse formato narrativo tem como capacidade a construção, ou representação, da realidade, levando ao espectador informação e conhecimento, o que pode significar emancipação cultural e social. (RENÓ, 2013, p. 204)

A produção de um documentário permite que se trabalhe com temas complexos, como o abordado em “Olhos de Araceli”, de uma maneira mais profunda e livre, de modo que apure a verdade e a transmita para a sociedade de tal forma que essa se identifique com a temática e com os personagens ali apresentados. No caso de “Olhos de Araceli”, a ausência da identidade dos entrevistados e também as diversas imagens de olhares possibilita também essa identificação do público, que como dito acima, pode estar ele ou alguém familiar estar envolvido ou se envolver em casos de abuso.

CONCLUSÃO

A produção de um documentário possibilita uma maior liberdade no aprofundamento da abordagem de temas complexos como o abuso sexual. Abordado em outras plataformas jornalísticas, o tema dificilmente seria trabalhado com profundidade e emoção. Os depoimentos dos entrevistados proporcionaram identificação do público, que se enxerga

naqueles que não tem seu rosto, nem identidade, mostrados, provando que o abuso sexual pode ocorrer com qualquer pessoa, de qualquer idade e em qualquer lugar, e que o abusador pode ser alguém muito próximo, como um familiar, ou até mesmo uma autoridade, como um médico, professor ou padre.

O envolvimento emocional dos produtores com a temática pode se qualificar como uma dificuldade em cumprir objetivamente com as gravações, mas, ao mesmo tempo, serve de impulso e motivação para que a obra seja concluída e cumpra com seu principal objetivo: expor a verdade à sociedade e transmitir uma mensagem que será interpretada de diferentes maneiras, de acordo com a posição do espectador. As vítimas encontrarão mensagens de apoio e compreensão, empatia e motivação para superar seu sofrimento. O cidadão que nunca foi abusado sexualmente, saberá que ele não está isento de sofrê-lo, e que deve voltar seu olhar para a realidade que o cerca e que muitas vezes é omitida. O abusador, espera-se, que reflita sobre o sofrimento que causa em suas vítimas e que nunca mais pratique esse ato tão desprezível.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, S. S. Femicídio: Algemas invisíveis do público-privado. São Paulo: Revinter, 1998.
- ARAÚJO, M. F. Violência e abuso sexual na família. *Psicologia em Estudo*, v. 7, n. 2, p. 3-11, 2002.
- AZEVEDO, M. A., GUERRA, V. N. Crianças Vitimizadas: A síndrome do pequeno poder. São Paulo: Iglu Editora, 1989.
- _____. Incesto ordinário: a vitimização sexual doméstica da mulher-criança e suas consequências psicológicas. In: AZEVEDO, M. A., GUERRA, V. N. (Orgs.), *Infância e Violência Doméstica: fronteiras do conhecimento*. São Paulo: Cortez, 1993. p. 195-208.
- CHAUÍ, M. Participando do debate sobre mulher e violência. In: *Perspectivas Antropológicas da Mulher* 4. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 25-62.
- RENÓ, D. P. Interfaces e linguagens para o documentário transmídia. **Fonseca, Journal of Communication**, 2013. n. 6, p. 211-233.

SAFFIOTI, H. I. B. No Fio da Navalha: Violência Contra Crianças e Adolescentes no Brasil Atual. In: MADEIRA, F. R. (Org.), Quem Mandou Nascer Mulher? São Paulo: Editora Rosa dos Tempos, 1997. p. 134-211.

SAFFIOTI, H. I. B., ALMEIDA, S. S. Violência de Gênero: poder e impotência. Rio de Janeiro: Revinter, 1995.

SOUZA, C. M., ADESSE, L. Violência Sexual no Brasil: perspectivas e desafios. Brasília: Ipas Brasil, 2005.

Cartas para Santiago: narrativas das juventudes

Samaisa dos Anjos – UFC

Introdução

Ser jovem nos contextos urbanos é um potencial de experiências sobre a urbe, as relações que se estabelecem por meio dos espaços ocupados, a construção das trajetórias diante dos percursos vários atravessados pelas tecnologias, pelos aspectos sociais, culturais, étnicos, econômicos. "São muitas as formas de viver e habitar uma cidade. São também muitos os modos de uma cidade se apresentar a cada um de nós" (GORCZEWSKI; SOARES, 2014, p. 18). No presente artigo, pretendemos exercitar a buscar por elementos da construção do discurso sobre as formas de viver no Morro de Santiago, território ocupado no bairro Barra do Ceará, em Fortaleza. A busca acontece por meio do filme 'Cartas para Santiago', produto final do projeto Memórias, realizado pelo Centro Urbano de Cultura, Arte, Ciência e Esporte (Cuca), equipamento público que faz parte da Rede Cuca, que oferece cursos, oficinas, esportes, espaços de cultura e organização para jovens de 15 a 29 anos em três bairros da capital cearense.

Entendemos que, com o acesso às diversas tecnologias que vêm surgindo e ganhando capilaridade nos últimos anos - ressaltando aqui a compreensão das disparidades de acesso e de qualidade de uso - o encontro entre as características várias do mundo contemporâneo e a possibilidade de reconstrução de questões das sociabilidades e comunicação, por exemplo, podem problematizar e criar situações

potencialmente criativas para as juventudes. Nesse aspecto, Lima (2011) pontua algumas questões das juventudes ao se inserirem nas relações do novo-velho consumo. Para o pesquisador, a periferia urbana encontra uma dimensão de visibilidade ampliada ao ir de encontro às novas tecnologias midiáticas. Tal conexão permite que se disponha de uma liberdade de "reinventar-se e de mostrar a vida cotidiana das periferias para além da miséria e dos problemas decorrentes do tráfico de drogas (...)" (LIMA, 2011, p. 106). Na trilha de Certeau (1994) sobre "as caminhadas pela cidade" e a forma como os caminhantes e seus corpos jogam, se relacionam com o espaço, se entrelaçam, se misturam a outros caminhantes e outros textos dos quais são incapazes de ler, percebemos como os entrecruzamentos na prática ordinária da cidade formam histórias, significações que constroem possibilidades múltiplas de narrativas.

Na relação com a produção de conteúdo de comunicação - não mais somente como público, ouvinte, espectador, mas produtor - há a possibilidade de "fazer vir à tona muitos fios da trama social que permanecem sem visibilidade nos grandes veículos de comunicação" (MATOSINHOS; MENDONÇA, 2007), invisibilidade relacionada a motivos diversos de caráter externo e interno ao fazer comunicacional e social desses e nesses espaços. Tais possibilidades encontram terreno fértil de crescimento nas potencialidades narrativas levadas adiante pelas juventudes. E, ao pensarmos nas formas como organizamos os acontecimentos das nossas vidas, entendemos, como Motta (2013) explicita, que construímos o mundo ao observá-lo, percebê-lo (aqui como ato de interpretar) e descrevê-lo. E que, "nossa maneira de descrever e de contar o mundo físico e humano revela sempre percepções particulares destes mundos, formas particulares de perceber e de contá-los" (MOTTA, 2013, p. 84). Como apontado também por Leal (2013, p. 28), "narrar é um modo de compreensão do mundo, de configurar experiências e realidades, de comunicar-se com o outro". E, como fenômeno abrangente e forma de apreender o mundo, o autor ressalta que "nossa identidade é

também uma narrativa que continuamente escrevemos e reelaboramos" (LEAL, 2013, p. 29), uma vez que para respondermos às questões relativas à identidade articulamos acontecimentos, afetos, episódios que marcaram o percurso, histórias que dizem algo sobre ser quem é.

Ao tratar de produtos audiovisuais produzidos e focados nas narrativas das periferias brasileiras, Zanetti (2011, p. 14) explicita que o "cinema de periferiarevela uma tomada de posição de sujeitos (coletivos e individuais) ao assumirem, por meio da linguagem audiovisual, um lugar de falas que lhes pertence". A autora se refere tanto ao lugar geográfico, ao território como ao lugar simbólico, "o "eu" enunciador". E, nas contextualizações ao seu trabalho, Zanetti não deixa em lugar sombrio as intervenções institucionais de ONGs, educadores, empresas apoiadoras, mas aponta para o fato de tais "agentes também constituírem o campo do cinema de periferia" e, por isso, precisarem ter seus papéis problematizados nesse processo. Fechando, por ora, o diálogo com a autora, expomos um ponto que diz respeito à série de discussões que pretendemos abordar ao longo deste trabalho - assim como da pesquisa macro da qual ele faz parte:

Como afirmam Shohat e Stam (2006), a questão crucial em torno dos estereótipos e das distorções diz respeito ao fato de que grupos historicamente marginalizados normalmente não têm controle sobre sua própria representação. Se esse outro "periférico" não pode se auto-representar - e falar em nome de si mesmo - restam somente as representações construídas em torno deles pelos "outros", e difundidas pelos meios de comunicação de um modo geral. (ZANETTI, 2008, p. 8)

Lembramos, assim, como as imagens com que se convive ao longo do processo de consumo informacional e midiático integram o imaginário, negociando processos de sentidos, atravessando modos de ver, comunicar, agir, "enfim, os modos de existir e conviver na contemporaneidade" (GORCZEVSKI; SOARES, 2014, p. 17).

Rede Cuca

Após a breve introdução aos contextos com os quais nos relacionamos neste trabalho, adentramos agora nos espaços de sociabilidade, produção, apropriação e problematização dos jovens que pousamos a atenção nesse projeto. A Rede Cuca é formada por três equipamentos em bairros da periferia de Fortaleza: Barra do Ceará, Mondubim e Jangurussu⁷⁷. Os três Centros Urbanos de Cultura, Arte, Ciência e Esporte (Cuca) fazem parte de um projeto inicial que contava com a construção de um Cuca em cada Regional de Fortaleza (divisão administrativa da Capital cearense, que resulta em seis Regionais que abarcam dezenas de bairros e a Regional do Centro). O equipamento da Regional I, no bairro Barra do Ceará, foi o primeiro a ser inaugurado, em 2009 e, somente em 2014, a Rede Cuca foi formada, com o funcionamento de dois outros equipamentos nos bairros Mondubim (Regional V) e Jangurussu (Regional VI). A Rede abrange propostas de atividades variadas com foco no público de 15 a 29 anos, definição de faixa etária dos jovens pelo Estatuto da Juventude (Lei 12.852/2013) e os equipamentos são mantidos pela Prefeitura de Fortaleza e geridos pela Organização Social Instituto Cuca.

Em 2015, a média de investimento em cada Cuca foi de R\$ 6 milhões, como cita série de matérias sobre os equipamentos publicada no jornal O Povo em setembro de 2015⁷⁸. Já a expectativa de público alcançado pelas atividades é de mil jovens por Cuca por meio de cursos

⁷⁷ Entre os 119 bairros de Fortaleza, o Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) do Mondubim (94^a), Barra do Ceará (101^o) e Jangurussu (111^o) é de, respectivamente, 0,232/ 0,215 / 0,172. Os dados são do estudo 'Desenvolvimento Humano, por bairro, em Fortaleza', realizado pela Secretaria de Desenvolvimento Econômico (SDE) da Capital e lançado em 2014. Disponível em: <http://pt.calameo.com/read/0032553521353dc27b3d9>

⁷⁸ Disponível em:

<http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaarte/2015/09/07/noticiasiornalvidaarte.3500482/jovens-sao-protagonistas-no-cuca-jangurussu.shtml>. Acesso em 12 de janeiro de 2016.

de formação e práticas esportivas e quatro mil pessoas em atividades com perfil abrangente para a comunidade, como são as atividades de difusão cultural, segundo informações do site⁷⁹ da Prefeitura. Cada Cuca atua administrativamente em três eixos: Diretoria de Educação, de Promoção de Direitos Humanos e de Difusão e Programação, cujas atividades se atravessam e complementam a depender das demandas de cada equipamento. Cursos intensivos e extensivos, esportes, atividades culturais, formações artísticas, projetos relacionados à comunicação, promoção de saúde, eventos culturais, desenvolvimento de projetos de economia criativa são algumas das propostas da Rede. Em janeiro de 2016, por exemplo, foram oferecidos cursos de fotografia de moda, robótica educacional, linguagem e estética cinematográfica, percussão da música brasileira, canto, introdução ao hip hop, sonorização etc.

Projeto Memórias

Entre os projetos, programas, ações e atividades realizadas nos últimos anos na Rede Cuca, pousamos o olhar e o recorte de pesquisa no Projeto Memórias, com abordagem que inclui pesquisas acerca das identidades decomunidades e áreas do entorno dos equipamentos e a produção artística, cultural, comunicacional relacionadas às memórias das pessoas e desses espaços. Levando em consideração como os processos de socialização estão relacionados à reelaboração constante da memória (MARTINS, 2010), o convite do projeto Memórias de pesquisar, problematizar, ouvir e produzir sobre espaços territoriais ocupados pelos percursos cotidianos, pelos trajetos simbólicos dos jovens participantes de suas atividades apresentou uma potência para o olhar da pesquisadora. Apesar do trabalho em rede, ressaltam-se as especificidades e diferenças de atuação de cada Cuca no que diz respeito às demandas a serem atendidas e, por isso, no desenho, planejamento e execução do projeto,

⁷⁹ Disponível em: <http://www.fortaleza.ce.gov.br/iuventude/rede-cuca>

levando em consideração também a diferença no tempo de atuação de cada equipamento. Tais especificidades surgem, de forma especial, em projetos que proponham um diálogo com o que há do lado de fora dos muros dos Cucas e caminhem para as comunidades do entorno.

Como o único que existia até 2014, a primeira experiência do projeto Memórias - registrado no site da Rede Cuca e em materiais como as programações mensais (disponíveis impressas e em meio digital) - aconteceu no Cuca Barra e teceu relatos sobre a 'Velha Barra', área do bairro Barra do Ceará, que guardaria as histórias mais antigas e de formação do local. A segunda empreitada do projeto buscou relatos e histórias sobre o pintor Chico da Silva, que foi morador do Pirambu, importante bairro da área. Em junho de 2015, um vídeo e uma exposição fotográfica foram lançados como resultados da terceira expedição do Projeto aos limites externos do Cuca Barra, narrando as experiências dos jovens participantes ao buscar as memórias, as fotografias, as vivências cotidianas dos moradores do Morro de Santiago (também chamado de Morro São Tiago), território do bairro Barra do Ceará.

O processo de trabalho do projeto durou, aproximadamente, quatro meses, reunindo jovens, educadores, coordenadores e moradores. Os resultados foram a exposição fotográfica 'Santiago: memórias, afetos e resistências' e o filme 'Cartas para Santiago'. Na publicação que divulga a programação do mês de junho do Cuca Barra⁸⁰, um texto aborda a experiência do Memórias e explica que a ideia de realizar as atividades no Morro surgiu após ações de outro projeto do equipamento, o Cuca na Comunidade, que tem por objetivo aproximar as comunidades próximas das atividades do equipamento. Nesse mesmo texto, o coordenador de Cultura Digital do Cuca Barra, Paulo Amoreira, comentou que os jovens haviam percebido que poderiam ir além do que as TVs expõem sobre tais

⁸⁰ Disponível em: [http://www.fortaleza.ce.gov.br/iuventude/programacao-mensal-](http://www.fortaleza.ce.gov.br/iuventude/programacao-mensal-completa-Q)

locais e, eles mesmos, contarem uma nova história da comunidade. Na apresentação do projeto 'Memórias do Santiago: cartografias afetivas' havia a proposta de uma reflexão sobre o cotidiano dos jovens e de sua comunidade em três eixos temáticos: as narrativas de vida, os lugares de memória e as diversas práticas culturais que marcam a vivência no Morro de Santiago. Os cursos propostos incluíam fotografia e operação de câmera, história de vida em audiovisual, roteiro, montagem e edição de vídeo e cartografias afetivas. Como os demais cursos da Rede Cuca, o projeto era aberto, divulgado no Cuca e com sensibilização no Morro por meio das conversas e aproximações que já vinham acontecendo com a ação dos educadores sociais.

O Morro de Santiago, como parte do território da Barra do Ceará, tem em seu topo a vista para a ponte sobre o rio Ceará, o mar e o horizonte que segue já como parte do município de Caucaia, que faz parte da Região Metropolitana de Fortaleza (RMF). Segundo Fiuza (2015), a ocupação da duna que hoje é chamada de Morro começou ainda durante a década de 90. A principal rua de acesso é a São Thiago. Sem acesso aos serviços de saneamento ou coleta de lixo, a via é formada por casas de alvenaria em sua maioria, enfileiradas lado a lado e provenientes de ocupação irregular, mais um indicador da vulnerabilidade de acesso a serviços públicos no local. Ao longo da rua e, especialmente, no topo do Morro, o lixo é despejado e acumulado. É também na rua que as cadeiras dos moradores são colocadas para atividades rotineiras como lavar louça, roupa e, em alguns casos, cozinhar.

Abrindo e lendo 'Cartas para Santiago'

Entendemos que as várias possibilidades de análise do produto audiovisual aqui abordado, uma vez que o material disponível, textos, imagens, sons são variados e complexos nas relações com diversas categorias possíveis e formas de observá-los. Dessa forma, compreendemos essa análise como um exercício em busca do

entendimento de um campo e das variantes que o objeto aponta. Entendemos, como aponta Nichols (2005), tal produção como um documentário de representação social (e a complexidade que tal conceito carrega), apresentando "de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos" (p. 26), de acordo com a seleção e organização de quem realiza o filme. Neste artigo, nosso objetivo é a busca por elementos escolhidos pelos narradores do filme 'Cartas para Santiago' para a construção do discurso sobre as formas de viver no Morro.

Não trataremos neste trabalho dos processos do projeto Memórias, como os percursos de aproximação do território, detalhes dos cursos, entrevistas dos educadores e jovens, no entanto, entendemos como importante abordar a forma como o nome de um dos produtos finais foi modificado e escolhido como uma pista dos discursos a serem construídos com as narrativas reunidas ao longo dos meses de apropriação das técnicas de fotografia, câmera, edição e, especialmente, do cotidiano do Morro. O título do filme, ao longo do processo, seria Cartas de Santiago, com a proposta de serem cartas do Morro para o resto da cidade, para as pessoas que não conheciam o local. No entanto, segundo educadores do Cuca Barra, os jovens participantes decidiram mudar o nome durante a edição das imagens, tomando para si a autoria das cartas, uma vez que seriam cartas dos jovens para o Morro com as impressões da primeira vez que subiram ao local e do processo de conhecer as pessoas, as trajetórias e vivências.

Imagens do Morro

O filme resultado do projeto Memórias, 'Cartas para Santiago'⁸¹, possui 14 minutos e 31 segundos e reúne diferentes estratégias de apresentação da realidade ali recortada: fala dos moradores sobre o

⁸¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hIixceaM9XY&feature=youtu.be> Acesso em 5 de agosto de 2015.

passado, fala dos moradores sobre as dificuldades e aspectos positivos do presente, fotos da ocupação e de atividades antigas no Morro, imagens atuais das vielas, casas, paisagens, pessoas em atividades rotineiras e as falas dos jovens do projeto Memórias, narradores da experiência de conhecer o Morro de Santiago. Na produção, a câmera passeia pela rua principal, mostra o rio, o mar, a ponte, vielas com lixo, ao adentrar uma casa, vai do teto ao chão, foca e desfoca das pessoas, dos espaços, aproxima-se do lixo acumulado, acompanha os pés e dedos das crianças que apontam para o esgoto, para o local em que a água que usam é coletada, mostra pessoas em ações cotidianas, como conversar, varrer, carregar carrinhos de mão, as crianças brincando. As imagens do Morro e dos moradores, as fotos antigas do local com atividades de ocupação, de construção, de eventos para as crianças e relatos de moradores se revezam na produção. Além disso, trechos em que grandes grupos estão reunidos no Morro, seja ao ar livre, seja em salas em que é possível perceber que uma roda de conversa está sendo realizada também fazem parte do percurso de imagens do produto audiovisual e dão pistas sobre o processo de produção que aconteceram nos meses de execução do projeto Memórias.

Jovens narradores, personagens e posições

Ao longo do filme, os jovens narram suas impressões em discursos construídos com diferentes aspectos, como a relação de medo, de surpresa, de percepção das dificuldades, de se revelar morador da área, de revelar as descobertas do local. Alguns dos jovens se identificam (nome, idade, local de moradia) ao iniciarem suas falas sobre as impressões que tiveram ao subir o Morro, no entanto, os moradores do Morro não têm os nomes identificados durante as falas e compartilhamento de experiências, assim, o público não consegue se aprofundar em seus percursos de vida, não sendo possível saber como chegaram ao local (com exceção de uma moradora mais antiga, que

comenta o início da ocupação), quais as atividades exercem, em quais contextos familiares estão inseridos. Entendemos que tal opção impede que o público estabeleça uma relação de mais conhecimento com a história e as formas de habitar aquele local, uma vez que a ênfase é dada ao Morro, à imagem do Morro e às dificuldades e qualidades que morar naquele território impõe. Assim, os personagens, moradores do local, têm as histórias contadas como forma de contar o coletivo, de construir o mosaico de vivências que formam o que é hoje o Morro de Santiago.

No início da produção, com fundo de tela preta, palavras brancas situam o público do contexto e dos processos que resultaram no filme. Analisamos também que, neste trecho inicial, já existe uma tomada de posição do lugar de fala que o filme levará ao público.

"Entre os meses de fevereiro e junho de 2015, um grupo de garotas e garotos se reuniu no Cuca Barra, em Fortaleza (CE) para participar das vivências e das formações do projeto Memórias de Santiago.

Queriam contar histórias da comunidade do Morro de Santiago. Outras histórias, diferentes das narrativas de violência que aparecem na TV. O filme a seguir é resultado desses encontros: uma narrativa de memórias, afetos e resistências". (Grifo nosso)

No exercício de análise, entendemos que 'Cartas para Santiago' possui quatro linhas narrativas principais, que se atravessam e caminham paralelas na busca do filme pela construção de uma "outra história" do Morro. Dessa forma, apontamos que uma das linhas é o olhar dos jovens narradores sobre o Morro, as primeiras impressões, o que pensavam antes de subir ao local e as descobertas ao conhecer o território e seus moradores. Essa linha percorre todo o filme, sendo norteadora para as Cartas serem produzidas, escritas. A oposição entre as narrativas consumidas pelos jovens participantes do projeto Memórias antes de conhecer o Morro e a que foi sendo construída ao longo do percurso de incursão no cotidiano do local é demarcada nas falas.

"Meu nome é Paulo Victor Mendes da Silva. Eu tenho 14 anos e moro praticamente na Rua do Morro. Antes de subir no Morro, eu pensava que lá só tinha coisa ruim, traficante, droga, que tudo lá simbolizava crime, que as crianças lá no estudava, só andava com arma e tudo mais. Mas depois que eu subi lá pela primeira vez eu vi que era totalmente diferente, que a paisagem lá era a coisa mais bonita do mundo, que o pessoal lá é tipo um família, que todo mundo se ajuda, se um tem dificuldade um pede a ajuda ao outro".

Enquanto o jovem fala sobre a sua visão antes de subir o Morro, imagens de um dia chuvoso, com a ponte do Rio Ceará ao fundo, crianças e adolescentes tomando banho de chuva, sorrindo, brincando, com panelas nas mãos para apagar a água que caía.

A segunda linha que apontamos é a das dificuldades cotidianas, em que as falas dos moradores sobre o passado e o presente abordam os obstáculos enfrentados por quem habita o Morro. A falta de acesso aos serviços públicos e de estrutura urbana, como água, esgoto, áreas de lazer e, conseqüentemente, os riscos, como o desabamento das casas em decorrência das chuvas; a violência, organizada no discurso como uma questão trazida por pessoas de fora, assim como a demarcação de território que impede o ir e vir são alguns dos pontos de dificuldades elencadas durante as falas.

Voz masculina 1: O esgoto tá cheio de areia e não tem como a água passar. A mulher fez um muro ali e nós teve que fazer esse buraco aqui pra passar. Olhaê, tá é criando muriçoca, tá deixando doença nos meninos, nas crianças, na gente.

Voz masculina 4: A gente já prepara os baldes, é, aí a minha tia bota ali e ela vem me acordar. Nós se acorda 4 hora, porque a água acaba é cedo, acaba 3 hora, 3 e meia. Tem hora que vai até 7 hora, aí pois é, nós se acorda 4.

Voz feminina 7: Pessoal acham bom quando chove porque não precisa descer com balde pra poder pegar água. Na mesma hora também, é ruim porque tem perigo das casas desabar. O chão lá é de areia, tem

perigo de pegar doença, mas pra eles, eles nem se preocupam muito com isso, se preocupam em pegar água pra tomar banho, beber água e fazer a comida.

A terceira linha que aqui indicamos é a que ressalta a vida em comunidade, as potencialidades do local, as belezas naturais. Esses pontos são entrelaçados nas narrativas, seja dos jovens, seja dos moradores, como as maiores qualidades do Morro. A solidariedade entre vizinhos é apontada como forma de habitar, conviver e sobreviver no local diante das dificuldades, assim como as belezas naturais como privilégios, como apontamos nos trechos a seguir.

Voz feminina 4: É o seguinte, aqui se a gente quer alguma coisa com o vizinho, se um vizinho tem uma coisa não bota queixo pra arrumar pra gente.

Voz feminina 7: Lá, mesmo com as dificuldades, as pessoas são felizes porque tem família né, tem a vista lá que é boa, o pessoal já se conhece tudim, pode brincar, ficar na calçada assim de boa, conversando.

Voz feminina 10: A gente tem coisas maravilhosas sim, pra aproveitar, pra se olhar. né. Tem pessoas que não tem uma vista dessa, uma maravilha de acordar de manhã e poder olhar pruma vista dessa daqui. Eu tenho esse privilégio e muitas das pessoas aqui de cima também tem.

A quarta e última linha que vislumbramos é a história de ocupação do Morro, que é contada por duas moradoras idosas - a validação da experiência e do relato oral - e por fotos antigas. Não é organizada uma linha do tempo sobre a ocupação, mas somente partilhados fragmentos do que aconteceu no local, mutirões, divisões dos terrenos, tentativas de organização e diálogo com o poder público. Em nenhum momento, há identificação do nome, tempo de moradia no

Morro, idade, assim como as fotos exibidas, que não possuem indicação de data, local exato ou o que estava acontecendo no momento do registro.

Voz feminina 4: Quando eu cheguei neste Morro, não existia casa, era areia, morro bem alto e não existia casa, era uns barracos de plástico, de saco de plástico, de palha.

Voz feminina 5: O Morro Santiago ali tem uma luta, a gente lutou muito para urbanizarem aquele Morro ali, pra fazer em cima um Pólo de lazer e as casa tudo arrudiada, só que as pessoas nunca quiseram fazer, as autoridade nunca se comprometeram com isso.

Entendemos que os atravessamentos dessas quatro linhas narrativas permitem a observação de elementos que se encontram para formar o mosaico na tentativa de construir uma história outra para o Morro de Santiago, que não seja a violência relatada pelos próprios jovens como presente no imaginário sobre o local. O encontro entre a visão do Morro de quem é do local ou o conhece e a imagem de quem não vai ao local e só ouve o que se fala (seja na TV, seja por meio de histórias contadas por outros etc.) se constitui também como ponto de foco do caminhar narrativo.

Conflitos e intencionalidades

Como já comentado neste trabalho, identificamos como conflito principal o encontro entre a visão do Morro de quem é do local ou o conhece e a imagem de quem não vai ao local e só ouve o que se fala (seja na TV, seja por meio de histórias contadas por outros etc.). Assim, a imagem do Morro, as duas potenciais imagens são colocadas no centro das narrativas. A realidade que os narradores e moradores entrevistados constroem e a que é construída ou fortalecida pelas histórias de violências partilhadas sobre o local e que, como argumenta o filme, reverberam na imprensa local, se encontram nos discursos.

É contra essa imagem do Morro como local unicamente de violência e pobreza que os discursos se posicionam e se opõem, que moradores e jovens narradores organizam seus discursos, com o intuito de desconstruir e fazer saber que, como as últimas frases do filme colocam: "o que eu vi foi totalmente assim diferente, o que os outros de fora nunca viu, entendeu? Totalmente diferente. As pessoas que moram lá em cima, umas pessoas ótimas lá em cima morando". É o conflito entre o olhar de quem está de fora e consome as narrativas midiáticas sobre o Morro e seus recortes, como a violência e a pobreza, e a vivência de quem mora e de quem vai conhecer o Morro e descobre dificuldades estruturais, solidariedade entre moradores, "uma vista maravilhosa", como citado em diversos trechos do filme. Nichols (2005) ao abordar os documentários de representação social aponta que "proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos" (p. 26), uma vez são apresentadas visões (fílmicas) do mundo. Para o autor, "os vínculos entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo" e o documentário "acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social" (NICHOLS, 2005, p. 26 e 27).

Entendemos, assim, o recorte escolhido para narrar as relações do Morro de Santiago, desenho este que não aborda uma lista possível e complexa de problemas, situações, ações relacionadas, mas toma um local de discurso de apropriação da história de resistência local como contraponto ao senso comum que atravessa não só quem conhece o Morro somente pelas narrativas midiáticas várias, mas e, especialmente neste caso, quem está próximo, mais especificamente, na base do Morro e, mesmo assim, consome histórias que foram sendo construídas pelos episódios de violência e afastamento desse local.

Dessa forma, entendemos que as intencionalidades do discurso apontam para o Morro como local além da violência - de dificuldades, de amizades, de potencialidade. Como fazem isso? Colocando a violência como algo fora do Morro (fala dos moradores); relatando as dificuldades do cotidiano (fala de moradores); falando das relações de amizade,

companheirismo, solidariedade (narradores apontando o que viram, moradores falando das relações que têm como vizinhos); falando das potencialidades (moradores falando que poderia ter área de lazer, narradores apontando que o local tem muita gente lutadora, que o local não é conhecido).

Breves conclusões

Após essa experiência de exercício de análise, entendemos que, como "nossas narrativas nos instituem e constituem" (Motta, 2013, p. 28), o filme produzido pelo projeto Memórias utiliza das possibilidades narrativas para instituir outras imagens e, possivelmente, identidades para um lugar e seus moradores. Imaginando que a linguagem pode embaçar e iluminar a realidade e que toda versão é uma interpretação sobre o real (Motta, 2013), vislumbramos que 'Cartas para Santiago' apresenta uma possibilidade, um olhar possível do Morro, suas complexas e dinâmicas relações internas e com o que se apresenta para além de suas fronteiras por meio das estratégias argumentativas e narrativas, a organização do enredo apresentado.

Entendendo todo narrar como "um ato configurante, de produção de realidade, de agenciamento peculiar dos fatos, agentes, modos, atributos etc." (LEAL, 2013, p. 36), apreendemos que os narradores do filme analisado buscam a produção de efeitos de sentido por meio da forma como organizam as ações e personagens, os discursos construídos e a argumentação do conflito de oposição e divergências entre as imagens e as relações sociais do cotidiano da metrópole desigual e em constante processo de modificação. Ao narrar o passado do Morro, as personagens das moradoras mais antigas apresentam um percurso de luta por direitos, como moradia, lazer, esgoto, água. Ao narrar as dificuldades presentes, os personagens dos moradores mais jovens apresentam um cenário de negação de tais direitos, por meio das

narrações dos percursos para buscar água, dos desejos de urbanização, da possibilidade de ir e vir.

Ao apontarmos que "nossa memória não se apoia na história aprendida, mas na história vivida" (HALBWACHS, 2006, p.78) e que a memória se constrói, se relaciona e se revive nas relações cotidianas, dialogamos também com Martins (2013), que aborda que as juventudes, em situações e contextos em que a memória coletiva está presente de forma mais intensa "são capazes de construir suas memórias individuais em lugares de socialização, não só em espaços intra, mas aqueles marcadamente intergeracionais" (p. 1).

Assim, sobre o presente, demarcado pelos traços do passado, os narradores, jovens de fora daquela parte do Morro, organizam o Santiago simbólico que consumiam por meio de histórias partilhadas, vistas em programas de TV e no medo coletivo de conhecer aquele lugar em oposição ao Morro vivenciado por meio da experiência de conversas e trocas com quem ali mora, idosos, adultos, jovens como eles, crianças. No futuro, apenas os desejos dos personagens moradores de ali continuar, apesar das dificuldades e com esperança de melhorias nas condições de vida, por meio de obras de urbanização, programas de moradia etc. As narrações como construções discursivas tentam abocanhar um discurso não organizado e que dialoga com a vivência diária dos jovens, moradores da periferia de Fortaleza.

Quem seria o interlocutor, o destinatário de um produto como 'Cartas para Santiago'? Vislumbrando o que foi realizado no Cuca, o público direto do filme (exibido no auditório do Cuca e, posteriormente, no Morro) foram os jovens que utilizam o equipamento, moradores do Morro, educadores, jovens participantes, interessados na temática. Pensando a abordagem de Motta (2013) de que "as narrativas são dispositivos argumentativos produtores de significados e sua estruturação na forma de relatos obedece a interesses do narrador em uma relação direta com o seu interlocutor", analisamos que tais interesses poderiam dizer respeito à possibilidade de que os jovens usuários do Cuca e,

especialmente, os moradores do Morro pudessem consumir e construir outros significados para os locais de moradia, de vivência, de sociabilidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORMINO, Luciana. A construção narrativa do passado em Narradores de Javé. In: Narrativas e poéticas midiáticas - Estudos e perspectivas. São Paulo: Intermeios, 2013.

BATISTA, Raphaele. Jovens são protagonistas no Cuca Jangurussu. Jornal O Povo, Fortaleza, 7 de setembro de 2015.

BRAGA, Tiago. Jovens jurados de morte são proibidos de sair do Morro. Jornal O Povo, Fortaleza, 20 de setembro de 2011.

CORNELSEN, Elcio Loureiro, VIEIRA, Elisa Maria Amorim, SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). Imagem e Memória. Belo Horizonte: Rona Editora: FAE/UFMG, 2012.

FIUZA, Tatiana Monteiro. Estudo das relações entre práticas de violência e acesso em território da estratégia da saúde da família. 2015. 206f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Saúde Coletiva.

GORCZEWSKI, Deisimer, SOARES, Sabrina Késia de Araújo. Imagens de si e do mundo incidindo e fazendo emergir composições singulares e coletivas. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes, LIMA, Fernanda Deborah Barbosa (Orgs.). Arte jovem: redesenhando fronteiras da produção artística e cultural. Rio de Janeiro: Gramma Editora, 2014, v.2.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. 2010. Censo Demográfico - 2010. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/aglomerados_subnormais/aglomerados_subnormais_tab_brasil_zip.shtm

LEAL, Bruno Souza; CARVALHO, Carlos Alberto (Orgs.). Narrativas e poéticas midiáticas - Estudos e perspectivas. São Paulo: Intermeios, 2013.

LIMA, Antonio Diogo Fontenele de. Sorrisos de jovens nas periferias da vida: o que revelam e o que ocultam de suas experiências e trajetórias. 2011. 302f. - Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Sociologia.

MACIEL, Wellington Ricardo Nogueira. O imaginário social da fundação de Fortaleza: fatos, marcos e personagens. O público e o privado. Revista do PPG em Políticas Públicas da Universidade Estadual do Ceará - UECE. N° 21. Janeiro/Junho 2013.

MARTINS, Carlos Henrique dos Santos. *Memória de jovens: diálogos intergeracionais na cultura do Charme*. 2010. 261f. - Tese (Doutorado) - Universidade Federal Fluminense (UFF), Programa de Pós-Graduação em Educação.

_____. *Memória de jovem: apontamentos para a elaboração de um conceito*. XXIX

Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología, 2013. Disponível em <http://actacientifica.servicioit.cl/>

MATOSINHOS, Leandro, MENDONÇA, Ricardo F. Tá na Rede! - a produção coletiva de um jornal comunitário. In: LIMA, Rafaela Pereira (Org.). *Mídias Comunitárias, juventude e cidadania*. Belo Horizonte: Autentica/ Associação Imagem Comunitária, 2006. 320 p.

MOTTA, Luiz Gonzaga. *Análise Crítica da Narrativa*. Brasília: Editora da UnB, 2013. v. 1. 254p. . A narrativa mediada e a permanência da tradição: percurso de um anti-herói brasileiro. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. N. 38, jul./dez. 2011, p. 185202

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.

SIBILIA, Paula. *O Show do Eu - A intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. 286 p.

ZANETTI, Daniela. *Cenas da periferia: auto-representação como luta por reconhecimento*. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.11, n.2, maio/ago. 2008.

_____. *Narrativas das periferias para o discurso do reconhecimento?* In:

XX Encontro Anual da Compós, 2011, Porto Alegre. *Anais do XX Encontro Anual da Compós*, 2011.

La vertiente (1958) como testemunho do projeto político e social do MNR (1952-1964)

Vanderlei Henrique Mastropaulo – USP

O contato inicial com o cinema feito na América Latina leva o pesquisador a conhecer quase de imediato os grandes filmes realizados nas décadas de 1960 e 1970, período do *Nuevo Cine Latinoamericano*, auge de um cinema autoral e de renovação estética, que coincide com o maior comprometimento dos cineastas no continente. São obras instigantes, com enredos críticos e de denúncia social, e personagens que traduzem dilemas políticos do período e a forte adesão a um projeto emancipatório nacional (e, em geral, continental), questionando o passado de segregação, propondo mais justiça e igualdade.

Para citar apenas alguns títulos, foi o momento de *La hora de los hornos* (1966-1968), de Fernando Solanas e Octavio Getino, *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, *El chacal de Nahueltoro* (1969), de Miguel Littín, *Sangre de condor* (1969) e *El coraje del pueblo* (1971), de Jorge Sanjinés, *Los traidores* (1973), de Raymundo Gleyzer, e *La batalla de Chile* (1975-1979), de Patricio Guzmán. Vários cineastas foram perseguidos e se exilaram durante o violento avanço das ditaduras. Seus filmes são referências que traduziram com grande competência o sufocamento de experiências progressistas na América Latina.

Porém, as sementes da renovação estética e do compromisso político do *Nuevo Cine Latinoamericano* encontram-se plantadas nos anos 1950. Não haveria tamanha explosão criativa na década de 1960 se não fosse por iniciativas que pareciam isoladas, mas que, vistas *a posteriori*, permitem entender que se tratou de uma busca comum

durante a década de 1950, cuja influência futura se tornou mais clara com o passar do tempo⁸². Um fator importante nesta redefinição de parâmetros criativos foi a opção de combinar estratégias narrativas do cinema de ficção e do documentário, dado tão relevante nos filmes quanto o enredo em si.

Em vários países latino-americanos, o documentário passou por um simultâneo processo de redefinição de discursos e temas durante as décadas de 1940 e 1950, modernizando-se. Por muito tempo (desde o período silencioso) o cinema de não-ficção na América Latina foi quase sinônimo de cinejornal, possível por sua continuidade: “el documental fue la regla dominante de la escasa producción, mientras la ficción era la excepción y permanecía como un ideal fuera del alcance de los esforzados precursores” (PARANAGUÁ, 2003, p. 20).

Cinejornais (chamado de *actualidades* ou *noticieros* em alguns países) eram realizados por empresários cujos estreitos vínculos com elites econômicas e políticas contaminavam e padronizavam os discursos fílmicos. Uma exceção foi a extensa quantidade de títulos dedicados à Revolução Mexicana, processo que, entre 1910 e 1920, mudou por completo a organização da sociedade mexicana, e foi registrada principalmente por Salvador Toscano e pelos irmãos Alva.

Lentamente, jovens cineastas começaram a ocupar o terreno tomado pelos cinejornais, propondo novas formas de representação e mudanças no discurso pré-formatado das atualidades. Um fator que despertou o interesse dos futuros realizadores foi o contato com a vasta tradição do documentário nas sessões de cineclubes, que se intensificaram na América Latina no pós-guerra, permitindo o encantamento com clássicos de Joris Ivens, Robert Flaherty, Dziga Vertov, a “escola inglesa”, de John Grierson, e com os outrora contemporâneos Jean Rouch e Arne Sucksdorff. Os cineclubes, além de organizar sessões, publicavam revistas

⁸² Para um panorama sobre a vigência do cinema da América Latina dos anos 1950 sobre o da década seguinte, recomenda-se a leitura de Cinemais: n. 34. Neo-realismo na América Latina (ver Referências).

especializadas, traduzindo e divulgando textos teóricos e sobre o fazer cinematográfico, até então de circulação restrita.

Porém, era difícil profissionalizar-se. Não havia escolas de cinema na América Latina e os estúdios impunham restrições, como a paradoxal adesão a sindicatos que só aceitavam registros de quem já tivesse comprovada experiência no setor⁸³. Eram os últimos anos de glória das aventuras industriais cuja pujança de outros tempos assentou as bases de uma *edad de oro* e de um *star system* local (imitando a estrutura industrial dos EUA). Inspirados por México e Argentina, que concorriam por telas e corações, outros países passaram por iniciativas similares. Chile Films (1942-1947) e Bolivar Films (Venezuela) arriscaram em adaptações literárias e gêneros consagrados (melodramas, comédias) com diretores, técnicos e estrelas mexicanas e argentinas, mas as tentativas foram pouco frutíferas e logo se revelaram instáveis.

Se a estrutura dos estúdios era fechada em um negócio de matriz industrial, cujas fórmulas para conquistar o público se esgotavam (era o momento de lenta, mas irrefreável, popularização da televisão), o documentário se tornou o campo privilegiado de experimentação, diversidade e expressão artística, inspirado pelos grandes clássicos exibidos nos cineclubes. Foi uma escola teórica e prática de realização para jovens ansiosos em dar os primeiros passos na atividade. Muitas iniciativas foram tuteladas por instituições de cunho cultural e educacional, universidades, fundos de fomento ou pelos próprios cineclubes. Não por acaso, houve especial atenção ao registro etnográfico.

No Peru, foi fundado, em 1955, o Foto Cine Club de Cusco, dirigido por Manuel Chambi (filho do célebre Martín Chambi), Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama e Cesar Villanueva. A atuação profissional como fotógrafos e a experiência na organização do cineclubes se desdobrou nos registros documentais de tradições e costumes andinos

⁸³ Como lembra o cineasta argentino David José Kohon, que tentou encontrar espaço nos estúdios nos anos 1950, mas foi recusado. Na década seguinte, ele seria um dos principais nomes do chamado Nuevo Cine Argentino, motor da renovação estética e temática do país (PEÑA, 2012, p. 149-150).

entre 1956 a 1965. Em 1961, Figueroa, Nishiyama e Villanueva dirigiram *Kukuli* (já sem a participação de Chambí), longa-metragem com estratégias combinadas da ficção e do documentário.

Outro exemplo deste cruzamento foi *Torero* (1956), realizado no México pelo espanhol de Carlos Velo (exilado por causa do franquismo), que aborda o retorno do toureiro Luis Procuna às arenas, após se recuperar de uma lesão. Imagens de touradas reais se intercalam a reconstituições com atores. Duas linhas narrativas paralelas intensificam o drama, com amplo uso do recurso de voz *over*. A primeira em torno da insegurança prévia ao retorno de Procura. A segunda usa atores e recupera a trajetória do menino pobre que descobre o talento na adolescência. Ambas culminam na apresentação sofrida, mas vitoriosa, em uma sequência documental emocionante com intensa vibração do público. A mistura de cenas posadas (a preparação para o grande dia, o café da manhã de Procura em família, a visita ao túmulo da falecida mãe), reconstituições com atores e cenas documentais (touradas reais) dão organicidade e ritmo preciso ao filme.

Neste momento de renovação, a experiência argentina capitaneada por Fernando Birri promoveu a gradual inserção da crítica social. Em 1956, ele inaugurou em Santa Fe o Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. Após tentar, sem sucesso, trabalhar na indústria cinematográfica, Birri decidiu estudar no Centro Sperimentale de Roma (entre 1950 e 1953) sob fortes ecos do neo-realismo italiano⁸⁴. De volta, ele adaptou à realidade argentina os métodos aprendidos, usando o cinema como instrumento de conscientização e denúncia das desigualdades. O filme mais lembrado do Instituto é *Tire dié* (1956-1960, “la primera encuesta social filmada en Argentina”, segundo o letreiro inicial), denúncia visceral filmada em uma favela de

⁸⁴ No Centro Sperimentale, Birri conheceu os cubanos Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea, o brasileiro Rudá de Andrade e Gabriel García Márquez, que não era estudante de cinema, mas estava em Roma atuando como correspondente de um diário colombiano.

Santa Fe que deu voz⁸⁵ aos marginalizados. O projeto começou como um foto-documentário, exercício aprendido na Itália e replicado com alunos do Instituto. O filme passou por várias versões, chegando à definitiva em 1960, com duração de 33 minutos.

Em 1961, Birri dirigiu *Los inundados*, síntese dos princípios de seu cinema “popular, realista e crítico”, como ele atesta no manifesto *Cine y subdesarrollo* (1962), um de seus muitos esforços teóricos sobre a emancipação cultural da América Latina. Em 1963, as políticas autoritárias em curso na Argentina forçaram Birri a se exilar no Brasil, onde foi acolhido por Vladimir Herzog, ex-aluno seu em Santa Fe. Chegou aqui com sua esposa e três companheiros da escola: Manuel Horacio Giménez, Dolly Pussi e Edgardo Pallero⁸⁶. Em 1964, com o golpe de estado no Brasil, Birri buscou o exílio na Itália (após tentativas de continuar seu trabalho no México e em Cuba).

No campo da experimentação de horizontes poéticos, foi fundamental a criação, em 1957, do Centro de Cine Experimental, na Universidad de Chile, sob direção de Sergio Bravo e participação de Pedro Chaskel, fundadores do Cine Club de la Federación de Estudiantes de

⁸⁵ É importante lembrar as nuances em torno da “voz” em Tíre dié. Por causa de problemas técnicos na captação de áudio e visando melhorar a compreensão das falas, as vozes reais dos entrevistados foram dubladas pelos atores Francisco Petrone e Maria Rosa Gallo. Escutam-se duas falas simultâneas e este efeito expõe que, de alguma forma, a voz dos marginalizados ainda está submetida à vontade de quem enuncia o discurso, ou seja, o diretor do filme. Isto “imprime huellas simbólicas definidas. El film intenta dar voz a los marginados sociales, pero para hacerlo necesita de voces porteñas que de alguna manera traduzcan aquello que nos quieren comunicar (...). Funcionan como una voz interior al relato, unificando en el mismo plano sonoro a los distintos sectores implicados en el conflicto, hablando por una variedad de actores sociales” (KRIGER, 2003, p. 291)

⁸⁶ Edgardo Pallero foi responsável pela produção executiva dos quatro documentários depois agrupados no longa-metragem *Brasil Verdade*: *Viramundo* (1964, de Geraldo Sarno), *Subterrâneos do Futebol* (1964, de Maurice Capovilla, também ex-aluno de Birri em Santa Fe), *Memórias do Cangaço* (1964, de Paulo Gil Soares) e *Nossa escola de samba* (1965, de Manuel Horacio Giménez, que chegou ao Brasil com Birri e Pallero). Vladimir Herzog e Dolly Pussi colaboraram na produção. Este importante projeto se desdobrou na *Caravana Farkas*, conjunto de documentários realizado entre 1964 e 1970.

Chile e da revista Séptimo Arte. *Mimbre* (1957), primeira produção do centro, registrou o cotidiano do artesão Alfredo Manzano, mestre na arte de tecer peças de vime. Sem diálogos ou locução (buscando, portanto, uma alternativa ao padrão do documentário didático), a condução se dá pelas imagens evocativas e pela música instrumental executada por Violeta Parra ao violão. A residência simples de Manzano revela a condição do artista popular tradicional em um mundo em crescente modernização.

Em 1958, o Centro de Cine Experimental recebeu as ilustres visitas de Henri Langlois (fundador e diretor da Cinemateca Francesa) e de John Grierson. Lá, muitos futuros cineastas chilenos (Helvio Soto, Miguel Littín, Héctor Ríos, entre outros) deram seus primeiros passos. Sergio Bravo exerceu ainda o jornalismo e a docência. E, em 1962, ele fez a assistência de direção de *A Valparaíso*, do mestre Joris Ivens, em visita ao Chile. Em 1963, Bravo deixou o centro por conta de diferenças com a burocracia da estrutura universitária. Pedro Chaskel assumiu a direção e teve papel fundamental no cinema militante chileno até 1973, quando a derrubada do governo de Salvador Allende jogou o Chile no obscurantismo.

Estas manifestações (e outras que não caberiam neste espaço⁸⁷) revelam aspectos culturais e sociais, hábitos e rotinas na América Latina pelo registro de festas, músicas, danças e costumes (alguns de povos ancestrais em risco de extinção). Eram abertas afirmações de identidade nacional e de aproximação com culturas tradicionais e raízes populares pelo olhar etnográfico ou pela crítica aos limites impostos pelo subdesenvolvimento, debate que estava na ordem do dia (e que parece não ter perdido a vigência). Os novos anseios, a poesia e o sentido nacional-popular destes documentários passam a afetar a ficção.

⁸⁷ Há ainda outros documentários dos anos 1950 que atestam a redefinição de parâmetros do formato: o venezuelano Araya (de Margot Benacerraf), os brasileiros Aruanda de Linduarte Noronha, O poeta do castelo e O mestre dos apipucos, ambos de Joaquim Pedro de Andrade. Todos guardam conexão com os exemplos já citados, mas foram produzidos em 1959, portanto, após a estréia de *La vertiente*.

Na Bolívia, país cuja produção foi marcada pela intermitência⁸⁸, o ímpeto de renovação foi traduzido por Jorge Ruiz. Nascido em 1924, Ruiz cursou agronomia em Casilda (Santa Fe, Argentina), onde teve o primeiro contato com uma câmera 8 mm. De volta à Bolívia, conheceu entusiastas como Augusto Roca (1914-1977), com quem manterá longa parceria. Eles se dedicaram a realizar pequenos documentários amadores em 8 mm e encontraram trabalho na empresa Bolivia Films, fundada em 1947 pelo estadunidense Kenneth B. Wasson. Lá, produziram cinejornais e filmes etnográficos em 16 mm como *Los Urus* (1951), que registra esta comunidade indígena em vias de extinção.

Em abril de 1952, o Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) chegou ao poder com uma plataforma de mudanças centrada na reforma agrária (dada a histórica concentração de terras no país), na estatização das minas e na regulamentação do trabalho de mineiros e operários. Em 1953, o novo governo criou o Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB), iniciativa inédita no país para políticas deste setor. Neste mesmo ano, Ruiz dirigiu para a Bolivia Films *Vuelve, Sebastiana*, sua obra mais conhecida, com roteiro de Luis Ramiro Beltrán e câmera de Augusto Roca.

Vuelve, Sebastiana foi uma encomenda do Instituto Indigenista Boliviano do Ministerio de Asuntos Campesinos, em que se nota a combinação de técnicas documentais de registro etnográfico e dramatização ficcional, com curioso uso da voz *over*. Na introdução, um locutor impessoal descreve a região do altiplano onde vive o grupo *chipaya*, descendente da extinta tribo *chullpa*. A menina Sebastiana, protagonista deste mundo distante e desconhecido, cria as ovelhas da família que sofre com a fome (informação sempre reforçada pela locução). Aos poucos, o texto se torna afetoso, nostálgico, opondo-se à

⁸⁸ Apesar dos esforços dos primeiros cineastas bolivianos (muitos ainda no período silencioso), há muitas menções ao pioneirismo de Jorge Ruiz na entrevista com Alfonso Gumucio-Dagron (BURTON, 1986, p. 266), no artigo/entrevista com Jorge Sanjinés (ibidem, p. 37), em MESA Gilbert (1983) e em GUMUCIO-DAGRON (2003) (ver Referências).

frieza objetiva de cinejornais e filmes didáticos, aproximando o espectador ao cotidiano dos *chipaya*. O vínculo se reforça quando o locutor é substituído pelo avô de Sebastiana (na voz de um ator), que narra a organização *chipaya* antes dos tempos de escassez. A peregrinação da menina dá lugar a um *flashback* com imagens de festejos e danças típicas por meio das memórias do avô. Nada mais adequado, levando em conta a secular transmissão de conhecimento por tradição oral. A trilha musical sustenta o tom afetivo e saudosista, com instrumentos tradicionais e belas melodias, ora melancólicas, ora alegres, de acordo com cada cena.

A dramatização tem como motor o conflito de Sebastiana, que, sofrendo com a fome, tem contato pela primeira vez com o povo *aymara*, que ela aprendeu a temer pelas histórias que sempre ouviu. O choque cultural entre ela e um garoto *aymara* (curiosamente nomeado Jesus) logo se desfaz, pois ele é acolhedor e a leva para conhecer seu povo, mudando a visão de mundo da menina. São cenas em que se nota a direção de crianças e adultos e recursos de reconstituição, artifícios que lembram os clássicos de Robert Flaherty (*Nanook of the North*, de 1922, *Moana*, de 1926, e *Man of Aran*, de 1934) e de Arne Sucksdorff (*A grande aventura*, 1953) e de cineastas contemporâneos latino-americanos que iniciam contato e trocas de experiências⁸⁹.

O sucesso de *Vuelve Sebastiana* em festivais internacionais trouxe prestígio a Ruiz, que, financiado pela Bolívia Films, deu início ao projeto *Detras de los Andes* (1953-1954), que seria o primeiro longa-metragem boliviano sonORIZADO. A equipe contou com Jorge Ruiz e Gonzalo Sánchez de Lozada na direção, Augusto Roca na câmera, Raúl

⁸⁹ *Vuelve, Sebastiana* foi premiado no Festival SODRE, no Uruguai, em 1956 (LUIS, 1999, p. 119). A terceira edição deste festival, em 1958, promoveu o primeiro Encuentro de Cineastas Independientes de América Latina (PARANAGUÁ, 2003, p. 40), que inaugurou uma vontade comum a vários realizadores latino-americanos na busca de uma integração até então inexistente, como lembra o uruguaio Mario Handler em entrevista (BURTON, 1986, p. 17-18). Estiveram presentes nesta edição Jorge Ruiz, Manuel Chambi, Patricio Kaulen, Nelson Pereira dos Santos e Fernando Birri (que apresentou *Tire dié* ainda como foto-documentário).

Salmón e Fernando Montes no roteiro e os atores Hugo Roncal e José Arellano (MESA Gilbert, p. 3-4). Porém, um incêndio destruiu a maior parte do material, então em processamento técnico em um laboratório nos EUA. Com o fim inesperado do projeto, a equipe continuou a produzir filmes de encomenda para o ICB e para a USAID, cuja presença atesta a crescente influência dos EUA nos rumos políticos da Bolívia, por meio de programas de créditos financeiros e doações.

Nesta época, Ruiz recebeu os primeiros convites para trabalhar no Equador, país onde realizou vários documentários. E, em 1956, foi convidado a dirigir o ICB, estreitando seu vínculo com o MNR.

Una de las tareas centrales del ICB desde su creación fue la producción de noticieros que daban cuenta de los programas y proyectos del gobierno del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR); sin embargo, la llegada de Ruiz permitió reforzar la producción de documentales sobre temas de cultura y desarrollo (GUMUCIO-DAGRON, 2003, p. 145-146).

Neste período, surgiu o projeto de *La vertiente* (1958), iniciativa do ICB que se tornou o primeiro longa-metragem sonorizado da Bolívia⁹⁰ (uma vez abandonado *Detras de los Andes*), com argumento desenvolvido por Jorge Ruiz e Oscar Soria, roteirista que trabalhara em documentários da Bolivia Films⁹¹. *La vertiente* foi a primeira incursão de Soria em um roteiro de ficção. No futuro, ele desempenhará papel fundamental em filmes de Jorge Sanjinés (*Ukamau*, de 1966, *Sangre de condor*, de 1969, *El*

⁹⁰ Na Bolívia, o primeiro filme sonoro foi *La guerra del Chaco* (1936, de Luis Bazoberry), documentário em **média-metragem** cuja sonorização foi finalizada na Espanha (PARANAGUÁ, 1985, p. 40), pois, nos anos 1930, muitos países ainda passavam pela lenta e custosa adaptação tecnológica. *La vertiente* conserva o pioneirismo de ser o primeiro **longa-metragem** sonoro da Bolívia, 22 anos depois, sendo, sem dúvida, um forte sintoma da dificuldade de produzir cinema neste país.

⁹¹ MESA Gilbert (1983, p. 4) comenta a parceria dos roteiristas Luis Ramiro Beltrán e Oscar Soria com Ruiz na empresa Telecine, fundada em 1954 por ele e Gonzalo Sánchez de Lozada. Ruiz e Soria formaram ainda a Socine junto a outros sócios, em uma experiência de curta duração (GUMUCIO-DAGRON, 2003, p. 146).

coraje del pueblo, de 1971) e Antonio Eguino (*Pueblo chico*, de 1974, e *Chuquiago*, de 1977).

O projeto original de *La vertiente* previa a realização de um documentário sobre as obras de abastecimento de água para a cidade de Rurrenabaque, por meio de um extenso canal (inaugurado em 1957). Com a mudança para um filme de enredo, construiu-se uma estrutura clássica com duas linhas paralelas em torno da protagonista Teresa: o romance com o caçador Ángel; o esforço, como professora, em conscientizar o povoado sobre a importância do fornecimento de água potável na região. Nota-se a conexão com filmes já comentados, movidos por temas nacionais e sociais: “Ruiz desarrolla a plenitud su concepción del cine social no exento de cierto paternalismo” (MESA Gilbert, 1983, p. 8).

As seqüências de *La vertiente* podem ser resumidas conforme abaixo.

1. Créditos iniciais. A excursão da professora Teresa e seus alunos em um local com abundância de água, uma cachoeira e um pequeno lago. Entre as crianças, está Luisito, sobrinho de Ángel. Este se apaixona por Teresa e flerta com ela em várias ocasiões. Os personagens são construídos com a mesma singeleza vista em *Vuelve, Sebastiana*, buscando a imediata empatia do espectador.

2. Teresa e os alunos retornam à vila pelo rio com pequenas jangadas e remos. Na chegada, Ángel presencia o momento em que as crianças balançam os barcos de propósito, jogando todos ao rio. Ele se diverte e aproveita para flertar novamente com Teresa em um diálogo em que se informa ainda o primeiro indício da pouca qualidade da água consumida na região. Teresa é ríspida com Ángel enquanto eles caminham pelas ruas da vila com as crianças. Nestas cenas introdutórias, há amplo uso de planos gerais que revelam a beleza da região e a experiência de Ruiz em filmar em cenários naturais.

3. À noite, Ángel faz uma serenata para Teresa⁹², que, mesmo lisonjeada (em oposição à forma como tratou o caçador antes), não dá atenção aos galanteios, mantendo fechada a janela da casa.

4. Em sala de aula, Teresa nota que Luisito está doente e o dispensa mais cedo. Na saída da escola, ela decide visitar o menino e encontra um professor já aposentado, que lhe conta que nunca foi feito algo para resolver o problema de água da região, mesmo com as doenças das crianças. Após a visita, o debate prossegue e Teresa fala sobre o risco de uma epidemia. Ambos se despedem e o professor diz “Ah! Maestros jóvenes!”. No discurso do filme, este personagem é o que melhor traduz o choque entre a ordem social “velha” (da ineficiência estatal) e a “nova” (com o MNR), em que Teresa é a força propulsora da mudança.

5. Apresentação teatral da escola. Tudo corre bem até Ángel e seus amigos seresteiros chegarem bêbados e interromperem o evento. Ele justifica a ausência de Luisito (que continua doente), perde o controle e tenta beijar Teresa à força. Os presentes, ofendidos com a ousadia, começam uma briga. Desiludida com a interrupção do evento e a condição de Luisito, Teresa abandona o teatro, rumo à mata local, onde permanece até se acalmar.

6. Funeral de Luisito com muitos presentes. A decupagem reforça (com primeiros planos) a relação tensa entre Teresa e Ángel. Ao ouvir o padre dizer “A los que quedamos en este valle de lágrimas, pobres mortales, ante la muerte solo nos queda la resignación”, ela deixa a cerimônia, decidida a não se resignar.

7. Teresa e os alunos colocam em prática um plano para a captação de água, cavando a terra, removendo pedras e cortando árvores com machados. Na vila, começam as críticas da população (inclusive do velho professor) e a zombaria dos homens. Novamente, a dualidade entre a “juventude” que avança enquanto os “adultos” nada fazem. Porém, uma

⁹² Inevitável lembrar de uma cena similar do clássico mexicano *Enamorada* (1945), dirigido por Emilio Fernández, na qual um general da Revolução Mexicana, vivido por Pedro Armendáriz, faz uma serenata para a mulher por quem se apaixonou, interpretada por María Félix.

árvore cai e prende um aluno no solo. Na tentativa de retirá-lo, Teresa cai e quebra a perna, abalando o grupo.

8. No bar, o professor dá a notícia. Ángel se irrita e elogia o exemplo dado por Teresa, e começa a mudança de mentalidade. Finalmente, a comoção do povoado evolui para a necessidade de reverter o problema da água. Porém, a despeito da exemplar atitude dos habitantes da cidade, é importante salientar que, em termos narrativos, este súbito despertar de consciências é pouco motivado, pois, há poucos minutos a professora era criticada pela iniciativa. Este é um exemplo da submissão da condução dramática à orientação social e política do projeto, de caráter oficial e encampado por um órgão governamental (o ICB).

9. Nesta segunda tentativa de mudança, todos os habitantes rumam unidos, com ferramentas e machados à mata, intercalada por *inserts* da situação de Teresa. A música alegre com violas, percussões e pífanos tradicionais dá o tom. Sobra boa vontade, mas falta coordenação técnica. A situação foge do controle e uma ponte de troncos rui, frustrando temporariamente a todos.

10. É convocada uma assembléia com a presença de todo o povoado, em cena de grande valor simbólico. Nela, trabalhadores rurais, sindicalistas, pequenos empresários, professoras, soldados, enfim, todos os envolvidos, concluem que ao esforço conjunto deve se somar a ajuda governamental, com assessoria técnica e material de qualidade. O discurso fílmico promove uma união inabalável por meio de um pacto social, em que solidariedade e senso de coletividade estão acima de tudo. Este consenso (sem sombra de conflitos) entre trabalhadores, patrões e governo, cujo suporte não tarda a chegar, torna possível a retomada do trabalho.

É possível uma dupla leitura desta cena. O discurso se situa entre negar o conflito entre classes sociais (em um país de crônica desigualdade e falta de acesso dos mais pobres a saúde, alimentação, educação e saneamento) e buscar a conciliação por meio de uma utopia social, na qual diversos segmentos estão em harmonia em prol de uma

causa maior. Frente a este cenário utópico (nem por isso, desprovido de interesse), estas duas leituras são convenientes à consolidação do MNR, já há seis anos à frente do governo.

11. A execução da obra conta agora com assessoria técnica, presença de soldados do exército, coordenação de autoridades e materiais adequados (dutos de cimento, veículos, ferramentas). Esta é a seqüência mais longa (quase 20 dos 70 minutos de duração), bastante desproporcional em relação às demais. Isto pode se justificar por razões de tempo diegético, pois o período necessário para concluir uma obra deste porte é, de fato, longo.

Porém, é mais interessante verificar como esta seqüência atesta tanto a vocação documental do projeto original quanto a adesão de Ruiz e Soria às políticas progressistas implantadas pelo MNR, por meio de um discurso em que o acordo entre os setores sociais é tutelado por um estado presente. Os planos gerais ressaltam a beleza do esforço comum e organizado da multidão e os personagens individuais dão lugar ao personagem coletivo. A música se aproxima à estrutura de um hino com o tradicional ritmo de marcha. Não se esconde o intuito de propaganda política, que, como se vê, pode se encaixar também em um filme de ficção (e não apenas em cinejornais ou filmes de encomenda). É quase palpável a intenção nacionalista que impregna som e imagem.

12. O discurso de uma autoridade local dá caráter solene à inauguração da obra. Todo o povoado está presentes e o discurso destaca o papel de todos (comércio, indústria, autoridades locais e federais) reforçando a idéia de pacto social utópico. Com o grito “*Larguen el agua*”, o abastecimento se completa e coroa o esforço compartilhado, em que os presentes bebem da água que jorra dos encanamentos. Em seguida, ouve-se os gritos comemorativos de “*Viva el pueblo de Rurrenabaque!*” e “*Viva la maestra de la escuela*”, concluindo a primeira linha narrativa (o sucesso da obra).

13. Em seguida, Ángel vai até a casa de Teresa, que se recupera do acidente. Ambos lamentam a morte de Luisito e Ángel confessa que

seu esforço na execução da obra foi pelo menino e por ela. Em seguida, o velho professor chega com o povoado para homenagear a professora, dizendo: “Señorita Teresa, soy un viejo maestro, he dado muchas lecciones en mi vida, pero ninguna lección como la que ha dado a este pueblo: comprender el valor de una obra y llevarla adelante contra las adversidades”. Ou seja, a “velha” ordem reconhece os esforços da renovação. Teresa discursa emocionada com *inserts* dos rostos de “todo o povo”: velhos, jovens, crianças, camponeses, autoridades. É o momento de redenção da protagonista.

Teresa abraça Ángel, concluindo a segunda linha narrativa. Se, na primeira, ela teve seu reconhecimento perante a esfera pública, agora ela conquista a felicidade no âmbito privado junto a um homem recuperado pelo amor e por um ideal. Como é característico em narrativas clássicas, evitam-se lacunas e se provê o claro entendimento da história com a intenção de máxima comunicação com o público. E o desenlace promove o retorno a um estado de equilíbrio do mundo em torno da protagonista.

A imagem final é um plano geral do povo caminhando com bandeiras por Rurrenabaque. Reforça-se o caráter de manifesto político em forma de filme, quase em tom de fábula, no qual uma visionária solitária teve seu projeto comunal encampado pelo povo, emulando em um microcosmo uma sociedade ideal cujas divergências foram superadas pelos processos sociais em marcha.

Um dado importante a ser lembrado é a inspiração do neo-realismo italiano no cinema da América Latina nos anos 1950 e 1960, com ecos como *Tire dié* e *Los inundados*, de Fernando Birri, *La escalinata* (1950), do venezuelano Cesar Enríquez (que estudou no IDHEC, Paris, no fim dos anos 1940, auge das discussões em torno do neo-realismo), e *El mégano* (1955), de Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea

(colegas de Birri em Roma), que logo figurarão entre os principais cineastas de Cuba⁹³.

La vertiente apresenta algumas soluções próximas às dos clássicos neo-realistas e seus contemporâneos latino-americanos: desdobramentos dramáticos pela presença de crianças (sendo o mais forte deles a morte de Luisito); muitas cenas em locações reais, com mais autenticidade diegética; certa ingenuidade nas caracterizações; a tomada de consciência social dos personagens em paralelo à transformação do entorno. Porém, não se pode ignorar que Jorge Ruiz já era um veterano com dez anos de atividade profissional. E o uso de locações se deu muito em função da necessidade de utilizar espaços alternativos e da experiência deste realizador em filmar ambientes naturais em seus documentários.

Jorge Ruiz permaneceu na direção do ICB até 1964, quando o golpe militar encabeçado pelo general René Barrientos forçou sua saída. Ele deixou a Bolívia e se estabeleceu por alguns anos no Equador (onde já havia trabalhado) e no Peru. Jorge Sanjinés, jovem cineasta em ascensão, assumiu a direção do Instituto. Porém, seu primeiro longa-metragem, *Ukamau* (1966), militante e revolucionário, foi mal recebido pelas autoridades e ele foi obrigado a deixar o ICB. Em 1967, Sanjinés, Oscar Soria e o produtor Ricardo Rada criaram o grupo Ukamau, ao qual o câmara Antonio Eguino se incorporou para a realização de *Sangre de condor* (1969), em uma resposta radical à instabilidade política e à repressão causados por sucessivos golpes militares.

O ICB foi extinto em 1968 com o nascimento de Televisión Boliviana (MESA Gilbert, 1983, p. 4). E o grupo Ukamau continuou seu cinema combativo até Sanjinés se vir impedido de retornar à Bolívia,

⁹³ São vários os ecos de inspiração neo-realista produzidos na América Latina. Dos anos 1950, é possível citar ainda, no Brasil, *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio, zona norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, e *O grande momento* (1958), de Roberto Santos. No México, *Raíces* (1955), de Benito Alazraki. Nos anos 1960, a inspiração persiste em exemplos como os cubanos *Historias de la revolución* (1960), de Tomás Gutiérrez Alea, e *El joven rebelde* (1961), de Julio García Espinosa, e os chilenos *Largo viaje* (1967), de Patricio Kaulen, e *Valparaiso mi amor* (1969), de Aldo Francia.

durante a finalização de *El coraje del pueblo* (1971) na Itália (o filme era um projeto da rede de televisão RAI). Com a repressão promovida pelo general Hugo Banzer, ele se exilou no Equador e no Peru, como antes fizera Jorge Ruiz. Antonio Eguino se tornou diretor com *Pueblo chico* (1974) e *Chuquigato* (1977), com roteiros de Oscar Soria. Ambos permaneceram no país tentando um cinema crítico dentro dos limites possíveis.

Jorge Ruiz voltou à Bolívia em 1966, quando iniciou a empresa Proinca em sociedade com Mario Mercado, que durou até 1980 (MESA Gilbert, 1983, p. 18). Ele também conduziu projetos pessoais em sua longa carreira de mais de 50 anos, falecendo em 2012, aos 88 anos.

A importância de seu legado foi reconhecida internacionalmente em 2013, quando parte considerável de sua obra (83 títulos entre 1949 e 1983, em sua maioria documentários) foi integrada ao Programa Memoria del Mundo para América Latina y el Caribe (MOWLAC/UNESCO).

Referências

BURTON, Julianne. **Cinema and social change in Latin America**. Austin: University of Texas Press 1986.

Cinemas: n. 34. Neo-realismo na América Latina. Rio de Janeiro, abril/junho, 2003.

ELENA, Alberto; LOPEZ, Marina Diaz (ed.). **Tierra en trance: el cine latinoamericano en 100 películas**. Madrid: Alianza, 1999.

GETINO, Octavio; VELLEGGIA, Susana. **El cine de las historias de la revolución**. Buenos Aires: Editor Altamira, 2002.

GUMUCIO-DAGRON, Alfonso. *Bolivie*. In: HENNEBELLE, Guy; GUMUCIO-DAGRON, Alfonso. **Les cinémas de l'Amérique Latine**. Paris: Lherminier, 1981, p. 68-91.

GUMUCIO-DAGRON, Alfonso. *Jorge Ruiz*. In: PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.). **Cine documental en América Latina**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003, p. 141-149.

KRIGER, Clara. *Tire dié*. In: PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.). **Cine documental en América Latina**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003, p. 289-291.

LUIS, Mikel. *¡Vuelve, Sebastiana!*. In: ELENA, Alberto; LOPEZ, Marina Diaz (ed.). **Tierra en trance: el cine latinoamericano en 100 películas**. Madrid: Alianza, 1999, p. 115-119.

LUIS, Mikel. *Yawar Mallku*. In: ELENA, Alberto; LOPEZ, Marina Diaz (ed.). **Tierra en trance: el cine latinoamericano en 100 películas**. Madrid: Alianza, 1999, p. 227-231.

MESA Gibert, Carlos D. **Notas Críticas No 47 - Jorge Ruiz**. Ediciones de la Cinemateca Boliviana. La Paz, 1983.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.). **Cinema na América Latina – Tão longe de Deus, tão perto de Hollywood**. Porto Alegre: LP&M, 1985.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.). **Cine documental en América Latina**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

PEÑA, Fernando Martín. **Cien años de cine argentino**. Buenos Aires: Biblos-Fundación-OSDE, 2012.

SCHUMANN, Peter B. **Historia del cine latinoamericano**. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1987.

Un acercamiento al documental poblano desde el concepto de cronotopo

Alejandro Jiménez Arrazquito - BUAP

Mónica Medina Cuevas – BUAP

A partir de la propuesta de Bajtín sobre la interpretación social del lenguaje que se construye desde los conceptos: dialogismo, heteroglosia, polifonía y cronotopo, se analiza el documental "Puebla, sinfonía inaudible" (2010) de Juan Manuel Barreda. Dichos conceptos surgen para el estudio de productos literarios y se han extrapolado a otras disciplinas como el análisis fílmico. Particularmente se aborda el término de cronotopo definido por Bajtín como una categoría espacio temporal que moldea la realidad. "Desde el aspecto artístico literario se refiere a la unión de forma y contenido que tiene lugar en la unidad que está conformada por los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto" (Bajtín, 1989: 237). El análisis busca identificar los espacios y los tiempos que en dicho documental se pueden considerar cronotópicos para analizar en ellos la manera en cómo se representa a Puebla, qué se dice sobre la ciudad desde estas dos dimensiones inmanentes del audiovisual.

Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación más amplio en donde se registra, cataloga y estudia la producción de documentales poblanos del año 2000 a la fecha desde distintos temas como las representaciones sociales, la narración, la memoria, la historia de las mentalidades, el sonido y la dimensión pragmático - discursiva, entre otros.

"Puebla, sinfonía inaudible" es un documental realizado en el año 2010 que muestra un día en la vida cotidiana de la ciudad de Puebla, los contrastes, el ritmo acelerado, las clases sociales, las formas de trabajo, la arquitectura, los estilos de vida, la religiosidad, etc. Desde un punto de vista omnisciente, la película se construye con el apoyo de rodaje de acciones, time-lapse, ralentización de imágenes, ángulos picados y contrapicados y recursos retóricos, por citar algunos elementos y prescinde de las formas del documental clásico (canónico), como las entrevistas o la voz en off, haciendo un símil con cintas predecesoras conocidas como sinfonías urbanas. Este último punto constituye un nivel de análisis intertextual que también se puede abordar desde el concepto bajtiniano de cronotopo.

En las décadas de los 20's y 30's se crearon documentales conocidos como sinfonías urbanas, que daban cuenta de la vida cotidiana en las ciudades: el ritmo que no se detiene, la pobreza, las nuevas tecnologías, los medios de transporte, etc. Algunas de las cintas fueron: "*Manhatta*" (1921) de Charles Sheeler y Paul Strand, "*Berlín, sinfonía de una gran ciudad*" (1927) de Walter Ruttmann, "*Rien que les heures*" (1925) de A. Cavalcanti, "*Twenty-Four Dollar Island*" (1927) de Robert Flaherty, "*À propos de Nice*" (1930) de Jean Vigo, A "*Bronx morning*" (1931) de Jay Leyda, "*City of contrast*" (1931) de Irving Browning y por supuesto "El hombre de la cámara" (1929) del cineasta ruso Dziga Vertov.

Producto de las investigaciones realizadas en Rusia en la década de los 20 sobre las imágenes en movimiento y la significación que se les puede dar a través del montaje surgió "El hombre de la cámara" (1929) de Dziga Vertov. Se trata de una película en donde se pretendía poner en evidencia que el cine es un lenguaje universal y que, por tanto, es capaz de ser comprendido por cualquier persona sin importar la cultura a la que pertenezca. El mismo inicio de la cinta lo relata a través de un texto en donde se le advierte a los espectadores que la película es un experimento de la comunicación cinematográfica sin el uso de intertítulos, ni de una historia, ni del teatro, únicamente el lenguaje cinematográfico.

La cinta es también el emblema de lo que el propio Vertov llamó "cine -ojo", aquel en donde la vida se muestra sin distorsión alguna. Se evitaron los guiones y las puestas en escena que reconstruían hechos históricos para retratar la vida tal y como ocurría: cine-verdad; como ojo que observa más allá que el ojo humano.

Soy cine-ojo, creo un hombre más perfecto que Adán [...]. De una persona tomo las manos, las más fuertes y diestras; de otro tomo las piernas, las más rápidas y mejor formadas; de un tercero, la más bella y expresiva cabeza, y por medio del montaje creo un hombre nuevo y perfecto. [...] Se entiende a Cine-ojo como 'eso que el ojo no ve', como el microscopio y el telescopio del tiempo [como] la vida tomada desprevenida (Vertov en Nichols, 2013: 247).

"El hombre de la cámara" (1929) muestra un día en la vida de San Petersburgo a través de un operador de cámara que recorre la ciudad. El objetivo (ojo) de la cámara retrata, desde muy diversas perspectivas, las calles, las fachadas de las casas, los trenes, los autos, las sobrepoblación, a la par que reflexiona sobre el proceso de creación - recepción fílmica: el rodaje, el montaje y la proyección de las películas. Al discurrir sobre el rodaje, también lo hace sobre el espacio. Al cuestionarse sobre el montaje, también lo hace sobre el tiempo. Espacio y tiempo, las dos dimensiones esenciales del arte cinematográfico.

Jacques Aumont realizó un análisis de las imágenes de esta película y dio cuenta de los emplazamientos, el uso particular del encuadre y por lo tanto la composición de los planos, todos ellos recursos cinematográficos vinculados con el espacio. A las imágenes las consideró "vistas" en el sentido estricto de la palabra pues implican la cuidadosa selección de un punto de vista. Destacó los encuadres frontales de los objetos y las personas, los picados y contrapicados y la distancia con la que se filmó (Aumont, J. y Marie, M. 1990).

Con respecto al concepto de cronotopo desarrollado por Bajtín, el tiempo se condensa, comprime y cobra visibilidad. Cada cronotopo es descriptivo. La película en sí misma es cronotópica.

De acuerdo con Vice (1997), entre las categorías cronotópicas contempladas por Bajtín está el cronotopo del viaje, del camino o del encuentro, mismas que se manifiestan en el cine. El cronotopo del camino puede tener un sentido metafórico en el que existe un intercambio de voces. El viaje habla de la transformación del personaje. "Bajtín usa la idea del camino como una propuesta en la que el tiempo y el espacio están interrelacionados: tiempo transcurrido significa espacio recorrido" (Vice, 1997: 46). El cronotopo aparece en el momento más importante, es decir, una catarsis o punto de crisis en el que se registra una acción importante (Vice, 1997).

Se pueden jerarquizar los cronotopos ya que cada uno alberga otros más pequeños en virtud del peso dramático que tenga dentro de la estructura narrativa. Los cronotopos son coordenadas específicas de tiempo y espacio que se identifican con los nudos dramáticos.

De acuerdo con Vice (1997), al reconocer al cronotopo es posible reflexionar en la forma en cómo éste impacta al texto fílmico. El cronotopo opera en tres niveles: como el medio por el cual un texto representa la historia, como una relación de imágenes de tiempo y espacio, y finalmente como una manera de discutir las propiedades formales del texto ya sea su trama, el narrador y la relación con otros textos, es decir la intertextualidad que guarda con otros textos que surgieron en otras disciplinas. Los cronotopos establecen relaciones dialógicas entre sí y marcan asociaciones significativas entre contenido y forma en un texto.

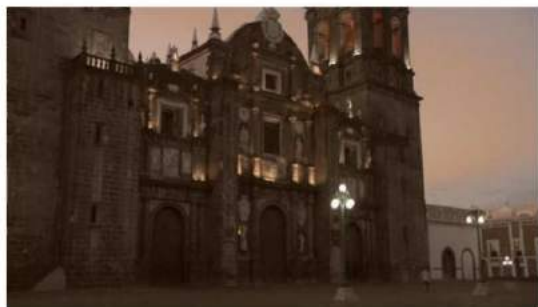
Con respecto a la película analizada, el primer espacio que se puede identificar como cronotópico en el documental "Puebla, sinfonía inaudible" (2010) es el centro histórico de la ciudad de Puebla porque ahí suceden los eventos que marcan los ritmos más importantes de los poblanos. Aunque más adelante se muestre el paso del tiempo en edificaciones más modernas o más actuales, el documental regresa al centro histórico. El poblano de ahora se sigue observando en los monumentos antiguos, en los espacios de estilo

barroco o novohispano, ahí sigue interactuando. El centro histórico se concibe como el origen, el inicio por lo menos del relato y quizá también, sugerido de manera simbólica, como el comienzo de la ciudad. Es también un espacio destinado a la religiosidad católica, de arquitectura monumental, con una temporalidad lenta, pausada, enfatizada por el caminar de gente de la tercera edad que se dirige a las iglesias.

Las calles del centro histórico son un cronotopo en donde ocurre la vida de los poblanos. Ahí le gente camina para ir a misa, a sus lugares de trabajo, a llevar a los niños a la escuela, a comer, etc., es un espacio en donde ocurre la interacción. Los lugares del centro histórico son emblemáticos, significativos; constituyen una identificación del poblano con esta parte de la ciudad, la Puebla colonial.



Fotograma: Calle del centro histórico de la ciudad de Puebla. Fuente: Documental Puebla, sinfonía inaudible (Barreda, 2010).



Fotograma: Catedral de la ciudad de Puebla. Fuente: Documental Puebla, sinfonía inaudible (Barreda, 2010).



Fotograma: Procesión en el centro histórico de la ciudad de Puebla. Fuente: Documental Puebla, sinfonía inaudible (Barreda, 2010).

El director apela a que el poblano del siglo XXI se observa en templos, en la religión católica y específicamente en la catedral pues regresamos a ella frecuentemente, a su pórtico, a sus torres, a los alrededores. Por lo tanto el cronotopo dominante lo constituye la catedral.

Mientras en "El hombre de la cámara" (1929) se observan algunos espacios privados, en "Puebla, sinfonía inaudible" (2010) el retrato es el de los espacios públicos: las calles, el zócalo, los parques, los gimnasios, las iglesias, los mercados, los balnearios, etc.



Fotograma: Mercado en la ciudad de Puebla. Fuente: Documental Puebla, sinfonía inaudible (Barreda, 2010).

El documental hace un contraste entre los espacios históricos y los actuales. El zócalo y los Fuertes de Loreto y Guadalupe en contraposición con la zona comercial de Angelópolis, las nuevas edificaciones, las vías rápidas. Los Fuertes de Loreto y Guadalupe y el centro histórico en donde la gente de escasos recursos realiza ejercicios matutinos, antítesis de un gimnasio con el equipamiento sofisticado actual. Varias mujeres hacen yoga contemplativa



Fotograma: Zona de Monumentos Históricas en los Fuertes de Loreto y Guadalupe en la ciudad de Puebla. Fuente: Documental Puebla, sinfonía inaudible (Barreda, 2010).



Fotograma: Gimnasio en la ciudad de Puebla. Fuente: Documental Puebla, sinfonía inaudible (Barreda, 2010).

El poblano finalmente es historia, está anclado a ella como se manifiesta a través de las secuencias grabadas en la rotativa de "El Sol de Puebla" o el balneario de Agua Azul. El periódico "El sol de Puebla" y en particular la rotativa se convierte en un viaje al pasado, apoyándose de recursos como conocida como kundalini mientras los hombres trabajan desde las alturas en una construcción, los carniceros destazan partes de un puerco y un grupo de oficinistas trabaja revisando documentos. La pobreza de las zonas marginadas en donde se encuentra el relleno sanitario versus los lugares de esparcimiento de las clases altas como un club de golf o los restaurantes. El blanco y negro y la música para indicarlo. Lo mismo ocurre con un balneario citado que es tradicional en la ciudad. Particularmente se habla de una historia novohispana y contemporánea. De hecho uno de los museos más importantes de la ciudad, el Museo Amparo, que alberga una de las colecciones más importante de arte prehispánico, no es retratado. Ningún museo de la ciudad es exhibido.



Fotograma: Instalaciones del diario El sol de Puebla. Fuente: Documental Puebla, sinfonía inaudible (Barreda, 2010).

En "Puebla, sinfonía inaudible" (2010) la arquitectura y las esculturas son los testigos de la historia de los poblanos. Los edificios deteriorados son también testimonio del paso del tiempo. Específicamente a través de ellos se establece un paralelismo con los poblanos olvidados. Las casonas abandonadas en montaje paralelo con imágenes de personas que padecen de sus facultades mentales y música que sugiere desconcierto, asocian dichos espacios con el olvido, el caos y la indiferencia. Se compara a los edificios con las personas. Por lo tanto, los espacios representados en este documental son metáforas de los poblanos y del paso del tiempo.



Fotograma: Balneario "Agua Azul" en la ciudad de Puebla. Fuente: Documental Puebla, sinfonía inaudible (Barreda, 2010).

Dos espacios resaltan los principales poderes en la ciudad: la Iglesia Católica a través de la celebración de una misa con el arzobispo de Puebla y el Congreso del Estado en donde se lleva a cabo una sesión. No

es gratuito que los dos tiempos y espacios tengan un montaje paralelo. En la primera ocurre una misa de ordenación en medio de un ambiente ceremonioso, teniendo al frente al obispo; en la segunda ocurre una manifestación en donde varias mujeres defienden su derecho al aborto, a la eutanasia y a la diversidad, en un clima contestatario. Es ahí en donde se crea una relación dialógica entre estos cronotopos. El dialogismo está precisamente en los contrastes que el montaje establece entre los diferentes tiempos y espacios.



Fotograma: Misa celebrada por el arzobispo de Puebla en la catedral de la ciudad. Fuente: Documental Puebla, sinfonía inaudible (Barreda, 2010).



Fotograma: Sesión del H. Congreso del Estado de Puebla. Fuente: Documental Puebla, sinfonía inaudible (Barreda, 2010).

De manera cíclica, el documental concluye con las calles solitarias del centro histórico de la ciudad de Puebla en el anochecer. El volcán Popocatepetl que abrió el documental aparece nuevamente hacia los

planos finales. Aunque el volcán aparece al inicio y al cierre, no se puede considerar como un cronotopo, sólo como un espacio transitorio. Podría ser incluso sólo un plano de ubicación pero no un cronotopo. El cielo es un cronotopo que indica el paso del tiempo, además de obviamente ser un espacio que se encuentra presente en todos los lugares.

El intertítulo final de "Puebla, sinfonía inaudible" (2010) reza así: "Dedicado a la ciudad de Puebla y sus habitantes, que con su actividad cotidiana producen esta sinfonía inaudible". Este documental significa a la ciudad como una gran orquesta como en su momento San Petersburgo representó para Vertov. Cualquier sinfonía urbana es entonces susceptible a un estudio desde la propuesta bajtiniana. En ellas se puede observar una relación dialógica e intertextual, que en su realización construcción tiempos y espacios cronotópicos.

Referencias bibliográficas

AUMONT, Jaques y MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1990.

BAJTÍN, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

FLANAGAN, Martin. *Bakhtin and the movies*. Great Britain: Palgrave Macmillan, 2009.

NICHOLS, Bill. *Introducción al documental*. México: UNAM, 2013.

Filmografía

BARREDA, Juan Manuel (Director). (2010). *Puebla, sinfonía inaudible*.

Plataformas contemporâneas para a construção do conhecimento: o documentário moderno

Julia Dantas – UNESP

Denis Renó – UNESP

1. Introdução

Este artigo apresenta uma revisão bibliográfica com o objetivo de discutir o documentário e sua vocação formativa na nova ecologia dos meios à luz de uma visão conectivista. Para isso, foi realizada uma reflexão a partir da leitura de autores relacionados aos conceitos-chave deste estudo: documentário, formação do indivíduo, aprendizagem, nova ecologia dos meios e conectivismo. três subitens. No primeiro, são apresentadas as principais correntes no estudo do gênero documentário e sua contribuição para a formação cidadã do indivíduo. Para uma conceituação do documentário, foram revisados os trabalhos de Nichols (2005), Grierson (1932) e Ramos (2008). Bannel (2006) oferece as bases teóricas para uma relação entre o discurso e a retórica com a aprendizagem e a formação do indivíduo, à luz da Teoria do Agir Comunicativo de Jürgen Habermas.

No segundo item, as mudanças nos processos comunicativos recentes são descritas a partir da teoria da Ecologia dos Meios, corrente teórica da comunicação que pretende estudar como as tecnologias e a comunicação interagem entre si e modificam a sociedade. Para isso, foram revisados escritos de Gillmor (2005), Levinson (2012) e Renó (2015).

O terceiro item apresenta o último conceito-chave que promove a amarração entre os documentários, a aprendizagem e a nova ecologia dos meios: o conectivismo. Foi realizada uma apresentação breve desta teoria de Siemens (2006), que abre espaço para considerações acerca dos estudos do documentário moderno.

2. Desenvolvimento

2.1. Vocação formativa do documentário

Não há um consenso para descrever definitivamente o que é um documentário. No senso comum, o termo é usado apenas para definir um gênero fílmico; porém, as controvérsias já começaram desde a adoção da palavra, na década de 1930. John Grierson, principal nome da escola britânica de documentário, foi quem institucionalizou o termo no texto *First Principles of Documentary*, de 1932. Já no primeiro parágrafo, Grierson esclarece: "Documentário é uma definição desajustada, mas deixe ficar" (GRIERSON in BARSAM, 1976, p.19).

Com o passar das décadas, a produção deste tipo de cinema cresceu e acompanhou as mudanças históricas ocorridas no campo da arte e da sociedade. Em 2005, Bill Nichols publicou o resultado do maior levantamento já realizado sobre os documentários, com o objetivo de definir os principais modos de se fazer documentário e de se estabelecer algumas convenções para a prática deste gênero cinematográfico. Porém, apesar de ter identificado marcos estilísticos e de ser considerado o principal nome nos estudos do documentário, Nichols se esgueira na hora de arriscar uma definição própria do termo.

Para o autor, documentário é um "conceito vago" (NICHOLS, 2005, p. 48) que ele explica por meio de uma analogia: assim como vários meios de transporte com características distintas são considerados "veículos", muitos documentários também diferem entre si, apesar de abarcados no mesmo gênero. Nichols prefere estudar o documentário sob

a perspectiva de que se trata de um conceito em constante transformação. "O documentário é uma arena onde as coisas mudam. Abordagens alternativas são constantemente tentadas e, em seguida, adotadas por outros cineastas ou abandonadas", explica (2005, p. 48).

Já no Brasil, um dos nomes mais proeminentes no estudo dos documentários é Fernão Ramos, que arrisca uma definição mais ampla do que é documentário:

"(...) uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo." (RAMOS, 2008, P. 22)

Apesar de algumas discordâncias acerca do tema, algo que pode ser inferido a partir da leitura de todos os teóricos do assunto é que o documentário possui uma vocação para ajudar na formação de cidadãos. Muito desta vocação formativa se deve ao projeto de documentário daqueles que iniciaram a prática nos anos 1930 - a chamada Escola Britânica de documentários, cujo trabalho era intimamente ligado ao Estado Britânico. John Grierson, líder desta corrente, enxergava uma missão educativa na produção documental. Para ele, o uso de imagens "naturais" no que ele chamava de "tratamento criativo da realidade" criava um discurso de sobriedade para o documentário que garantia o seu poder persuasivo e transformativo na sociedade. De acordo com a portuguesa Manuela Penafria,

"Em suma, Grierson enfatiza a capacidade do documentário em captar a vida mas, o que mais ressalta desses seus princípios é a tônica colocada na capacidade do documentário agir sobre a sociedade, de ser um instrumento ao serviço de ideais, no caso, de educação

nacional numa Grã-Bretanha em recuperação e transformação." (sic)
(PENAFRIA, 2005, p.187)

No Brasil, a chegada do documentário na década de 1930 veio muito influenciada pela Escola Britânica e seus ideais. Neste período, o país iniciou uma produção consistente de documentários a partir da criação do Ince - Instituto Nacional do Cinema Educativo - em 1936. Como o próprio nome já permite deduzir, o Instituto garantia a produção de documentários que atendiam às demandas do então Ministério da Educação e Saúde, com o objetivo de desenvolver a conscientização cidadã por meio de ações comunicativas do Estado. Foi devido a esta iniciativa que o Humberto Mauro desenvolveu seu trabalho, realizando dezenas de documentários por cerca de 30 anos, o que o consolidou como um dos maiores diretores de documentários na história brasileira (RAMOS, 2008).

Apesar de não limitar a missão do documentário a um caráter formalmente educativo, Nichols evolui a ideia das "vozes do saber" de Grierson, que possui uma visão mais formal do documentário como ferramenta educacional, ao relacionar o discurso do documentário com o discurso retórico da persuasão:

"(...) a ideia de 'aula de história' funciona como uma característica frequente do documentário. Esperamos mais do que uma série de documentos; esperamos aprender ou nos emocionar, descobrir as possibilidades do mundo histórico ou sermos persuadidos delas. Os documentários recorrem às provas para fazer de uma reivindicação algo como a afirmação 'isto é assim', acoplada a um tácito 'não é mesmo?'. Essa reivindicação é transmitida pela força retórica ou persuasiva da representação." (NICHOLS, 2005, p. 69)

Porém, mesmo em uma abordagem do documentário como discurso retórico é possível encontrar correlações com a aprendizagem. Bannell (2006) estabelece uma relação interessante entre a retórica e a aprendizagem ao refletir sobre a Teoria do Agir Comunicativo, de Jergen

Habermas. Tal teoria defende que uma sociedade só pode evoluir se os próprios cidadãos que dela fazem parte tiverem uma visão crítica dessa mesma sociedade; para que esta visão crítica se estabeleça, é necessário que haja um diálogo na esfera pública para que se estabeleça um consenso por meio do discurso racional.

Este diálogo só é possível na medida em que diferentes atores sociais expõem os seus pontos de vista por meio de ações comunicativas. E é na esfera da exposição de argumentos - premissa para que se estabeleça um consenso -que o documentário se coloca. Isto porque, em sua essência, o documentário representa pontos de vista claros sobre diferentes temas e atores sociais. Uma relação entre os documentários e a esfera pública de Habermas pode ser feita a partir dos escritos de Nichols:

"(...) os documentários também significam ou representam os interesses de outros. A democracia representativa, ao contrário da democracia participativa, funda-se em indivíduos eleitos que representam os interesses de seu eleitorado. (Na democracia participativa, cada indivíduo participa ativamente das decisões políticas em vez de confiar num representante.) Os documentaristas muitas vezes assumem o papel de representantes do público. Eles falam em favor dos interesses dos outros, tanto dos sujeitos tema de seus filmes quanto da instituição ou agência que patrocina sua atividade cinematográfica." (NICHOLS, 2005, p. 28)

Ao se debruçar sobre a Teoria da Ação Comunicativa, Bannell (2008) conclui que a aprendizagem está presente em todo o pensamento habermasiano em um sentido mais amplo: não no de práticas pedagógicas, mas no processo de formação social, cultural e científico. Partindo desta concepção de Bannell, é possível estabelecer uma comparação entre o pensamento de Habermas com o conectivismo de George Siemens, que será detalhado no item 2.3. Antes, porém, faz-se necessário compreender o ambiente em que foi possível semear esta nova forma de aprendizagem: a nova ecologia dos meios.

2.2. Os documentários na nova ecologia dos meios

A ecologia dos meios - também chamada de Escola de Toronto - é uma corrente de estudos da comunicação derivada dos escritos de Marshall McLuhan. O primeiro teórico a usar o termo *media ecology* foi Neil Postman, em 1968. Esta corrente defende a ideia de que as tecnologias de comunicação afetam a forma como a sociedade interage e a forma como os seres se relacionam. Eles entendem que a tecnologia causa um profundo impacto na sociedade.

De acordo com a definição de Postman publicada no site Media-Ecology.org,

"Media ecology looks into the matter of how media of communication affect human perception, understanding, feeling, and value; and how our interaction with media facilitates or impedes our chances of survival. The word ecology implies the study of environments: their structure, content, and impact on people." (POSTMAN, 1970).

Desde o surgimento desta corrente, no final dos anos 1960, o ambiente da chamada ecologia dos meios recebeu incontáveis novos elementos e passou por mudanças que demonstram cada vez mais a influência da tecnologia na sociedade. Para estudar essas novidades no campo da comunicação e tecnologia e revisitar o conceito de media ecology, outros teóricos surgiram para descrever e se debruçar sobre os novos fenômenos do que agora é chamado de nova ecologia dos meios.

Dentre essas tantas mudanças ocorridas nas últimas décadas, uma das principais foi o surgimento da Web 2.0. - o termo, criado e difundido por Tim O'Reilly em 2005, descreve a segunda geração da internet, quando ela passa a ser tida como uma plataforma de publicação, participação e interação dos usuários.

Apesar de o termo Web 2.0 ter surgido em 2005, as manifestações da web como plataforma começaram no final do século XX, como

descrito por Gillmor (2005). O autor descreve como, desde 1999, com a chegada dos blogs, qualquer cidadão passou a ser um possível meio de comunicação, o que muda totalmente a lógica de distribuição de notícias - e, consequentemente, de documentários. Gillmor resume esta grande mudança comunicacional em uma perspectiva histórica:

"Podemos resumir a questão. Nos últimos 150 anos, dispusemos essencialmente de dois meios de comunicação: de um para muitos (livros, jornais, rádio e televisão) e de um para um (cartas, telégrafo e telefone). Pela primeira vez, a Internet permite-nos dispor de comunicações de muitos para muitos e de alguns para alguns, o que tem vastas implicações para os antigos receptores e para os produtores de notícias, na medida em que a diferença entre as duas categorias começa a tornar-se difícil de estabelecer." (GILLMOR, 2005, p. 42)

No trecho acima, Gillmor estabelece uma relação de mudança especificamente na indústria de notícias, mas, como testemunhamos acompanhar nos anos seguintes, o reflexo desta nova dinâmica pôde ser visto em diversas indústrias de bens simbólicos, inclusive na de documentários. Em sua reflexão, Gillmor defende que esta transição permitiu que qualquer cidadão possa ter o mesmo nível de relevância que um veículo de comunicação da mídia tradicional - o que abriu novos caminhos para os cineastas independentes que não encontravam meios para distribuir suas obras, já que a exibição de documentários sempre se restringiu a alguns programas de TV e escassas salas de cinema dedicadas ao gênero.

Enquanto Gillmor analisa a mudança do papel do cidadão nos processos comunicacionais pós-Web 2.0, Levinson (2012), teórico da Ecologia dos Meios, realiza um estudo sobre a old media, a new media e a new new media, caracterizando e diferenciando cada uma delas e a forma com que elas contribuem para a distribuição do conteúdo produzido pelo cidadão comum.

De acordo com o autor, a old media pode ser definida como uma mídia em que algumas pessoas no topo escolhem quais tipos de conteúdo

serão passados adiante - papel do gatekeeper. Na old media, o consumo de informação é mais fácil, porém, não há a possibilidade de sua audiência publicar qualquer tipo de conteúdo. Os exemplos da old media são o jornal, a revista, a TV e o rádio, ou seja, a mídia de broadcasting.

Já a new media é a mídia nativa da internet, com veículos presentes no meio on-line, porém ainda com uma função semelhante à do gatekeeper. Exemplos de new media são o iTunes e a Amazon, que são empresas criadas para existirem num aparato tecnológico, porém cuja oferta de conteúdo é baseada em negociações dessas empresas com grandes editoras e gravadoras. Essas empresas de mídia são novas (new), pois sua existência só foi possível após o surgimento e evolução das TICs, porém ainda operam seguindo os princípios de curadoria editorial das old media.

Por fim, a new new media é a mídia protagonista dos tempos de hoje. Assim como a new media, este tipo de mídia só pôde ser possível com a evolução das TICs, porém, ela possui um grande diferencial no processo de produção de informações: agora, os usuários conseguem produzir e publicar conteúdos com a mesma facilidade com que os leem. O conceito de new new media de Levinson pode ser facilmente confundido com o que chamamos popularmente de "rede social" - afinal, dentre os exemplos maiores de new new media estão o Facebook, Twitter e YouTube, que também podem ser definidos como redes sociais. Porém, ao conceituar new new media, Paul Levinson prefere destacar a possibilidade de um usuário postar o conteúdo nesses sites, sem necessariamente ter havido uma interação social prévia entre seus participantes.

Renó (2015) analisa o impacto das mudanças descritas por Levinson e Gillmor na produção audiovisual. Para o autor, a linguagem audiovisual ganha um novo fôlego a partir das mudanças da nova ecologia dos meios pois, somados a todos os ingredientes descritos anteriormente e que facilitaram e baratearam a transmissão de conteúdos online, veio também o surgimento e incremento da produção audiovisual feita a partir

de tecnologias móveis. A produção cidadã de vídeos segue crescendo a cada dia e tem estabelecido uma relação mais íntima do consumidor com este tipo de linguagem.

"Algunos teóricos prevén que en 2030 casi la totalidad del contenido mediático producido será audiovisual. Aunque sea un exageración sostener tal idea o cifra, es cierto que la sociedad tiene un aprecio especial por el lenguaje audiovisual, pues es lo que más se aproxima al lenguaje natural (Renó, 2011). De esta manera, podemos al menos aceptar parcialmente la idea de que los medios poco a poco irán ofreciendo espacio a los vídeos como complementarios o protagonistas en sus mensajes." (RENÓ, 2015, p. 254)

Este cenário animador previsto pelo autor já começa a ser desenhado, com o crescimento cada vez maior de conteúdos audiovisuais documentais produzidos inclusive por veículos da old media. Um dos principais exemplos que ilustram o crescimento dos documentários está no jornal The New York Times, que já possui um canal consolidado para a produção e distribuição de documentários em seu portal. Os principais players de streaming de vídeos do mundo, como o YouTube, Netflix e Amazon também tiveram um crescimento vertiginoso nos últimos anos.

Com o aumento no consumo de vídeos, cresce naturalmente a demanda de novas produções audiovisuais, inclusive de documentários.

A partir dos conceitos apresentados até aqui, pôde-se entender como o documentário possui uma relação direta com a formação de conhecimento e como a produção neste campo tem sido prolífera na nova ecologia dos meios - seja de forma independente, por meio da new new media, seja via grandes players do mercado audiovisual, que têm buscado cada vez mais atender às demandas dos usuários pelo consumo de produtos audiovisuais de qualidade. No próximo item, será iniciada uma reflexão a partir da seguinte questão: como a relação dos documentários com a aprendizagem se dá neste novo ambiente?

2.3. O conectivismo e os novos potenciais para o documentário

Siemens (2006) propõe uma visão atualizada sobre a formação do conhecimento na nova ecologia dos meios ao introduzir o conceito de *conectivismo*. Segundo o próprio,

"CONNECTIVISM is the assertion that learning is primarily a network-forming process. Downes provides connective knowledge as the epistemological foundation of connectivism: A property of one entity must lead to or become a property of another entity in order for them to be considered connected; the knowledge that results from such connections is connective knowledge." (SIEMENS, 2006, p. 15-16)

Portanto, o termo *conectivismo* deriva do conceito principal de conexões entre pessoas; de conhecimento conectado. E não de conexão à internet - uma confusão comum feita devido à similaridade de palavras. Siemens vai além e descreve quatro traços que são fundamentais para consolidar o conhecimento conectivista:

- 1) Diversidade: o maior espectro possível de pontos de vista foi revelado?
- 2) Autonomia: os indivíduos que contribuem para a interação o fazem por livre e espontânea vontade, de forma independente?
- 3) Interatividade: o conhecimento produzido é fruto da interação entre os membros (muito além da mera exposição de diferentes perspectivas)?
- 4) Abertura: existe algum mecanismo que permite que uma perspectiva seja inserida no sistema, que seja ouvida e que seja passível de interação pelos outros?

Ao destrinchar os quatro traços do conectivismo, conseguimos encontrar muitos pontos em comum com as teorias já mencionadas anteriormente, o que faz com que ela possa ser considerada para iniciar uma análise contemporânea dos documentários como potenciais formadores de conhecimento na contemporaneidade.

O objeto comunicacional aqui estudado - o documentário - é o que vai fornecer a diversidade de pontos de vista exigida no item 1. Já o item 2 -autonomia - é garantido pelas funcionalidades oferecidas pelas *new new media*. O item 3 - interatividade - nos remete à possibilidade de interação via plataformas digitais mas, principalmente, ao conceito de conhecido pelo consenso, pela razão, pela ação comunicativa de Habermas. Por fim, a abertura é garantida pela nova esfera pública em que nos encontramos na nova ecologia dos meios - a internet, território de livre acesso e interação entre os seus partícipes globais.

3. Considerações finais

Ao realizar a revisão bibliográfica, foi possível identificar as principais orientações teóricas que servirão como base para um aprofundamento nos estudos do documentário moderno como uma plataforma contemporânea para a construção do conhecimento. Ainda que preliminarmente, já é possível desenhar um cenário promissor para o documentarismo e a educação com as novas possibilidades apresentadas pela web 2.0. Conclui-se que a nova ecologia dos meios e o conectivismo oferecem bases fundamentais que possibilitam à sociedade um acesso mais democrático a uma diversidade de pontos de vista por meio de documentários distribuídos nos novos novos meios.

Referências Bibliográficas

BANNELL, R. I. Habermas & A Educação. *Belo Horizonte: Autêntica, 2006.*

GILLMOR, D. Nós, os media. *Portugal: Editorial Presença, 2005.*

GRIERSON, J. First Principles of Documentary, 1932-1934 in BARSAM, Richard Meran, Nonfiction Film Theory and Criticism. *Nova Iorque: Dutton, 1976.*

LEVINSON, P. New new media (2nd Edition). *Estados Unidos: Editora Pearson, 2012.*

NICHOLS, B. Introdução ao documentário. *Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.*

PENAFRIA, M. O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico. *Estética e Tecnologia da Imagem, Lisboa, v.1, p.185-195, out. 2005. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.pdf>>. Acesso em: 25 de janeiro de 2016.*

RAMOS, F. P. Mas afinal... o que é mesmo documentário? SÃO PAULO: Senac SP, 2008.

RENÓ, D. P. Movilidad y producción audiovisual: cambios en la nueva ecología de los medios. In: Carlos Scolari. (Org.). *Ecología de los medios. v.1, p. 247-263, Barcelona: Gedisa, 2015.*

SIEMENS, G. Knowing Knowledge. 2006. Disponível em: <<http://www.elearnspace.org/KnowingKnowledge/LowRes.pdf>> Acesso em: 20 de janeiro de 2016.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

O'REILLY, T. What Is Web 2.0. O'Reilly Media, 2005. Disponível em: <<http://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html>>. Acessado em: 28 de janeiro de 2016.

POSTMAN, N. The Reformed English Curriculum. in A.C. Eurich, ed., High School 1980: The Shape of the Future in American Secondary Education. 1970. Disponível em: <http://www.media-ecology.org/media_ecology/index.ht> Acessado em: 20 de janeiro de 2016.

Documentário pernambucano de curta-metragem: espacialidades e narrativas nos filmes *Câmara Escura* e *A Chave dos Pregões*

Wendell Marcel Alves da Costa – UFRN

Introdução

Este trabalho tem por objetivo analisar de que forma as narrativas e espacialidades de dois curtas-metragens pernambucanos de documentário produzem um sentido sobre os conceitos de espaço urbano, representação e imaginário social na cidade do Recife. Considera-se aqui a orquestração dos elementos estéticos do fazer cinematográfico, desvinculando a noção de realidade do gênero documentário, mas dando abertura a um hibridismo com a inserção da ficção na narrativa (COSTA, 2014a).

As narrativas cinematográficas que investigam os desenhos urbanos das cidades e que consideram ao mesmo tempo as relações sociais produzem igualmente representações acerca das paisagens existentes no âmbito urbano. Essas paisagens são empregadas nas narrativas fílmicas em conjunção com os sujeitos, as personagens em suas interações sociais e apresentando, dessa forma, configurações simbólicas orientadas nos espaços de sociabilidade. É esse o debate existente neste ensaio.

Os materiais utilizados para a realização da pesquisa foram filmes brasileiros contemporâneos, sobretudo da pós-retomada do cinema nacional (2004-2005), no formato de curta-metragem. Por sua vez, o método incorreu na análise e desconstrução dos curtas escolhidos, para

desenvolver uma discussão teórica acerca do seu conteúdo cinematográfico existente em sua produção. Os principais conceitos trabalhados, como representação, espaço urbano e imaginário social serviram como um painel teórico para desenvolver um debate salutar sobre os dois filmes de curtas-metragens analisados.

Os resultados obtidos giram em torno da recorrência de impregnar o discurso fílmico com pinceladas da realidade social, das imagens e sons presentes no âmbito urbano e da concatenação de símbolos e códigos construídos nas narrativas audiovisuais dos dois filmes aqui analisados.

Espaço urbano e suas significações fílmicas

Os filmes eventualmente recorrem ao espaço urbano como proposta de dimensionar a construção das personagens, porque justamente esse ambiente comporta uma noção genérica do existencial e da heterogeneidade de identidades, compondo na história um conjunto de ações organizadas e representantes do espaço social vivido. Exemplos dessa afirmativa são os filmes *São Paulo S.A.* (Luís Sérgio Person, 1965), *Rio 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1945) e, na Itália do pós-guerra, *Ladrões de Bicicleta* (Vittorio de Sica, 1948). Na estrutura, esses filmes recorrem ao espaço urbano para categorizar personagens locados em contextos históricos e espaciais específicos, sendo, portanto, representações fílmicas, não somente de uma construção do espaço real para o espaço fílmico como também de um período cultural, no recorte da metade do século XX.

Como categoria de análise, o espaço urbano pode ser compreendido a partir das imagens construídas a seu respeito através do imaginário social. Logo, o imaginário urbano orienta-se dos códigos e representações que cerceiam as interações sociais entre os indivíduos no âmbito urbano, fabricando noções acerca da cidade da mesma forma em

que impera a dialética da cultura como um dispositivo de orientação para a leitura dos desenhos urbanos.

Na concepção de Domosh (1992), a cidade em si já é uma imagem, sendo resultado de interpretações, leituras e experiências em seu contexto social e político. As relações de poder produzem também uma imagem da cidade, paisagens vinculadas simbolicamente a um sentido de pertencimento ou, ao contrário disto, de negação da paisagem apresentada como substrato do imaginário urbano. Destarte, o poder da paisagem urbana é regido por uma relação ideológica, política e colonialista, especialmente por que “a paisagem torna concreto as mensagens de indivíduos ou grupos poderosos, naturalizando assim a sua autoridade” (DOMOSH, 1992, p. 478) (tradução nossa).

Mormente, o próprio conceito de representação precisa ser desmistificado. Na prática, a representação se estabelece por códigos e convenções para a construção das narrativas audiovisuais e pelo imaginário social para representar processos culturais e estabelecimentos sociais na imagem cinematográfica. Mais do que isso, a representação incorpora em sua “verdade” posta na narrativa a noção de que são reais as trocas simbólicas existentes nos filmes e que o espaço fílmico é se não um espelhamento do espaço geográfico real.

Assim, cabe destacar o conceito de Barbosa (2007, p. 73) sobre representação, que segundo ele:

A representação é insensatez dos recortes mnésicos: ela reinveste e reaviva estes, que não são em si mesmos nada mais do que a inscrição de acontecimentos. Portanto, as representações não podem ser concebidas como passivas e inertes, uma vez que se constituem de formas e momentos diversos que ganham superposições, alterações e transformações historicamente determinadas.

Da mesma forma, o imaginário social sobre aspectos da vida comum está presente na narrativa cinematográfica. Por meio do imaginário, o autor de cinema cria uma sensação de que a personagem,

em toda a sua construção social, mas principalmente no mecanismo do funcionamento da mente, possui objetivos ligados à realidade. Os desejos e os fetiches estão igualmente incorporados na sensação de querer e trazer para si o objeto desejado. Contudo o imaginário é construído pela intervenção de fatores externos ao indivíduo, consequência das representações criadas pelos sujeitos envolvidos nos processos sociais e de sociabilidade.

O cinema, enquanto dispositivo que representa determinados espaços e processos culturais da sociedade (COSTA, 2015), cria uma espacialidade conceitual imaginária (COSTA, 2011), na admissão de componentes estéticos na narrativa que adensam a própria estrutura do espaço fílmico.

Como resultado, a imagem não apenas se torna complexa no sistema de significação de categorias produzidas no corpo da narrativa, como também na sujeição do espectador em orientar-se nas histórias retratadas nos filmes. Assim sendo, as narrativas e espacialidades fílmicas existentes nos filmes são fatores preponderantes para a estética fílmica.

As imagens da cidade, salientamos, são construções subjetivas dos indivíduos presentes nos recortes culturais e políticos dos territórios urbanos. A importância de uma paisagem e ou de um trajeto por onde os sujeitos significam os espaços, em seus sentidos religiosos, políticos e históricos, entre outros, representa simbolicamente o desenvolvimento emocional das pessoas com esses locais. A cidade em si é um espaço criado por relações emocionais, onde estão presentes sensações, sabores, cheiros, sons e contatos regidos por uma lógica de interação social entre os pares.

E essas imagens da cidade, que resultam em um imaginário urbano, produzem um sentido de ressignificação e deslocamento dos transeuntes no espaço urbano. Esses processos são inconscientes e espelham as mudanças recorrentes da cidade através dos espaços de sociabilidade e da modificação ou transformação dos lugares.

Na fase da pós-modernidade, “o relacionamento entre a antropologia, a comunicação e as metrópoles é dado por estes

cruzamentos entre paisagens virtuais e paisagens reais, mediados pela concretíssima dimensão visual” (CANEVACCI, 2004, p. 52) que as cidades possuem.

Nessa sistemática, destacamos a seguinte indagação: quais são as mudanças proporcionadas, no sentido das relações sociais e do deslocamento e/ou transformação dos processos de sociabilidade, na sociedade pós-moderna? Esse questionamento leva a crer que:

Cria-se uma antítese entre o mundo moderno e o antigo, determinada por tudo o que não existia anteriormente e de cuja possibilidade nem sequer se suspeitava:

Perdemos o senso do monumental, do pesado, do estático, e enriquecemos a nossa sensibilidade com o gosto leve, com o prático, com o efêmero e o veloz. Sentimos que não somos mais os homens das catedrais, dos palácios... mas sim dos grandes hotéis e das estações ferroviárias. (CANEVACCI, 2004, p. 69).

Essa reflexão de uma construção de valorização do leve e do efêmero, presente nas arquiteturas dos condomínios residenciais com as suas propostas de compor um espaço cada vez mais comprimido e fechado, evitando contato com o Outro, será mais bem desenvolvida na análise dos curtas-metragens, objetos deste trabalho.

Narrativas e poéticas urbanas nos filmes *Câmara Escura* e *A Clave dos Pregões*

Como já destacamos em outro trabalho (COSTA, 2014b), o documentário origina-se da dicotomia entre a realidade e a ficção. Nesse aspecto, tomando como referencial as narrativas presentes nos curtas-metragens abordados neste ensaio, está presente a idéia de documentário, uma linguagem de registro da realidade social com aspectos subjetivamente ligados ao fazer artístico.

Para iniciar um debate sobre o gênero do documentário é necessário comentar alguns aspectos do seu desenvolvimento enquanto parte da linguagem cinematográfica. A antropologia da imagem e do cinema são áreas consideradas pioneiras nessa etapa em que o documentário se define como gênero e que recorre a uma linguagem para se tornar objeto de arte.

Pesquisadores da Antropologia como Flaherty, Malinowski, Mead, Bateson, Rouch e MacDougall souberam pensar a etnografia científica e o filme documentário na construção dos seus trabalhos de campo acerca das populações primitivas do planeta. Contudo, até mesmo entre os pioneiros do gênero documentário na Antropologia tiveram visões diferentes para a produção cinematográfica, como a recorrência na filmagem do “olho espião” em Mead e o “olho do antropólogo” para Bateson (BARBOSA e CUNHA, 2006, p. 18).

De maneira que o documentário se estabeleceu como linguagem na arte cinematográfica, novas roupagens do gênero apresentaram-se no século XX. O próprio conceito de documentário, com o decorrer do tempo, se voltou para temas políticos e econômicos da sociedade refletidas pelas características culturais trazidas pela pós-modernidade. A questão urbana, como se sabe, sempre presente no imaginário social a partir das representações concebidas no cinema, preconizou uma leitura envolvendo sujeito e espaço, sujeito e cidade, sujeito e subjetivação do espaço, como pode ser visto no filme *O Homem com a Câmera* (Dziga Vertov, 1929).

No aspecto de retratar a realidade, o cinema documentário se dirige na missão de contar histórias, lineares ou não, baseados em fatos ficcionais e fantásticos ou apropriados por acontecimentos históricos. Como nos ensina Gauthier (2011), a linguagem do cinema possibilita editar a realidade, revisitar o fantástico e conceber uma leitura de mundo não estabelecida, mas empoderar-se de um conceito.

O percurso deste trabalho não é o de compreender os meandros que circulam a teatralidade da imagem cinematográfica, presente mais do

que nunca nos filmes-ensaio atuais. Distante dessa concepção analítica, tabulada no gênero documentário cada vez mais híbrido com o cinema de ficção, sabe-se que:

Dentro desta dinâmica de relações pautada pelo fetiche da imagem como certificado de existência, ter uma câmera apontada para si tornou-se um “privilégio ontológico” gerador de uma ansiedade exibicionista. Impôs-se o “efeito câmera” como elemento que estrutura certas situações em que é inevitável a teatralidade, o pequeno (ou grande) jogo social onde cada qual assume um papel – ou imagem – dentro de novas modalidades de convívio geradas pelo olhar dos aparelhos. (XAVIER, 2015, p. 229).

Para ler as imagens postas nas narrativas fílmicas, é preciso colocar-se em uma posição de análise da construção dos signos, representações e códigos presentes no contexto fílmico, nos aspectos de linguagem. Acerca dessa afirmação, Gomes (2013, p. 32) enfatiza que

A diferença entre olhar e ver consiste, portanto, no fato de que o olhar dirige o foco e os ângulos de visão, constrói um campo visual; ver significa conferir atenção, notar, perceber, individualizar coisas dentro desse grande campo visual construído pelo olhar.

A posição adotada por Gomes (2013) apresenta um ponto de vista em que a sujeição do indivíduo/leitor que ver as imagens projetadas das cidades são espacialmente vinculadas aos procedimentos estéticos originados a partir do pensamento artístico do responsável pela produção das imagens cinematográficas. Essa concepção de análise do autor está presente na análise dos discursos cinematográficos dos documentários a seguir.

Os dois documentários pernambucanos, *Câmara Escura* (Marcelo Pedroso, 2012) e *A Clave dos Pregões* (Pablo Nóbrega, 2015), servem ao processo de identificação e constituição do espaço urbano recifense. Ambos os curtas-metragens orientam-se do espaço urbano da cidade em questão para construir uma leitura das interações sociais,

relacionando na narrativa o contexto do processo de subjetivação do espaço utilizado para as histórias documentadas.

Câmara Escura tem como proposta analisar os modos de vida dos moradores na cidade de Recife, que se guardam, cada vez mais, em casas com muros altos ou em condomínios super protegidos. A proposta é adentrar nas casas dos moradores por meio de uma caixa (câmara) onde contem, em seu interior, uma câmera intencionalmente ligada para registrar o indivíduo que irá abrir o objeto.

Nessa lógica, a intenção de mostrar o processo de confecção da câmara, com os cortes e desenhos da madeira corrobora a idéia de que o cinema tem como proposta se não a invasão na realidade concreta, ou perscrutar a idéia de *voyeurismo*. Em Câmara Escura, assim como em outros filmes de Marcelo Pedroso, o espaço urbano é alvo de uma reflexão pós-moderna acerca dos meandros socioculturais que levam os sujeitos a se fecharem em suas próprias casas, refletindo um imaginário social sobre o medo e a violência nas metrópoles.



Cena do filme *Câmara Escura* (Marcelo Pedroso, 2012).

Fonte: Símio Filmes/Divulgação

Com efeito, a narrativa desse curta-metragem idealiza as diferentes concepções de se situar nos lugares e de gerar novas espacialidades, neste caso no âmbito doméstico, este resguardado e seguro dos perigos da urbanidade. Esses espaços urbanos, verticalizados e repletos de arranha-céus, fomentam interações sociais desvinculadas daquelas equilibradas nos processos de comunicação e de trocas e contratos sociais entre os demais moradores da cidade.

Paralelamente, a construção do espaço filmico em *A Clave dos Pregões* se dá por meio da estrutura sonora e das vozes da cidade em consonância com a paisagem urbana da cidade de Recife. Ao contrário de *Câmara Escura*, que apresenta personagens ilhados em suas residências, o filme de Pablo Nóbrega apresenta seus personagens durante as interações sociais, que passeiam pelos lugares provocando mudanças sonoras frente às outras já existentes nos espaços por onde circulam. Assim, não são ruídos que se originam com as vozes das personagens centrais, mas uma nova atribuição aquele todo paisagístico sonoro (SCHAFFER, 1991, 2001).

Nas imagens de *A Clave dos Pregões* a urbanidade é viva, sendo palco para retratar um jogo de classes, diferente de *Câmara Escura*. São vozes que cruzam a cidade, que se encontram na fusão dos sons repartidos nos diferentes lugares e territórios de Recife; mas que também se perdem nos sons indecifráveis do urbano. A questão do espaço no curta-metragem é consideravelmente provocativa, pois ainda que a enunciação, a clave, seja desmedida em certos lugares, em outros o silêncio predomina, concluindo que as possibilidades significativas são estruturadas e delimitadas no espaço em questão.



Cena do filme A Clave dos Pregões (Pablo Nóbrega, 2015)

Fonte: Divulgação

Esse debate leva a pensar nas variações referentes aos sentidos de lugar e da construção de lugar em uma cidade (RELPH, 2012). Condizente com o que vem sendo discutido neste trabalho, as paisagens são referenciadas na construção do espaço geográfico, contudo o lugar tem predominante importância quando a transição em diferentes modos de vida são colocados na história do filme.

Na história de *A Clave dos Pregões*, os vendedores incorporam os significados existentes nos lugares por onde passam, inclusive quando a câmera realiza um plano aberto mostrando todo o campo pertencente à Igreja. O respeito, a passagem, o poder envolvido na geografia do lugar perfazem não somente a estrutura da narrativa do curta, mas também o cruzamento entre as espacialidades registradas durante o filme.

Câmara Escura e *A Clave dos Pregões* salientam, por meio da fotografia das paisagens urbanas da cidade do Recife, com os seus prédios, uma nova arquitetura que vai além do concreto: a humana e seus novos processos de interação. O primeiro, adentrando nos espaços dessas interações, nos lugares fechados e individualizados, enquanto que o segundo assegurando a comunicação nos passeios pela região urbana,

mas salientando também a claustrofobia produzida pelos imensos e muitos prédios evidentes na paisagem da cidade.

Considerações finais

Em síntese, as narrativas e espacialidades existentes nos filmes tratados neste trabalho, colocam-se como dispositivos de intermediação entre a produção de significados na imagem cinematográfica e a leitura por parte dos espectadores diante do produto audiovisual.

A construção do espaço geográfico fílmico, como se sabe, incorpora códigos para então representar na narrativa fílmica paisagens e territórios do espaço geográfico “real”, gerando por sua vez leituras subjetivamente ligadas aos lugares situados nos campos da cidade. Assim, os curtas-metragens aqui discutidos representam espaços da cidade do Recife através de narrativas específicas em seus contextos socioculturais, gerando debates sobre classes sociais, significação do espaço e a incorporação do lugar no imaginário social.

Referências

- BARBOSA, J. L. A arte de representar como conhecimento do mundo: o espaço social, o cinema e o imaginário social. **GEOfographia**, 2000.
- BARBOSA, A. CUNHA, E. T. **Antropologia e imagem**. Ciências Sociais – Passo a Passo 68 – Editor Jorge Zahar, 2006.
- CANEVACCI, M. **A cidade polifônica**: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 2004.
- COSTA, M. H. B. V. Ficção & Documentário: Hibridismo no Cinema Brasileiro Contemporâneo. **O Percevejo Online** – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2014a. Disponível em: http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/viewFile/3777/pdf_1317 Acesso em 02 de junho de 2014.
- COSTA, M. H. B. V. Filme e Geografia: outras considerações sobre a “realidade” das imagens e dos lugares geográficos. **Espaço e Cultura**, janeiro de 2011, p. 11.
- COSTA, W. M. A. Antropologia do cinema no Xingu: uma leitura do curta-metragem *Porcos Raivosos*. **XI Congresso Argentino de Antropologia Social**, 2014b, Rosário. Disponível em: <http://www.11caas.org/conf-cientifica/comunicacionesActasEvento.php> Acesso em 26 de outubro de 2015.

COSTA, W. M. A. Tempo e desejo no nordeste brasileiro: o caso de A História da Eternidade e sua representação dos processos culturais. **I Seminário Internacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais** UNESP, 2015, Bauru. Disponível em: <http://www.inscricoes.fmb.unesp.br/publicacao.asp?codTrabalho=MTQ5NTg=> Acesso em 30 de novembro de 2015.

DOMOSH, M. Urban Imagery. **Urban Geography**, p. 6, 1992.

GAUTHIER, G. **O documentário**: um outro cinema. São Paulo: Papirus, 2011.

GOMES, P. C. C. **O lugar do olhar**: elementos para uma geografia da visibilidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

RELPH, E. Reflexões Sobre a Emergência, Aspectos e Essência de Lugar. **Qual o espaço do lugar?** ; geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SCHAFER, R. M. **O ouvido pensante**. São Paulo: Unesp, 1991.

SCHAFER, R. M. **A afinação do mundo**. São Paulo: Unesp, 2001.

XAVIER, I. A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo. **O ensaio no cinema**: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015.

INCLUSÃO E AUDIOVISUAL

Proposta de um novo modelo de acessibilidade: a audiodescrição e a importância da coerência com a obra original e seu público alvo

Ana Beatriz Taube Stamato – UNESP

Maria Cristina Gobbi – UNESP

Introdução

A deficiência é definida pela Organização Mundial da Saúde (OMS) como "problemas nas funções ou nas estruturas do corpo, como um desvio significativo ou uma perda". De acordo com a Cartilha do Censo 2010 - A Deficiência no Brasil cerca de 23,9% da população possui algum tipo de deficiência: visual, auditiva, motora, mental ou intelectual. Desses 23,9% que totalizam 45.606.048 de brasileiros, 18,6% apresentam algum grau de deficiência visual sendo 3,5% com deficiência visual severa.

Devido a esse cenário, os deficientes começam a ganhar espaço desde a promulgação da Lei 10.098 (BRASIL, 2000) que prevê "normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, mediante a supressão de barreiras e de obstáculos nas vias e espaços públicos, no mobiliário urbano, na construção e reforma de edifícios e nos meios de transporte e de comunicação".

Essa lei, que sofreu muitas modificações até o atual momento, ainda sofre com as pressões para sua total implementação na área da comunicação. No texto de 2000 no capítulo VII Art. 19 temos

especificações acerca da aplicação da acessibilidade em serviços de radiodifusão. Vejamos:

Art. 19. Os serviços de radiodifusão sonora e de sons e imagens adotarão plano de medidas técnicas com o objetivo de permitir o uso da linguagem de sinais ou outra subtítuloção, para garantir o direito de acesso à informação às pessoas portadoras de deficiência auditiva, na forma e no prazo previstos em regulamento da lei 10.098 (BRASIL, 2000)

Nota-se que até então não havia nenhuma determinação clara em relação a acessibilidade de conteúdos audiovisuais para deficientes visuais. Em 2006, houve a promulgação de uma complementação em relação a Lei de Acessibilidade de 2000. Com algumas alterações sofridas pelo Decreto nº 5.296, de 2 de dezembro de 2004 e, posteriormente, alterado pelo Decreto nº 5.645, de 28 de dezembro de 2005, apenas em 2006 conseguimos maiores especificações legais a respeito da aplicação de recursos acessíveis em serviços de radiodifusão voltados para os deficientes visuais.

No item 3.3 da mesma, há especificações sobre o recurso audiodescrição que é definida como:

"Atividade de mediação lingüística, uma modalidade de tradução intersemiótica, que transforma o visual em verbal, abrindo possibilidades maiores de acesso à cultura e à informação, contribuindo para a inclusão cultural, social e escolar. Além das pessoas com deficiência visual, a audiodescrição amplia também o entendimento de pessoas com deficiência intelectual, idosos e disléxicos" (MOTTA e FILHO, 2010, p. 11).

Esse recurso nada mais é do que uma narração adicional que ocupa uma segunda faixa de áudio no conteúdo audiovisual afim de suprir a demanda de pessoas que não conseguem acompanhar as imagens sendo necessário o recurso sonoro para atender esse público.

A audiodescrição narrará ações, linguagem corporal, expressões faciais, cenários, figurinos e tudo o mais que for relevante na construção audiovisual (BENECKE, 2004), como a ambientação espacial ou temporal (HURTADO, 2007).

Esse recurso verbal é inserido entre os diálogos (BOURNE, 2007), tendo cuidado de não sobrepor ruídos nem trilha sonora de grande importância para o contexto da obra.

Alguns autores defendem uma locução mais neutra possível e sem emoção, porém autores como Fels e Udo (2009) e Snyder (2008) defendem a ideia da entonação da narração de acordo com a carga significativa da obra.

A audiodescrição pode ser empregada em diversos contextos que não estão inseridos dentro da radiodifusão como: teatro, obras de arte, óperas, fotos, objetos, etc. Porém nesse trabalho abordaremos a utilização desse recurso apenas no contexto audiovisual.

Justificativa

O interesse na aplicação da acessibilidade no contexto da radiodifusão vem dos estudos em Comunicação Social- Radialismo que acessa muito o universo audiovisual, mas sem explorar a utilização de recursos acessíveis nesse meio. Isso só foi possível através do Grupo de Pesquisa Mídia Acessível e Tradução Audiovisual/ MATAV em que atuou durante os três primeiros anos de sua graduação. Dentro desse grupo foi possível entrar em contato com o universo da acessibilidade explorando tanto a audiodescrição (AD) quanto a Legendagem para Surdos e Ensurdidos (LSE). Com maior acesso à materiais, profissionais, eventos e cursos específicos da área, desenvolveu maior interesse na produção de audiovisual acessível.

Considerando sua futura área de atuação profissional é possível afirmar que o mercado para o desenvolvimento de recursos acessíveis está

em plena ascensão, principalmente em decorrência da obrigatoriedade da implementação desses recursos na Televisão.

A Portaria N° 188, de 24 de março de 2010, estipulou um prazo de 12 meses para que as emissoras colocassem duas horas de programação acessível até o final deste mesmo ano e que isso dobrasse no ano seguinte e aumentasse sucessivamente até contemplar toda a programação da emissora.

Cinco anos após a Portaria, vemos que pouco do que ela estipulou está sendo cumprido e a justificativa dada pelas emissoras é a dificuldade na importação de equipamentos e na contratação de profissionais especializados.

Cabe ressaltar, que a justificativa mesmo sendo verídica, não é completa já que é sabido que o investimento para aplicação do recurso de acessibilidade como a AD é alto, o que foge do interesse das emissoras, fazendo com que as medidas promulgadas em lei sejam cada vez mais proteladas. E sabendo da influência que as mídias televisivas possuem no nosso país, é de fácil compreensão a vista grossa promovida pelo governo em relação ao cumprimento ou não das leis de acessibilidade na radiodifusão.

Além desses problemas, existe a desqualificação de profissionais atuando na área de produção de recursos; e o possível enrijecimento de normas de conduta na aplicação destes que provem do universo da Tradução.

Nesse contexto e com a não regulamentação da profissão, podendo esta sofrer com algumas heranças da tradução, o projeto busca evidenciar situações em que a atenuação de cenas ou sua omissão façam com que se perca a essência da obra original. Essa perda é mais tolerada na Tradução para legendagem e dublagem, porém na produção de conteúdo acessível, ela torna-se inapropriada, pois como o deficiente possui apenas um canal de recepção da obra audiovisual é de extrema importância que este seja fiel ao conteúdo que está sendo transmitido.

Devido a inquietação da autora ao fato de que a produção de recursos acessíveis pode seguir os mesmos padrões de atenuação e omissão de conteúdo que a Tradução, o foco central dessa pesquisa é propor um modelo de produção e desenvolvimento de AD mais fiel a obra original e congruente ao público alvo.

Para tanto, escolheu-se focar o conteúdo no público jovem, para que as falhas de omissão e atenuação, os tabus linguísticos e os chulismos possam ser melhor avaliados para o desenvolvimento da nova proposta de aplicação de AD.

Material e método

Para o desenvolvimento desta pesquisa será realizado o levantamento bibliográfico com temáticas acerca da: acessibilidade; audiodescrição; tradução; cinema e cultura que serão aplicados na análise do conteúdo audiovisual escolhido. Para isso, alguns autores foram selecionados como: Lívia Maria Villela, Eliana P. C. Franco, Vera Lúcia Santiago Araújo, Francisco José de Lima, Dino Preti, Vivian Orsi, Francisco da Silva Borba, Jorge Diaz Cintas, Joel Snyder, Bernd

Benecke, Anna Matamala e Pilar Orero. Esses autores, colaboradores em pesquisa e difusão de conhecimento acerca das temáticas mencionadas acima integram as referências dessa etapa da pesquisa qualitativa de caráter exploratório.

Para complementação dos estudos bibliográficos, há previsão de pesquisa de campo e discussões dentro de algum dos maiores polos de produção de tradução audiovisual que se localizam na Espanha, na Universitat Autònoma de Barcelona onde Anna Matamala e Pilar Orero atuam ou na Inglaterra, na University College London, lugar de atuação de Jorge Diaz Cintas.

Além disso, posteriormente as discussões promovidas dentro dos grupos de estudo de interesse, prevê-se a aplicação de testes qualitativos acerca do novo modelo desenvolvido, fazendo assim uma análise que

pode ocorrer tanto pela internet quanto em instituições voltados para o público deficiente visual.

Referencial Teórico

Tradução

Para o desenvolvimento desse projeto, necessita-se um maior aprofundamento nos estudos da área de tradução para que seja possível alcançar uma visão mais ampla do desenvolvimento da audiodescrição.

Jakobson (1995), estudioso da área, divide-a em três campos de atuação:

- 1) Tradução Interlinguística: língua fonte para língua alvo;
- 2) Tradução Intralinguística: dentro de uma mesma língua;
- 3) Tradução Intersemiótica: verbal para o não-verbal

Esse estudo será focado no campo da Tradução Intersemiótica que corresponde a transposição de um texto de um sistema de signos para outro sistema de signos. Neste caso do signo visual para o signo verbal escrito, no roteiro, e posteriormente para o produto final que se constitui de signo verbal oral, a audiodescrição.

Thais Diniz, defende a teoria da não equivalência no processo de transposição de um sistema de signos para o outro, justificando que o sistema semiótico, ou seja, o meio em que a linguagem será ordenada pressupõe mudanças e adaptações do conteúdo e que o próprio tradutor é definido como primeiro leitor da obra que por sua vez adiciona ideias pré-concebidas socialmente e pertencentes ao seu processo histórico cultural criando uma significação para a obra, caracterizando esse processo como transcultural.

Ciente desse fato, sendo a AD uma tradução audiovisual, a autora desta pesquisa busca complementar os estudos com seu aporte teórico angariado durante sua graduação em Comunicação-Social: Radialismo, considerando de extrema importância o maior aprofundamento na área

audiovisual para que a tradução intersemiótica: audiodescrição seja a mais coerente possível. Devido a esse aporte teórico e de experiência na área, é possível melhor analisar o processo de significação dos conteúdos exibidos em uma obra para que a produção do roteiro de AD possa contemplar a essência da obra original, com perdas mínimas de conteúdo.

Tabus Lingüísticos

Em busca de promover uma AD que contemple o conteúdo original da obra de acordo com seu público alvo de referência, essa pesquisa buscará explorar alguns problemas em relação a demanda das produtoras de tradução para que estas não sejam aplicadas quando a profissão de audiodescritor for regulamentada.

As produtoras de tradução, na maioria das vezes, seguem algumas cartilhas de tradução que são estipuladas pelas emissoras propagadoras do conteúdo que será traduzido. Com isso, percebemos omissões e atenuações de conteúdo. Para um espectador que enxerga e escuta normalmente e que possui certo conhecimento em outras línguas, consegue perceber que a fala foi adaptada, no caso das legendas. No caso da dublagem, se não temos acesso também ao conteúdo original, perdemos a essência da obra, pois muitas coisas são censuradas no momento da tradução.

Orsi (2011) defende que "para um linguista não deve haver itens tabus, mas, do ponto de vista sociolinguístico, deve-se admitir que alguns deles indicam certo grau de informalidade", mas se esses itens forem condizentes com a obra e com o público alvo, não há impedimento de mantê-los nas traduções. "Como sempre, tudo vai depender de quem diz o quê, a quem, como, quando, onde, por quê e visando que efeito..." (BAGNO, 2007, p. 130-131).

Como o público alvo da AD possui apenas um meio de recepção do conteúdo, o auditivo, ele não consegue perceber a atenuação e a omissão de algumas cenas e acaba por perder certos significados da obra.

Este cenário acaba por levantar algumas discussões a respeito do uso de chulismos e itens tabus na tradução acessível.

Na construção audiovisual, nada é desenvolvido por acaso, cada palavra, cada cena corresponde a um universo de significações pertencentes a obra, por isso é importante conservar no momento da tradução palavras e significações que representam a essência do conteúdo audiovisual transportado para outros signos.

Como explicita Mcenery (2006. P 1) apud (COLLET, 2011, p.2) o uso de certas palavras num diálogo são de extrema importância para que o telespectador deduz algo sobre seu estado emocional, suas crenças, sua classe social, sua escolaridade.

Partindo desse fator problema na tradução audiovisual, a autora buscará analisar obras com conteúdo tabu, para aprofundar a análise a respeito das perdas relativas a omissões e atenuações de conteúdo. Assim, será possível a proposta de um novo modelo mais coerente com o produto original e com o público alvo, que sendo jovens com deficiência visual, tem total direito de receber o conteúdo da maneira mais fiel possível.

Audiodescrição

Segundo Benecke (2004, p. 78) a AD é definida como a técnica usada para fazer teatro, filmes e programas de TV acessíveis para deficientes visuais, sendo uma narração adicional que descreve ações, linguagem corporal, expressões faciais, cenário e figurino. Essa descrição é inserida entre os diálogos e não interfere na trilha e em efeitos sonoros importantes.

Para o processo de audiodescrição que será desenvolvido nesse projeto, a bolsista contará com uma pesquisa bibliográfica prévia na área para que seus conhecimentos em tradução intersemiótica audiovisual possam ser aprofundados para que assim possa traçar um panorama geral a respeito desse tipo de produção de recurso.

A partir daí analisará peças audiovisuais para então propor um novo modelo que seja mais congruente com a essência da peça original e com seu público alvo.

Jiménez (2010) divide os conteúdos a serem audiodescritos em três níveis:

- 1) O narratológico: elementos visuais verbais e não verbais;
- 2) O cinematográfico: a linguagem audiovisual;
- 3) O linguístico: a linguagem usada.

Nessa pesquisa o enfoque entrará no nível narratológico devido a atenuação e omissão de cenas e conteúdos importantes para a estruturação da narrativa. Também abordaremos o nível linguístico já que a AD deve ser coerente ao estilo utilizado no vídeo, por exemplo, se a AD for de um filme sobre música clássica em que o público são os músicos dessa vertente, a AD deve ser a mais polida possível, de acordo com o conteúdo da obra, porém se temos um filme sobre o rap em que os personagens fazem muito uso de gírias e palavrões, pode-se adotar uma linguagem mais informal da AD, pois isso penetrará com mais eficácia no público alvo.

Para o desenvolvimento da AD proposta no projeto seguiremos os seguintes passos:

- 1) Análise da obra audiovisual original;
- 2) Desenvolvimento do Roteiro de AD;
- 3) Locução da AD;
- 4) Edição e Mixagem da AD.

Para a escolha das peças que serão analisadas é necessário se atentar para que seja um conteúdo adequado para o desenvolvimento da AD, pois alguns vídeos possuem muitos diálogos dificultando a inserção desta (Benecke, 2004), podendo isso gerar perda da qualidade da segunda etapa.

Para a etapa três, cabe ressaltar que a entonação da locução será levada em conta, assim como o desenvolvimento do roteiro de acordo com a obra e o público alvo, para que o telespectador possa absorver

também da locução da AD a carga simbólica e dramática do vídeo (Snyder, 2008).

Objetivos

Analisar a aplicação da AD em conteúdos brasileiros para aprimoramento do recurso baseado na obra original e em seu público alvo a fim de que se atenuem as perdas do conteúdo devido a algumas regras mercadológicas na área de tradução que podem transpor para o campo da tradução intersemiótica, influenciando na construção de recursos acessíveis fazendo com que a audiodescrição fuja da intenção original da obra. Para isso, a autora passará por cinco etapas de desenvolvimento da pesquisa:

- 1) Levantamento bibliográfico acerca da produção de recursos acessíveis com enfoque na audiodescrição.
- 2) Pesquisa de conteúdos audiovisuais acessíveis com público alvo específico.
- 3) Análise e comparação da intenção da obra audiovisual e sua tradução acessível para o recurso de audiodescrição.
- 4) Identificação das perdas de conteúdo em relação a adaptação da obra para outra plataforma, a plataforma acessível da audiodescrição.
- 5) Desenvolvimento de um novo modelo de aplicação do recurso, para que perdas de conteúdo sejam amenizadas e o público alvo, os jovens com deficiência visual, sejam melhor atendidos.

Ao concluir as cinco etapas descritas acima, o bolsista apresentará em seu relatório final as conclusões acerca da aplicação atual da audiodescrição em conteúdos audiovisuais no Brasil; seus avanços e falhas; e a descrição de uma nova proposta de utilização do recurso baseado no público alvo e na obra original.

A conclusão dessa pesquisa resultará em um roteiro de produção de audiodescrição que será testado no Trabalho de Conclusão de Curso da mesma a fim de que seja confirmada ou refutada a nova proposta de desenvolvimento do recurso de acessibilidade mencionado, sendo que isso será qualificado através do questionário que será aplicado para um grupo representante do público alvo: jovens com deficiência visual.

Forma de análise de resultados

Os resultados serão colhidos ao fim da pesquisa através do panorama de acessibilidade com enfoque na produção do recurso de tradução intersemiótica: audiodescrição. Sendo a bibliografia atrelada a pesquisa de campo e discussão nos grupos de estudos internacionais acerca do tema, fazendo com que uma nova proposta de aplicação da AD possa ser trazida para o Brasil. A partir disso, o desenvolvimento da audiodescrição nesses novos moldes, ocorrerá nas seguintes etapas: roteiro, revisão de roteiro, locução e edição final, que já constituem etapas de resultado geral da pesquisa.

Quando o produto estiver em mãos, finalizado, como proposta de Trabalho de Conclusão de Curso se encaixando na categoria de produção de produto, a bolsista aplicará questionários de recepção para o público jovem com deficiência visual, podendo assim colher os resultados finais de toda a pesquisa, sabendo, afinal, se sua nova proposta de aplicação é mais efetiva ou não para o público em questão.

REFERÊNCIAS

ALVES, M. BARROS, M. CASTRO, S. CÉSAR, C. CARANDINA, L. GOLDBAUM, M. Deficiência visual, auditiva e física: prevalência e fatores associados em estudo de base populacional. Cad. Saúde Pública, Rio de Janeiro, 24(8):1773-1782, ago, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/csp/v24n8/06.pdf>> Acesso em: 31/10/2015

ARAÚJO, V. FRANCO, E. Questões terminológico-conceituais no campo da tradução audiovisual (tav). Submissão em 26.11.2011, aceitação em 08.12.2011 Tradução em Revista 11, 2011/2, p. 2

BAGNO, Marcos. Preconceito linguístico: o que é, como se faz. São Paulo: Loyola, 2007.

BENECKE, B. Audio-description. Gambier, Y. (Ed.) Meta. Volume 49, n.1, 2004, 78-80

BORBA, F. S. Organização de dicionários: uma introdução à lexicografia. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BRASIL. Cartilha Do Censo 2010: Pessoas com Deficiência. Disponível em: <http://www.pessoacomdeficiencia.gov.br/app/sites/default/files/publicacoes/cartilha-censo-2010-pessoas-com-deficiencia-reduzido.pdf> Acesso em: 31/10/2015

BRASIL. Estatuto da Pessoa com Deficiência: LEI Nº 13.146, DE 6 DE JULHO DE 2015. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-

2018/2015/Lei/L13146.htm#art112> Acesso em: 31/10/2015

BRASIL. LEI Nº 10.098, DE 19 DE DEZEMBRO DE 2000. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L10098.htm> Acesso em: 31/10/2015

BRASIL: MINISTÉRIO DAS COMUNICAÇÕES GABINETE DO MINISTRO. Portaria nº 188, de 24 de março de 2010. Disponível em: http://www.mc.gov.br/images/2011/6_Junho/portaria_188.pdf> Acesso em: 31/10/2015

BRASIL. Norma Complementar nº 01/2006. Disponível em: <http://www.mc.gov.br/normas/26752-norma-complementar-n-01-2006> Acesso em: 31/10/2015

COLLET, T. A tradução de palavras constantes das legendas do filme Americano Gran Torino. Universidade Federal de Santa Catarina. Anais do SILEL. Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.

DINIZ, T. A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência. Universidade Federal de Ouro Preto. Disponível em: <http://www.thais-flores.pro.br/artigos/PDF/A%20Traducao%20Intersemiotica%20e%20o%20Conceito.pdf>> Acesso em: 01/11/2015

FARIAS, N. & BUCHALLA, C.M. A Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde da Organização Mundial da Saúde: Conceitos, Usos e Perspectivas. Rev Bras Epidemiol 2005; 8(2): 187-93

MOTTA, Livia Maria Villela de Mello. FILHO, Paulo Romeu. "Audiodescrição: transformando imagens em palavras." São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo (2010): 7.

MOTTA, L. Ver Com Palavras: Audiodescrição. Disponível em: <http://www.vercompalavras.com.br/definicoes> Acessado em: 27/08/2014

ORSI, V. Tabu e preconceito linguístico. ReVEL, CIDADE, v. 9, n. 17, p. 334-348, 2011. Disponível em: http://www.revel.inf.br/files/artigos/revel_17_tabu_e_preconceito_linguistico.pdf>. Acesso em: 01/11/2015.

PAUL, Gustavo. Ministério das Comunicações adia aplicação do recurso de áudio-descrição. Disponível em: < <http://oglobo.globo.com/economia/ministerio-das-comunicacoes-adia-aplicacao-do-recurso-de-audio-descricao-3824809>> Acesso em: 31/10/2015

PRETI, D. (Org.). Léxico na língua oral e na escrita. São Paulo: Humanitas, 2003.

SNYDER, J. Audio-description - the visual made verbal. In: DÍAZ-CINTAS, J. (Ed.) The didactics of audiovisual translation. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2008. p. 191-198.

Tecnologia Assistiva para promover a Acessibilidade as pessoas portadoras de Deficiência Visual

Anderson Rogério Campana – UNESP

Maria Cristina Gobbi – UNESP

Samanta Bueno de Camargo Campana – UNESP

1 Introdução

A convenção sobre os direitos das pessoas com deficiência da Organização das Nações Unidas (ONU) define, em seu artigo 1º, que: "Pessoas com deficiência são aquelas que têm impedimentos de natureza física, mental, intelectual ou sensorial, os quais, em interação com diversas barreiras, podem obstruir sua participação plena e efetiva na sociedade com as demais pessoas".

Segundo resultados divulgados pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), do Censo 2010, o País possui 45,6 milhões de pessoas com alguma deficiência, o que representa 23,91% da população⁹⁴.

É considerada "pessoa portadora de deficiência" a que se enquadra em uma das seguintes categorias contidas no Decreto nº 3.298, de 20 de dezembro de 1999 e reafirmadas no Decreto-lei nº 5.296, de dezembro de 2004: a) física; b) auditiva; c) visual; d) mental (intelectual) e, e) múltipla.

Diante do grande número de pessoas portadoras de algum tipo de deficiência, torna-se necessário utilizar meios que promovam acessibilidade, e assim o uso da tecnologia assistiva passa a ser de vital

⁹⁴ No Brasil, usa-se na legislação a expressão "pessoa portadora de deficiência".

importância neste processo de inclusão e de acesso as pessoas portadoras de deficiência perante as mídias e dispositivos digitais.

2 DEFICIÊNCIA VISUAL E ACESSIBILIDADE: CONCEITOS IMPORTANTES

De acordo com o Censo Demográfico do IBGE (2010) existem diversos tipos de deficiências visuais e que cerca de 48,1 milhões de brasileiros possuem algum problema relacionado a isso. As deficiências visuais são caracterizadas de acordo com o grau de dificuldade de visão do indivíduo conforme mostra a classificação abaixo:

- Não consegue de modo algum - para a pessoa que declarou ser permanentemente incapaz de enxergar;
- Grande dificuldade - para a pessoa que declarou ter grande dificuldade permanente de enxergar, ainda que usando óculos ou lentes de contato;
- Alguma dificuldade - para a pessoa que declarou ter alguma dificuldade permanente de enxergar, ainda que usando óculos ou lentes de contato;
- Nenhuma dificuldade - para a pessoa que declarou não ter qualquer dificuldade permanente de enxergar, ainda que precisando usar óculos ou lentes de contato.

De acordo com o Decreto-Lei nº 5296 de 02 de dezembro de 2004, que estabelece as normas para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, é possível considerar as seguintes modalidades de deficiência visual:

- Cegueira: A qual a acuidade visual é igual ou menor que 0,05 no melhor olho, com a melhor correção óptica, ou seja, a perda total da visão ou pequena capacidade de enxergar o que levará a pessoa a fazer uso do sistema Braille para o seu aprendizado;

- **Baixa visão ou visão subnormal:** Define-se baixa visão, ou visão subnormal, quando a capacidade de visão do melhor apresenta acuidade visual entre 0,3 e 0,05 no melhor olho, com a melhor correção óptica; os casos nos quais a somatória da medida do campo visual em ambos os olhos for igual ou menor que 60°. Uma apropriação desta definição leva a considerar que a pessoa com baixa visão enxerga de forma diferenciada, de acordo com as alterações que podem ocorrer na função visual (prejuízo na acuidade visual, na visão de cores, o campo visual, na sensibilidade ao contraste, na adaptação à luz). De acordo com seu quadro visual e dificuldades no desempenho de atividades, a pessoa com baixa visão poderá fazer uso de auxílios especiais para melhora da resolução visual como, por exemplo, auxílios não ópticos, auxílios ópticos e eletrônicos. A prescrição desses recursos será realizada pelo oftalmologista. (LARAMARA, 2013).

Considerando a definição acima é importante tratar, igualmente, sobre as características do que foi considerando nessa pesquisa como acessibilidade e inclusão. Para Amorim (2016), a inclusão e a acessibilidade têm sido uma das grandes preocupações contemporâneas, porém os indivíduos cegos, durante muito tempo foram deixados à margem da sociedade. E considerando os cenários atuais, pode-se dizer que muita coisa mudou, mas ainda há muito por ser feito no que se refere ao acesso e a inclusão desse contingente de pessoas.

O Decreto Federal nº 5.296/04, trouxe um grande avanço na garantia de acessibilidade em todos os âmbitos. O artigo 8º define o que é acessibilidade:

I - acessibilidade: condição para utilização, com segurança e autonomia, total ou assistida, dos espaços, mobiliários e equipamentos urbanos, das edificações, dos serviços de transporte e dos dispositivos, sistemas e meios de comunicação e informação, por pessoa portadora de deficiência ou com mobilidade reduzida; [...].

Igualmente importante é a Lei nº 10.098/00, que estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida. Assim, acessibilidade é um atributo essencial do ambiente que garante a melhoria da qualidade de vida das pessoas, devendo estar presente nos espaços, no meio físico, no transporte, na informação e comunicação, inclusive nos sistemas de tecnologias. O principal atributo é o de possibilitar à pessoa com deficiência viver de forma independente e participar plenamente de todos os aspectos da vida que possam assegurar o acesso, em igualdade de oportunidade com as demais pessoas. Visando melhorar a qualidade de vida, o conceito foi ampliado, incorporando seis dimensões de acessibilidade. São elas:

- Arquitetônica: elimina barreiras em todos os ambientes físicos (internos e externos) da escola, incluindo o transporte escolar;
- Comunicacional: transpõe obstáculos em todos os âmbitos da comunicação, considerada nas suas diferentes formas (falada, escrita, gestual, língua de sinais, digital, entre outras);
- Metodológica: facilita o acesso ao conteúdo programático oferecido pelas escolas, ampliando estratégias para ações na comunidade e na família, favorecendo a inclusão;
- Instrumental: possibilita a acessibilidade em todos os instrumentos, utensílios e equipamentos, utilizados na escola, nas atividades de vida diária, no lazer e recreação;
- Programática: combate o preconceito e a discriminação em todas as normas, programas, legislação em geral que impeçam o acesso a todos os recursos oferecidos pela sociedade, promovendo a inclusão e a equiparação de oportunidade;
- Atitudinal: extingue todos os tipos de atitudes preconceituosas que impeçam o pleno desenvolvimento das potencialidades da pessoa com deficiência.

Embora parecendo amplos e complexos, esses conceitos, definidos a partir de uma legislação específica, atendem parcela pequena das dificuldades enfrentadas pelos portadores de deficiência. Pode-se afirmar que uma das piores é o preconceito, que não trataremos nesse texto, mas que deve ser assinalado. Assim, as próximas etapas objetivam explicar, ainda que de forma breve, os conceitos de tecnologia assistiva, para que seja possível entender como essas podem promover a acessibilidade.

3 TECNOLOGIA ASSISTIVA E AJUDAS TÉCNICAS

A tecnologia assistiva vem ganhando atenção por parte de pesquisadores e educadores que defendem a importância do uso de tais recursos com o objetivo de suprir as necessidades dos indivíduos portadores de deficiências (ANSON, 2007; PELOSI, 2006; SOROCAMATS, 2003; NUNES, 2007). Nesse sentido, a tecnologia assistida pode ser utilizada para melhoria de vida dos deficientes e idosos, resolução de problemas funcionais, redução de dependência e maior integração com a família e a sociedade (CAMPOS; SILVEIRA, 1998).

Em agosto de 2007, o CAT/ SEDH / PR aprovou o termo Tecnologia Assistiva como sendo o mais adequado e passou a utilizá-lo em toda a documentação legal produzida. Desta forma, estimula que o termo tecnologia assistiva seja aplicado nas formações de recursos humanos, nas pesquisas e referenciais teóricos brasileiros. O comitê sugere também que sejam realizados os possíveis encaminhamentos para revisão da nomenclatura em instrumentos legais.

O Comitê de Ajuda Técnica (CAT) define Tecnologia Assistiva como:

(...) uma área do conhecimento, de característica interdisciplinar, que engloba produtos, recursos, metodologias, estratégias, práticas e serviços que objetivam promover a funcionalidade, relacionada à atividade e participação de pessoas com deficiência, incapacidades ou

mobilidade reduzida, visando sua autonomia, independência, qualidade de vida e inclusão social (CAT, 2007).

Segundo (BERSCH, 2008), Tecnologia Assistiva (TA) é um termo ainda novo, utilizado para identificar todo o arsenal de recursos e serviços que contribuem para proporcionar ou ampliar habilidades funcionais de pessoas com deficiência e consequentemente promover vida independente e inclusão. De acordo com o autor o objetivo maior da TA é proporcionar à pessoa com deficiência maior independência, qualidade de vida e inclusão social, através da ampliação de sua comunicação, mobilidade, controle de seu ambiente, habilidades de seu aprendizado e trabalho.

Já o Decreto 3.298/99, em seu Artigo 19, fala do direito do cidadão brasileiro com deficiência às Ajudas Técnicas. Nele consta que:

Consideram-se ajudas técnicas, para os efeitos deste Decreto, os elementos que permitem compensar uma ou mais limitações funcionais motoras, sensoriais ou mentais da pessoa portadora de deficiência, com o objetivo de permitir-lhe superar as barreiras da comunicação e da mobilidade e de possibilitar sua plena inclusão social.

Parágrafo único. São ajudas técnicas: I - próteses auditivas, visuais e físicas; II - órteses que favoreçam a adequação funcional; III - equipamentos e elementos necessários à terapia e reabilitação da pessoa portadora de deficiência; IV - equipamentos, maquinarias e utensílios de trabalho especialmente desenhados ou adaptados para uso por pessoa portadora de deficiência; V - elementos de mobilidade, cuidado e higiene pessoal necessários para facilitar a autonomia e a segurança da pessoa portadora de deficiência; VI - elementos especiais para facilitar a comunicação, a informação e a sinalização para pessoa portadora de deficiência; VII - equipamentos e material pedagógico especial para educação, capacitação e recreação da pessoa portadora de deficiência; VIII - adaptações ambientais e outras que garantam o acesso, a melhoria funcional e a autonomia pessoal; e IX - bolsas coletoras para os portadores de ostomia.

Também o Decreto 5.296/02 que dá prioridade de atendimento e estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas com deficiência ou com mobilidade reduzida, possui um capítulo específico sobre as ajudas técnicas (VII) onde descreve várias intenções governamentais na área da tecnologia assistiva, além de tratar sobre a constituição do CAT/SEDH.

Neste decreto é possível conhecer o que se caracteriza como ajudas técnicas. Assim:

Consideram-se ajudas técnicas os produtos, instrumentos, equipamentos ou tecnologia adaptados ou especialmente projetados para melhorar a funcionalidade de pessoas portadoras de deficiência, com habilidade reduzida favorecendo autonomia pessoal, total ou assistida.

De acordo com a norma ISO 9999:2007:

"Entende-se por ajudas técnicas qualquer produto, instrumento, estratégia, serviço e prática utilizada por pessoas com deficiência e pessoas idosas, especialmente, produzido ou geralmente disponível para prevenir, compensar, aliviar ou neutralizar uma deficiência, incapacidade ou desvantagem e melhorar a autonomia e a qualidade de vida dos indivíduos". (ISO 9999:2007 **Technical aids for persons with disabilities: Classification and terminology**)

Um detalhe importante é que o CAT propõe que as expressões "tecnologia assistiva" e "ajudas técnicas", neste momento, continuem sendo entendidas como sinônimos, pois em nossa legislação oficial ainda consta o termo "ajudas técnicas".

De acordo com (BERSCH, 2008), outro ponto importante na definição terminológica é que na documentação produzida pelo CAT está indicado que a expressão "Tecnologia Assistiva" seja utilizada sempre no singular, por referir-se a uma área de conhecimento e não a uma coleção específicas de produtos. (BRASIL -SDHPR - Comitê de Ajudas Técnicas, 2009). Para nos referirmos a um conjunto de equipamentos deveremos

dizer: Recursos de TA. Para especificar serviços e procedimentos utilizamos: os serviços de TA, os procedimentos em TA.

Segundo (VERGARA-NUNES, 2014), quando adotada pelo usuário cego, a tecnologia assistiva pode propiciar o acesso a bens culturais, de lazer, entretenimento, bem como ao conhecimento. A autonomia propiciada pela tecnologia assistiva às pessoas cegas na realização de suas atividades propicia-lhes trabalhar, estudar, ou seja, usufruir todos os demais direitos de cidadãos. Desta forma, essas tecnologias assumem relevância na vida dessas pessoas, merecendo um estudo que permita identificar quais são as mais utilizadas e qual a relação que essas pessoas estabelecem com a tecnologia assistiva.

Há uma classificação das categorias de Tecnologia Assistiva, que variam desde auxílios para a vida diária, como matérias e produtos que dão autonomia; comunicação aumentativa e alternativa, os recursos de acessibilidade ao computador e sistemas de controle de ambiente. Em cada categorização é possível entender os cuidados, formas de auxílio, equipamentos, formas de comunicação etc., todos objetivando dar uma maior autonomia e qualidade de vida as pessoas portadoras de deficiência

4 ACESSIBILIDADE AOS MEIOS DIGITAIS

Vivemos em uma crescente das Tecnologias da Informação e da Comunicação (TICs). Diante deste cenário tão amplo e diversificado se faz necessária definição de padrões de desenvolvimento de hardware e softwares que permitam que o desenvolvimento tecnológico possa de fato auxiliar na extinção ou pelo menos na redução de toda forma de exclusão dos portadores de deficiência.

Há diversas classificações das TICs. Por exemplo, de acordo com a Cartilha Tecnologia Assistiva nas Escolas, é possível classificar as TICS da seguinte forma: como sistemas auxiliares ou prótese para a comunicação; utilizadas para controle do ambiente; como ferramentas ou ambientes de aprendizagem e como meio de inserção no mundo do

trabalho profissional. Não há como mensurar, classificar ou atribuir um grau de importância maior ou menor para cada uma. O que se pode afirmar é que todas essas ações, definições e normas contribuem para possibilitar a inserção dos portadores de deficiência nos diversos espaços sociais, como escola, trabalho, espaços de lazer etc.

Os próximos subitens traçam, ainda que de forma breve, um panorama de algumas possibilidades advindas do uso das tecnologias digitais para atender especificamente esse segmento da população.

4.1 Softwares de acessibilidade aos deficientes visuais

Os softwares de acessibilidade aos ambientes digitais para deficientes visuais utilizam basicamente ampliadores de tela para aqueles que possuem perda parcial da visão e recursos de áudio, teclado e impressora em Braille para os sujeitos cegos.

No caso dos deficientes visuais os três sistemas mais utilizados no Brasil hoje são o DOSVOX, o VIRTUAL VISION e o JAWS. Os dois primeiros são projetos nacionais, sendo o DOSVOX bastante utilizado por ser relativamente fácil de se aprender, gratuito (na sua versão reduzida) e de processamento rápido. Quanto ao JAWS, é um sistema americano, há pouco tempo traduzido para o português, e talvez seja prematuro ainda afirmar que substitua o VIRTUAL VISION, embora o relato de alguns deficientes visuais que já o utilizam é de que ele pareça ser o melhor leitor de telas para a maioria das aplicações no computador.

4.2 Acessibilidade aos meios digitais

É notória a evolução que ocorre visando promover a acessibilidade aos meios digitais aos deficientes visuais, porém muitas melhorias ainda podem ser desenvolvidas para aprimorar tal acesso, é o que veremos a seguir.

Segundo CAMPBELL (2001), desde a invenção do Braille nada teve tanto impacto quanto o recente desenvolvimento da informática para os deficientes visuais, que abriu novas oportunidades para os indivíduos com deficiência.

Conforme (BORGES, 1996), uma pessoa cega pode ter algumas limitações, as quais poderão trazer obstáculos na sociedade". Ele aponta que grande parte destas limitações pode ser eliminada através de duas ações: uma educação adaptada a realidade destes sujeitos e o uso da tecnologia para diminuir as barreiras.

Vimos que em resumo, os leitores de tela detêm e decodificam o que é exibido pela tela do computador e em seguida, por meio dos sintetizadores de voz, transmitem a informação pela forma sonora.

A acessibilidade digital, no entanto, só é possível de ser atingida através da combinação entre hardware e software, ou seja, da união entre os mecanismos físicos que ajudem a eliminar barreiras e o respectivo acesso à funções e informações (PASSERINO, MONTARDO, 2007).

De acordo ainda com (ALMEIDA, 2011), com relação à internet, já podemos encontrar muitas ações para garantir maior acessibilidade para os deficientes. Em dezembro de 2004, por exemplo, um decreto-lei passou a regulamentar e prever um prazo de doze meses para que todo portal ou site eletrônico da administração pública, de interesse público ou financiado pelo governo, fosse acessível a qualquer portador de deficiência visual.

Para (TONET):

Os deficientes visuais não têm tanta facilidade para acessar páginas da internet. Eles precisam de um software leitor de telas que leia, por meio de sintetizadores de voz, o que está escrito no monitor. Para que esses programas funcionem de maneira eficaz é necessário que algumas regras de construção estejam aplicadas às páginas de um site. Um site que respeita a navegação dos deficientes visuais deve obedecer a regras simples que possibilitam uma boa interpretação das páginas por aplicativos de leitura de tela, proporcionando aos deficientes visuais

entendimento do conteúdo sem que eles tenham que "adivinhar" os caminhos que levam à informação.

Na realidade os softwares leitores de tela são fundamentais para os deficientes visuais, pois fazem a leitura da tela do computador, do tablet, do smartphone, ou de outro dispositivo digital, porém vale salientar que a construção dos sites devem atender a pré-requisitos que permitam o funcionamento correto dos leitores de tela e desta forma possibilitem a acessibilidade aos deficientes visuais.

4.3 Uso de tablet e Smartphones pelo deficiente visual

O uso de interfaces touch screen em Smartphones e tablets trouxe enormes benefícios de usabilidade para a maior parte dos usuários. Entretanto, representa um novo desafio de interação para usuários com deficiência visual. A popularização de tais dispositivos móveis faz com que estas tecnologias estejam cada vez mais inseridas nas atividades humanas do dia a dia. E os portadores de deficiência visual integram esse cenário de possibilidades, mas para o caso deles as ações devem ser mais dirigidas e específicas, atendendo a determinadas peculiaridades de acordo com o grau e o tipo de necessidade, que são muito variáveis.

Diversas diretrizes e recomendações vêm sendo implementadas e avaliadas [Machado et al., 2014; Oliveira Filho et al., 2012]. Todas essas soluções e pesquisas são muito importantes, uma vez que as telas sensíveis ao toque estão se tornando comuns na interação do homem com as tecnologias atuais. Não é apenas importante o fato das pessoas cegas terem o acesso a elas, mas também que elas possam fazer uso destas telas de forma eficiente e eficaz (Oliveira Filho et al., 2012).

Usuários cegos têm maior sensibilidade tátil do que as pessoas com visão normal [Oliveira Filho et al., 2012]. Por essa razão, a utilização de tablet por esse público pode ser bastante promissor, uma vez que a exploração por toque possibilita o acesso sem intermediação de um

mouse ou de outro dispositivo de entrada de dados e potencializa a construção de um mapa mental da área de navegação.

Segundo (CORREA, 2015, p. 785):

Os tablets oferecem recursos de acessibilidade para ajudar usuários com deficiência visual a interagir mais facilmente. Tablets Android, por exemplo, disponibilizam: text-to-speech (voz automatizada que lê os elementos dispostos na tela); feedback tátil (vibração); navegação por toques, duplo toques e gestos (um, dois ou três dedos); digitação falada através do teclado QWERTY; zoom; texto aumentado; cores invertidas e reconhecimento de voz. Todos esses recursos, aliados às recomendações de usabilidade, tais como as de Nielsen e Badiu (2012), ajudam a construir aplicações acessíveis para usuários com deficiência visual.

É notório que o número de recursos de acessibilidade aumenta a cada dia e com isso a usabilidade de Smartphones e tablets fica cada vez mais ao alcance dos deficientes visuais, como exemplo podemos citar as interfaces touch screen destes dispositivos que utilizam de toques, arraste ou deslize na tela para executar determinado comando no dispositivo e retornar ao usuário o resultado desejado.

No caso específico de interfaces touch screen, a leitura deve ser baseada em gestos, ou seja, deverá permitir que pessoas com dificuldades visuais percorram e selecionem as opções através de toques na tela para ouvir uma descrição do item sob o seu dedo podendo passar comandos para o seu dispositivo através de toques, arrastes ou deslizes, através de toques na tela para ouvir uma descrição do item sob o seu dedo, podendo passar comandos para o seu dispositivo através de toques, arrastes ou deslizes. (FAÇANHA, 2011, p. 02)

Para (SANTOS, 2011), a obtenção da acessibilidade digital requer a eliminação de barreiras de modo a garantir o acesso físico e a disponibilidade de comunicação; torna-se necessário que o software e o hardware estejam integrados, com equipamentos e programas adequados, de forma a não impedir o acesso de nenhum usuário ao

conteúdo e viabilizar a apresentação da informação em formatos alternativos.

Além disso é necessário surgimento de mais opções de softwares livres ou com custo mais acessível, pois os softwares proprietários são geralmente caros e excluindo assim da acessibilidade pessoas com baixa renda.

De acordo com (VERGARA-NUNES, 2014), a tecnologia assistiva que muitas vezes é necessária à inclusão social de pessoas cegas, ainda têm custos elevados, dificultando seu acesso ao usuário comum, faltam produtos nacionais de qualidade e, quando existem, são protótipos vinculados a projetos de pesquisa que sofrem pela falta de recursos. Muitas dessas tecnologias são ainda desconhecidas por aqueles que poderiam delas se beneficiar e, em diversos casos, carecem da participação ativa das pessoas com deficiência, destinatárias da tecnologia assistiva, na sua concepção para sugestões e críticas quanto aos recursos que devem possuir e os usos reais que se podem fazer delas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A busca pela acessibilidade tem como objetivo ampliar a mobilidade da pessoa portadora de deficiência, em nosso caso de estudo, o deficiente visual.

O uso da tecnologia assistiva ou ajudas técnicas vem aumentando gradativamente, bem como as pesquisas para desenvolvimento de novos recursos que promovam esta inclusão as pessoas com deficiência.

Desta forma, o uso da tecnologia assistiva pelo deficiente visual permite sua inclusão, possibilitando a esse público o acesso aos meios culturais, além de permitir a busca do conhecimento e posteriormente a inserção deste indivíduo no mercado de trabalho, oferecendo assim a essas pessoas o acesso aos reais direitos de cidadão.

Diante do cenário atual, onde vivemos numa constante evolução tecnológica, o acesso a informação é cada vez mais fácil, com isso surgem

os softwares e hardwares para promover a acessibilidade aos deficientes visuais perante aos meios digitais como: tablets, smartphones, etc.

Vale salientar que o surgimento de mais opções destes recursos são necessárias para que o deficiente visual possa ter acesso aos meios digitais de forma apropriada, mas o aprimoramento dos recursos existentes e a redução do custo de tais tecnologias são de vital importância para que o processo de inclusão do deficiente visual ocorra a contento e só assim as barreiras ao acesso a informação possam ser definitivamente eliminadas.

Referências Bibliográficas

AMORIM, Eliã S. M. dos S.; CARVALHO, Jucineide L. de; MENEZES, Luana K.B.; **Educação de Cegos Mediada pela Tecnologia.** Disponível em: <http://portal.educacao.salvador.ba.gov.br/site/documentos/espaco-virtual/espaco-autorias/artigos/educacao%20de%20cegos%20mediada%20pelas%20tecnologias.pdf>>. Acesso em Jan 2016.

ANSON, D. **Tecnologia assistiva.** In PEDRETTI; L. W.; EARLY, M. B. *Terapia ocupacional: capacidades práticas para as disfunções físicas.* 5 ed. São Paulo: Roca, 2005. p. 276 - 295.

BERSCH, Rita. **Introdução à tecnologia assistiva.** Porto Alegre: CEDI, 2008. Disponível em: <<http://proeja.com/portal/images/semanaquimica/2011-10-19/tec-assistiva.pdf>>. Acesso em jan 2016.

BORGES, José Antônio. **DOSVOX - um novo acesso dos cegos à cultura e ao trabalho.**

Revista Benjamin Constant, nº 3 - maio de 1996. (IBCENTRO/MEC).

BORGES, J.A, Paixão, B. e Borges, S. - **Projeto DEDINHO - DOSVOX - Uma nova realidade educacional para Deficientes Visuais - Rio de Janeiro - 2002.**

Disponível em: <http://intervox.nce.ufrj.br/dosvox/textos/artfz.doc>. Acesso em: jan 2016.

BRASIL. **Decreto 3.298, de 29 de dezembro de 1999.** Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3298.htm. Acesso em Jan/2016

BRASIL. **Decreto 5.296, de 2 de Dezembro de 2004.** *Regulamenta as Leis nos 10.048, de 8 de novembro de 2000, que dá prioridade de atendimento às pessoas que especifica, e 10.098, de 19 de dezembro de 2000, que estabelece normas gerais e critérios básicos para a implementação da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com*

mobilidade reduzida, e dá outras providências. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2004-2006/2004/decreto/d5296.htm. Acesso em: jan. 2016.

BRASIL. Lei nº 10.098, de 19 de dezembro de 2000. Estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l10098.htm. Acesso em: jan 2016.

CAMPBELL, Larry. **Trabalho e cultura: meios de fortalecimento da cidadania e do desenvolvimento humano.** Revista Contato - Conversas sobre Deficiência Visual - Edição Especial. Ano 5, número 7 - Dezembro de 2001. p. 103 - 108

CAMPOS, M. de B.; SILVEIRA, M. S. **Tecnologias para educação especial.** In: IV Congresso RIBIE, Brasília, 1998. Disponível em:

<<http://www.url.edu.gt/sitios/tice/docs/trabalhos/167.pdf>>. Acesso em: jan 2016..

CAT - Comitê de Ajudas Técnicas. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Ata da Reunião VII, de dezembro de 2007. Disponível

em:<http://www.comunicacaoalternativa.com.br/artigos-cientificos/Ata_VII_Reuni%C3%A3o_do_Comite_de_Ajudas_T%C3%A9cnicas.pdf?attredirects=0&d=1> Acesso em: jan 2016.

CORREA, Ana Grasielle Dionísio; OLIVEIRA, Patrícia Araújo de; DE BIASE, Laisa Caroline

Costa; DAMON, Danilo Leite; LOPES, Roseli de Deus. **Sistema de Avaliação Didática Acessível Portátil para Pessoas com Deficiência Visual estudo de caso com a plataforma Android.** CBIE-LACLO 2015 .Anais do XXVI Simpósio Brasileiro de Informática na Educação (SBIE 2015).Disponível em: <<http://br->

[ie.org/pub/index.php/sbie/article/view/5360/3723](http://br-ie.org/pub/index.php/sbie/article/view/5360/3723)>.Acesso em Jan 2016.

FAÇANHA, Agebson Rocha; VIANA, Windson; PEQUENO, Mauro Cavalcante. **Estudo de interfaces acessíveis para usuários com deficiência visual em dispositivos móveis touch screen.** Nuevas Ideas en Informática Educativa, TISE 2011. Disponível em: <http://www.tise.cl/volumen7/TISE2011/Documento18.pdf>>. Acesso em Jan 2016.

OLIVEIRA FILHO, A. G., A., & DE SOUZA, F. D. F. (2012). **Utilização de Interfaces Multi-Touch em Ambientes Virtuais de Aprendizagem para Ampliação da Acessibilidade de Deficientes Visuais.** In Anais do 23º Simpósio Brasileiro de Informática na Educação (SBIE), Rio de Janeiro-RJ, 2012.

ISO 9999:2007. **Technical aids for persons with disabilities: Classification and terminology.** 2007

MACHADO, D. R., MACHADO, R. P., CONFORTO, D. (2014) **Dispositivos móveis e usuários cegos: recomendações de acessibilidade em discussão**, *Nuevas Ideas en Informática Educativa TISE* 2014.

NIELSEN. **State of The Media: The Social Media Report**. 2011. Disponível em: <<http://blog.nielsen.com/nielsenwire/social/>>. Acesso em: jan 2016.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE (OMS). **CID-10 - Classificação estatística internacional de doenças e problemas relacionados à saúde: 10ª revisão**. 6. ed. São Paulo: Centro Colaborador da OMS para a Classificação de Doenças em Português/EDUSP; 2001.

PASSERINO, Liliانا Maria; MONTARDO, Sandra Portella. **Inclusão social via acessibilidade digital: Proposta de inclusão digital para Pessoas com Necessidades Especiais**. In: *Colóquio Internacional sobre a Escola Latino-Americana de Comunicação*, na Universidade Católica de Pelotas, em Pelotas, RS, V. 7, 2007.

SANTOS, Adriana Peres Almeida; CARLI, Braulio; CANO, Priscila Fioreli. **A acessibilidade da informação para deficientes visuais e auditivos**. *Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação*. Ano 4 - Edição 4 - Junho-Agosto de 2011 Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/anagrama/article/viewFile/7605/7001>. Acesso em Jan 2016.

Tecnologia Assistiva nas escolas: Recursos básicos de acessibilidade sócio-digital para pessoas com deficiência. Disponível em:

<[http://www.itsbrasil.org.br/sites/itsbrasil.w20.com.br/files/Digite o texto/Cartilha Tecnologia Assistiva nas escolas -Recursos basicos de acessibilidade socio-digital para pessoa com deficiencia.pdf](http://www.itsbrasil.org.br/sites/itsbrasil.w20.com.br/files/Digite%20o%20texto/Cartilha%20Tecnologia%20Assistiva%20nas%20escolas%20-%20Recursos%20basicos%20de%20acessibilidade%20socio-digital%20para%20pessoa%20com%20deficiencia.pdf)> . Acesso em Jan/2016.

VERGARA-NUNES, Elton et al. **Possibilidades de aplicações da audiodescrição**. In:

VANZIN, Tarcisio; DANDOLINI, Gertrudes Aparecida. (Orgs.). *Mídias do Conhecimento*. Florianópolis: Padion, 2011. p. 116-141.

VERGARA-NUNES, Elton; DANDOLINI, Gertrudes Aparecida; SOUZA, João Artur. **As tecnologias Assistivas e a pessoa cega**. *DataGramaZero - Revista de Informação* - v.15 n.1 fev/14. Disponível em: http://www.dgz.org.br/fev14/Art_05.htm. Acesso em Jan 2016.

O olhar sobre o outro descartável: a representação dos catadores de materiais recicláveis na mídia

Josiane Gothardo – UNESP

Introdução

O presente artigo tem como ponto de partida o documentário "Lixo extraordinário", de Lucy Walker, 2010, em que é mostrado o processo de criação do artista plástico, Vik Muniz, que retrata alguns catadores do lixão de Gramacho, Rio de Janeiro, por meio de fotos e posteriormente as reinventa com materiais recicláveis. A grande repercussão ocorre depois da estreia do documentário. A equipe de catadores escolhida para compor o projeto, auxiliando na composição das novas fotografias, é exposta a outra realidade, a qual terminaria após quase dois anos de filmagem, e passam a imaginar uma vida diferente da que levavam no Jardim Gramacho.

Apenas pela forma de denominar os resíduos (a divisão entre rejeitos e material reciclável), podemos notar a noção de lixo sendo ressignificada em nossa sociedade, bem como aquilo que se liga a ele, ainda de forma lenta. O próprio personagem principal do documentário "Lixo Extraordinário", Tião Santos, afirma que "lixo é aquilo que não serve pra nada. Nós somos catadores de materiais recicláveis", ele estabelece o valor de seu trabalho, deixando claro que não trabalha com aquilo que não serve para nada, mas com o que gera renda, insumos e novos produtos.

A representação do real imaginado.

Propondo uma reflexão a respeito do "real" e suas representações, focamos em dois tipos sociais, para os quais Bauman (1999) denomina como "turistas e vagabundos". Conforme Mendes (2011), os turistas seriam as pessoas que, inseridas na nova ordem da globalização, possuem mobilidade pelo mundo, compram coisas e movem a economia com seus recursos. Já os vagabundos seriam "os despossuídos da escolha de mover-se, os indesejáveis, que volta e meia são removidos dos espaços que ocupam" (2011, p.15).

Nesse sentido, nos cabe relacionar a ideia desenvolvida por Bauman (1999), referente ao consumo, à aceitação social de determinados grupos sociais. Por não serem vistos pelos demais como pertencentes ao seletivo grupo dos "turistas" são excluídos ou marginalizados, assim como aquilo que é sujo, desordenado ou impuro.

A partir dessa explanação podemos estabelecer um vínculo com a afirmação de Douglas (1991), sobre a noção de sujeira e impurezas, a qual começa a formar-se pela burguesia, sendo associada a questões morais, de pobreza e marginalização "estar à margem significa estar em ligação com o perigo. Quando o indivíduo não tem lugar no sistema social, quando é, numa palavra, marginal, cabe aos outros, parece, tomarem as devidas precauções, precaverem-se contra o perigo (Douglas, 1991, p. 74)".

Pretendemos com essa citação iniciar a discussão em torno da representação, daquilo que ao mesmo tempo em que é invisível é tão incomodo aos sentidos. Ao relacionarmos o lixo e tudo aquilo que pode provir dele, temos, comumente, como resultado a exclusão ou o descarte a um lugar à margem, por se tratar de objetos que podem pôr em risco nossa forma de vida.

Dessa maneira, partimos do pressuposto de que o descarte gera a invisibilidade. É possível afirmar que em oposição à situação de invisibilidade temos a visibilidade, necessária para que múltiplos anseios

coletivos encontrem seu lugar na sociedade e sejam estabelecidos. É nessa dualidade que se encontra a categoria dos catadores, cuja representação será estudada no decorrer do artigo. Nessa dualidade, a invisibilidade possui um rosto e sua imagem pode ser representada por meio de recursos audiovisuais, fotografias ou outros tipos de meios e expressões artísticas. Em nosso artigo, restringimos a análise ao estilo documentário e as demais imagens (formadas a partir de discursos sociais) do catador de recicláveis na sociedade, buscando descrever o que elas nos falam a respeito da categoria, sociedade e mídia.

No entanto, a mídia, como um espaço de disputa por visibilidade e, portanto, de poder, promove uma mudança neste paradigma quando espetaculariza o universo do descartável nas telas, reinserindo-o no ciclo do consumo, agora como produto cultural. Se o lixo representa o indesejável, quando midiaticizado, este passa a ocupar o lugar do desejável novamente, da mercadoria a ser consumida. (Mendes, 2011, p. 18).

Nesse ciclo, a imagem, seja ela em movimento ou estática, pode emergir e reafirmar representações, contribuindo para a manutenção ou alteração do imaginário, podendo ser usada como um método para se chegar ao objetivo e um ideal regulativo na sociedade, que mobilize e gere processos de inclusão social (como ocorrido após o fechamento do lixão de Gramacho, em 2012, em que Tião Santos, líder da Associação dos Catadores do Aterro Metropolitano do Jardim Gramacho - ACAMJG, após a estreia do filme, ganha visibilidade e transforma o espaço aberto em palco para expor a causa dos catadores, os quais vivem hoje um lento processo de transição e adaptação ao novo cenário do Polo de Reciclagem de Gramacho, o qual emprega 110 dos 1800 catadores).

A imagem, portanto, como afirma Flusser (1985, p. 7):

(...) são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo. As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro

dimensões espaço-temporal, para que se conservem apenas as dimensões do plano. Devem sua origem à capacidade de abstração específica que podemos chamar de imaginação.

Assim, por mais que possamos identificar ou nos sensibilizar com determinada representação, ela é apenas a intenção de mostrar o real, através de um viés ideológico e cultural, e não pode ser confundida com o que entendemos ser a realidade. Segundo o autor, as imagens são capazes de guardar e transmitir conceitos, além de estimularem a construção social, pois emergem do pensamento humano, mas se disseminam por toda a sociedade, produzindo sentidos e orientando ações individuais e coletivas.

Para fomentar uma reelaboração das imagens construídas acerca dos fatos sociais, necessitaremos de uma transformação nos discursos. Portanto, aquilo que vemos no mundo só pode ser traduzido por meio de imagens e representações, que captam uma forma de apresentar a realidade, nunca sem um filtro do próprio indivíduo que a propõe.

É a categoria do real (e não seus conteúdos contingentes) que é então significada; ou melhor, a própria carência do significado em proveito do único referente torna-se o próprio significante do realismo: produz-se um efeito de real, fundamento desse inverossímil inconfessado que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade. (Barthes, 2004, p. 43)

De acordo com Barthes (2004), portanto, existe um distanciamento entre o real e sua representação. Dessa forma, por se tratar de um produto audiovisual de estilo documental, tem-se o recorte da suposta realidade e um objetivo a ser perseguido durante a articulação do filme, também guiado sem sombra de imparcialidade, por esse viés ideológico.

Inserido na categoria de documentário, "Lixo Extraordinário", é capaz de transmitir uma parte da "realidade" filmada durante os dois anos no Jd. Gramacho, através de um filtro ideológico e orientado a responder

algumas questões iniciais, que cause identificação com o telespectador ao mesmo tempo em que cumpre com sua função na cadeia do consumo.

As relações sociais produzidas pelos conflitos existentes ao redor do catador resultaram em uma "invisibilidade" pelo poder público e sociedade, em geral. Esse contexto provoca ainda mais o isolamento desse público juntamente às suas carências. No entanto, é importante destacar que a categoria é marcada por forte heterogeneidade entre seus integrantes, desde os mais engajados em lutas pela classe, até aqueles que trabalham de maneira individual.

O documentário e a visão do descartável.

O documentário "Lixo extraordinário" ou sua versão em inglês "*Waste land*" remontam, a começar pelo título, à ideia que temos de lixo. O título em português evoca algo inusitado que parte do lixo, já "*Waste land*" parece prever a impossibilidade de que algo vivo seja capaz de surgir desse meio. Tanto em uma versão quanto em outra, os personagens tem como fala predominante o inglês, inclusive os produtores brasileiros que participam do filme. Os únicos que fogem a essa regra são os personagens do Jardim Gramacho, além dos momentos em que os produtores interagem com eles.

Nesse sentido, as falas parecem evidenciar a existência de uma divisão entre "aqueles que falam" e "aqueles que não falam" o idioma. Conforme o conceito proposto por Bauman (1999), podemos encontrar semelhanças entre os "turistas" e "vagabundos" descritos por ele. A língua que os turistas falam, predominantemente, é o inglês, portanto, aquele que não domina a linguagem é colocado à margem ou já pertence a ela. Dessa forma, entendemos que, além de ser um recurso atrativo para o contexto mercadológico, também pode ser uma forma de exclusão, demarcando as diferenças existentes entre eles, catadores e produtores. Logo no início do documentário, Muniz, sentado em frente ao computador, parece avaliar algumas imagens do lixão via satélite e dialoga

com sua esposa sobre o projeto que pretende realizar. Diz que encontraria no Jardim Gramacho "as pessoas mais rudes em que podemos pensar" e que lá é "para onde vai tudo o que não é bom". Essas falas confirmam o estereótipo que aqueles que lidam com o rejeito carregam e os aproximam mais da imagem que temos do próprio lixo (algo que deve ser descartado, marginalizado, tirado do convívio civilizado, escondido dos nossos sentidos e fora do alcance da sociedade). A fala anterior de Janaína, esposa do Vik, acentua ainda mais essa diferença entre os grupos, sua capacidade de compreensão e o que pode ser bom ou mal conforme o lugar em que se ocupa na sociedade. Ela questiona se o projeto seria prudente, uma vez que pode trazer riscos a saúde. Muniz afirma que "eles [os catadores] não questionam", e ela replica com "nós questionamos".

Ao final do longa metragem percebemos que, simultaneamente a essas afirmações, propõem evidenciar o processo de transformação, não só do "lixo", mas dos preconceitos entre produtores e catadores. No início, são falas pejorativas e conforme o desenrolar do filme, pretendem destacar uma mudança a respeito dos juízos sobre o local e as pessoas. No entanto, suas atitudes, por meio das imagens, parecem contradizer as falas de compreensão e valor, sutilmente. É o caso de quando estão na exposição de seus retratos confeccionados, "Retratos do Lixo", no museu, e Vik parece não compreender a alegria evidenciada no choro dos personagens, dizendo a uma das catadoras (Irmã) "deixa disso Irmã, é hora de ser feliz, não precisa chorar não". Como se choro não pudesse ser expressão de alegria. Contudo, no Museu de Arte Moderna durante a exposição dos retratos, se reconhecem diante das fotos e apontam suas respectivas colaborações em cada detalhe da exposição. Revelam satisfação e sentem-se valorizados por serem representados como obras de arte.

Estas e outras imagens demonstram algumas das intenções sobre as quais se fundamentam o documentário. Mesmo trabalhando uma aparente arte transformadora, está impregnado de ideologias e interesses mercadológicos, em que a mudança real na vida das pessoas passa a ser

apenas uma consequência, que pode não ocorrer. Por outro lado, a visibilidade dada ao trabalho do artista torna-se o centro do filme.

O documentário propõe um trabalho artístico com os catadores, que ficarão a cargo dos produtores durante o período de gravação do filme. Os retratos feitos com materiais coletados, e posteriormente higienizados, do lixão passam a compor as obras. Destacamos que não são quaisquer materiais, mas os *limpos*. Mesmo mantendo um vínculo com o lixão, por meio dos objetos retirados do local e das pessoas que vivem nos arredores, a vivência dos produtores com o cotidiano dos catadores se torna mínima e não compartilham de seus nós críticos diários. Alguns dos catadores, após o término das gravações não se imaginam voltando ao lixão para trabalhar, e começam a pensar em caminhos alternativos que colaborem com essa finalidade. Os catadores representados são mães, pais, trabalhadores que partiram para a ocupação com material reciclável em busca de uma solução financeira imediata, e acabaram permanecendo, alguns desde muito jovens, deixando os estudos e outras atividades.

Uma das catadoras, Isis, fala que pediu para Fábio, o auxiliar de Muniz, que a deixasse trabalhar junto a eles por 350 reais. Ao final do trabalho, ela diz "eu quero brindar com meu patrão!" se referindo a Vik. Percebemos, no entanto, que o trabalho participativo não teve espaço prioritário, no sentido mais amplo da palavra, em que é proporcionado aos indivíduos a autodescoberta de suas capacidades e aptidões diversas. Mas denota a existência de *um* artista e que eles estavam a serviço *dele*. Os catadores não foram os atores principais.

Ao fim do documentário as mudanças nas vidas dos personagens são pontuadas: Irmã abre uma mercearia, Isis se casa, Zumbi consegue realizar o sonho de inaugurar uma biblioteca dentro da Associação, Magna vai trabalhar em uma farmácia, Suelem, de 19 anos, tem o terceiro filho e Tião é reconhecido como líder da Associação e responsável por viabilizar mudanças no Jd. Gramacho. Os "Retratos do lixo", nome dado à exposição, arrecadou mais de 250 mil dólares e foi revertida para a ACAMJG, a qual construiu um centro de ensino, visando preparar os

catadores para a transição que passariam com o fechamento do aterro em 2012.

Essa mudança é reconhecida como resultado da grande repercussão do documentário e ao mesmo tempo encontra-se fundamentada no desejo de transformação, que os catadores possuem. Cada um deles, motivados por um sonho, desejos, revoltas e outras circunstâncias, querem ser reconhecidos, seja trabalhando dentro do Jd. Gramacho ou em outro ambiente, que lhes proporcionem mais segurança e proteção, além de aceitação social.

As imagens dos catadores na mídia impressa.

A fim de compreendermos as ligações entre os discursos e imagens na sociedade, realizou-se a busca textual por palavras relacionadas ao cotidiano do catador, assim como sua titulação social, em jornais de grande circulação. A comparação se deu entre os jornais O Estado de São Paulo e Folha de São Paulo, com o intuito de verificar as articulações e repetições no processo de ressignificação da categoria.

De acordo com a Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), aqueles que trabalham com o material reciclável são considerados pela legislação como "catador de material reciclável", "selecionador de material reciclável" e "operador de prensa de material reciclável"⁹⁵. As titulações divergem, portanto, entre aquilo que é estabelecido de fato como o nome da ocupação e como é reconhecida e intitulada pela sociedade. Constatou-se que comumente estabelece-se a relação entre "catador de lixo" para os indivíduos que vivem da ocupação de selecionar os materiais recicláveis, sua preparação e venda ou que o termo *reciclável* acompanha a expressão "catador de lixo reciclável". Essa expressão, no entanto, apresenta contradições, uma vez que "lixo" e "reciclável" são elementos

95 Informações disponíveis em:

<<http://www.mtecbo.gov.br/cbosite/pages/pesquisas/BuscaPorTituloResultado.jsf>>. Acesso em: 07 de abr. 2015.

substancialmente diferentes: o primeiro é rejeito e não pode ser comercializado em sua forma original (pode ser transformado em matéria-prima, e assim, movimentar a economia, como adubos e gás, por exemplo), tendo como correta destinação o aterro sanitário. Já o segundo mostra-se como matéria-prima em seu estado original, movimenta a economia, gerando novos postos de trabalho e renda familiar, tendo como correta destinação a reciclagem, que o faz retornar ao processo produtivo.

Portanto, aquilo que consideramos lixo (e todo seu entorno pejorativo de descarte e afastamento) associa-se aos objetos recicláveis quando há o desconhecimento e o predomínio de discursos dominantes não esclarecedores, também difundidos pela mídia. Meio esse em que deveria estar subentendido a responsabilidade de prestar esclarecimento à população, e promover espaços de discussão sobre diversos temas.

Em nossa pesquisa, a busca textual realizada no portal da Folha de São Paulo retornou resultados híbridos e reportagens permeadas de tratamentos pejorativos e pouco respeitosa em relação à categoria ou às pessoas descritas. Quando buscamos por "*catador material reciclável*" o portal retornou apenas 22 resultados, sendo que o primeiro resultado data de março de 2007. São resultados, que em sua maioria, tratam sobre questões relacionadas ao material reciclável e não se relaciona diretamente ao catador, portanto, resulta em textos híbridos, sem foco no catador. Provamos também "*catadores material reciclável*", no plural. Essa busca englobou o termo no singular ("*catador material reciclável*") e acrescentou outras, desde 2005, totalizando 54 notícias. Um fato curioso observado, é que mesmo em textos em que há o tratamento pela titulação acordada na CBO, em algum momento pode aparecer outros termos que destoam dessa definição.

Por exemplo, um texto recente, do dia 06/11/2014, traz em seu título "Catadores do Recife 'usam' aplicativo para fazer reciclagem", uma foto de uma bicicleta usada para o trabalho, e ao fundo uma reunião dos catadores, vem acompanhada da legenda "Moradores do Recife usam

aplicativo para chamar catador para recolher o lixo reciclável", logo no *lead* tem-se a frase "Em um mundo cada vez mais tecnológico, até os *catadores de lixo* são *hi-tech*", demonstrando que há ainda falta de esclarecimento pelos próprios jornalistas, os quais produzem e reproduzem discursos. O espaço deveria ser usado para o esclarecimento da função à sociedade implicando em maior conhecimento e respeito (colaborando para reelaboração dos discursos sociais e recorrente diminuição de estereótipos pejorativos), também como parte da responsabilidade que cabe à mídia, uma vez que se usa das imagens da categoria na veiculação de notícias.

Para maior reflexão, procuramos por "*catador de lixo*", a forma mais comum de tratamento ainda hoje. O resultado, portanto, retornou 140 notícias, desde março de 2001. A busca também foi realizada no plural, "*catadores de lixo*" e retornou 266 resultados. As informações são híbridas, por exemplo, quando afirmam "catador de lixo reciclável" ou palavras separadas como "lixo" e em outra parte da frase "catador" que se vinculam a aspectos de sentido diferentes ao pesquisado, contudo, não invalida a predominância da forma de tratamento.

Percebe-se que os resultados anteriores a 2012 tem a prevalência do termo "*catador de lixo*" como ocupação e após esse ano encontram-se mais dispersos pela frase. Foi observado outros termos adjacentes (rua, coletor, leis, salários, discriminação, violência, etc) e diversas referências ao longa "Lixo Extraordinário" e ao seu personagem principal, Tião Santos.

O segundo jornal em que realizamos a busca textual foi O Estado de São Paulo. Embora as informações sejam híbridas, percebe-se um maior rigor a respeito do sentido conferido às ocorrências, as quais se referem, em sua maioria, à atividade de catador. A primeira busca, com vistas na comparação entre os jornais, foi "*catador material reciclável*". Ao contrário do jornal Folha de São Paulo, não houve diferenciação, entre o plural e singular. De forma geral, as reportagens se vinculam mais ao catador que ao material que é coletado.

A busca exibiu 284 notícias, desde novembro de 2000. Contudo, de forma geral, entre *notícias, fotos, áudio, vídeo e acervo* tem-se 338 ocorrências. Demonstrou-se bastante fiel à titulação da CBO e condizente, em seus textos, à definição proposta na Classificação. É possível, também, observar em qual seção aparece o termo, constando na aba *Editoria e Assuntos*. Portanto, constatamos que as especificidades em que mais se enquadram, em *Editoria* (depois de *SP e Geral*), são *política e economia*. Vinculam-se, na aba *Assunto*, às seções *Dilma, Lula, Reciclagem, Lixo*. O gráfico gerado com base no acervo (51 notícias, as quais não foram verificadas para este artigo), mostra que a utilização do termo iniciou-se na década de 1990, havendo um pico na década de 2000 e retornando a faixa anterior em 2010.

Também introduzimos o termo "*catador(es) de lixo*", o qual retornou a presença de 681 matérias com a citação de alguma das palavras no texto. Entretanto, mostra-se menos específica, pois associa, frequentemente, o catador de material reciclável a outras informações adjacentes, como lixão, rua, lixo reciclável, lixo orgânico, leis, violência, objetos encontrados no lixo por catadores, entre outros, não se referindo ao próprio catador como na Folha de São Paulo. Assim, no jornal Folha de São Paulo encontramos referências diretamente à atividade, com a expressão "*catador(es) de lixo*", referindo-se à ocupação nesses moldes. Já no O Estado de São Paulo, não foi a característica predominante; as palavras que representam o cotidiano da categoria encontram-se dispersas pela frase e dão ênfase ao catador como "catador de material reciclável" e não de *lixo*.

Apesar disso, visto o amplo universo de reportagens (681, com início desde março de 2000, desconsiderando o acervo - 417 - vídeos - 4 - fotos - 2 - e áudio - 8), o número de matérias que se refere à atividade "*catador(es) de lixo*" é elevada. Recentemente, no dia 12/12/2014, uma notícia abordou a transformação das carroças de "*catadores de lixo*". Outra, de novembro do mesmo ano, diz que a presidente Dilma participaria de "Natal dos catadores de lixo". Da mesma forma, algumas

notícias davam destaque ao documentário "Lixo Extraordinário" e a repercussão na vida dos catadores do Jd. Gramacho, como Tião Santos.

A verificação das ocorrências foi limitada às *notícias*, contudo, fazemos um parêntese para observar que o acervo (composto por 417 notícias) do jornal, demonstra a oscilação da presença do termo na sociedade. Os registros datam a partir de 1880 e se mantiveram até a década de 1910, ressurgindo com a mesma intensidade em 1960, com um aumento gradativo na década de 1990. O gráfico demonstra o registro de um pico na década de 2000, que entrou em declínio em 2010. Nesse sentido, observa-se com base na pesquisa realizada no dia 07/04/2015, que os discursos, os quais permeiam as discussões e representações se transformam conforme a época e passam por filtros ideológicos e profissionais, capazes de (re)construir e reforçar imaginários coletivos. É notável que em muitas das reportagens ao invés de emancipá-los como cidadãos e auxiliar na reelaboração dos discursos sociais, confirmam os discursos dominantes e pejorativos.

O discurso da representação como afirmação da realidade.

A partir da linha de raciocínio construída, é possível compreender que a representação do real possui diversos níveis, os quais dialogam com as convenções sociais, ao mesmo tempo em que podem ser recriadas pelo "real", antes representado. Nesse sentido, ela pode ser tão intensa que se torna mais "real" que o próprio real. Partindo dessa reflexão, trabalhamos sobre a hipótese de que a representação pode gerar ressignificação ao redor de um tema, pois analogamente proporciona visibilidade para a mobilização de grupos, antes desorganizados, os quais podem ganhar espaço para o debate da sua causa com a sociedade, assumindo uma amplitude maior.

Tomamos um exemplo. Tião Santos é mostrado ao final do documentário concedendo uma entrevista ao "Jô", nessa ocasião atua sobre o espaço aberto pela visibilidade, afirmando a importância do

trabalho do catador e deixando claro que a denominação "catador de lixo", "xepeiro" está ultrapassada, sendo fruto de articulação e reflexão por parte da categoria com a sociedade e cabe à mesma respeitá-los e enxergá-los como tal.

A categoria quando ressignificada para *profissional*, também pode transformar a maneira de sua atuação. No final do ano de 2014, Tião participou do programa "De frente com Gabi", não mais como, somente, o líder da ACAMJG, mas participante de diversas instituições envolvidas com a questão ambiental (como o Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico e Social - BNDES), garoto propaganda da Coca-Cola e principal rosto do movimento "Eu sou catador", "Limpa Brasil, *Let's do it*". Pôde encontrar um espaço aberto, por meio da espetacularização produzida pela mídia, mesmo que representada por um único personagem principal e que, possivelmente, a maioria viva circunstâncias diárias ainda tão difíceis quanto antes do documentário ou simplesmente desconheçam as implicações em seu cotidiano.

Nesse sentido, a compreensão do conflito existente entre a representação e o "real" nos permitirá uma visão mais crítica sobre o tema, gerando discussão e possibilitando mudanças a partir dos discursos que permeiam a sociedade. Entende-se que a reelaboração do discurso por meio da imagem se fundamenta na prerrogativa que o discurso pode ser reelaborado. Segundo Foucault (1996), todo o discurso é construído, portanto, existe em sua constituição perigos e poderes, que são restringidos por procedimentos *internos* e *externos* e por um *sistema de exclusão*. Dessa maneira, podemos afirmar que o poder (como Foucault aponta, é capilar e perpassa todas as micropráticas sociais), atua como um sensor que controla, seleciona, organiza e redistribui o discurso, que passa por vários procedimentos que visam refrear os perigos do aleatório.

Depreende-se de sua obra que para o controle funcionar é necessário uma "sociedade do discurso", a qual tem a função de conservar ou produzir discursos e distribuí-los, mas somente segundo regras estritas (como doutrinas religiosas, políticas ou judiciárias). Pelo fato de o

discurso estar permeado em toda a sociedade, a construção de novos discursos torna-se especialmente difícil, pois estarão vinculados de forma direta ou indireta, a um discurso conhecido ou, até mesmo, presente de forma silenciosa em suas entrelinhas. Assim, não estaríamos criando algo novo, mas remodelando o já existente.

Portanto, para Foucault (1996, p. 25) o novo discurso "deve, conforme um paradoxo que ele desloca sempre, mas ao qual não escapa nunca, dizer pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito e repetir incansavelmente aquilo que, no entanto, não havia jamais sido dito". Poderíamos metaforizar dizendo que assim como um fio se liga ao outro formando tecidos, um novo discurso se liga ao outro formando verdades ou alterando-as. Para ele, nos apropriamos de discursos e o autor (aquele que profere) é responsável por reacomodá-los em momentos diferentes, criando algo "novo", sendo passível de mudança, pois se desloca com facilidade. Todo o discurso repousaria sobre um já dito.

Dessa forma, o conjunto de regras que fornece a validade do discurso na sociedade é estrutural e mecânico, sendo tão sutil que devemos fazer um esforço consciente para pensar de que maneira estão inseridos e exercem controle na sociedade. Não é algo que reproduzimos porque sabemos, mas que é inserido pela repetição dos processos.

A ressignificação do lixo e a reelaboração de discursos sociais.

A mídia desempenha importante papel na (re)configuração de imaginários e representações, pode contribuir com a manutenção ou transformação das percepções de mundo, ressignificando e reelaborando discursos. As representações sociais, portanto, estabelecem conexões com a prática social, mesmo retratando parcial e ideologicamente as narrativas por meio das imagens e discursos.

Conforme Certeau (1982) as narrativas são estratégias de representação do outro, mantendo uma relação entre passado e presente,

o esquecido e o agora. Nesse sentido, o discurso se fragmenta no curso da história, deixando brechas que devem ser preenchidas. Como um morto que já não pode contar sobre os fatos de sua vida por si próprio, e necessita da voz alheia para recontá-la, assim é a reescrita daquilo que é inaudito. O inaudito, segundo o autor é "aquilo que, do outro, não é recuperável - um ato perecível que a escrita não pode relatar" (Certeau, 1982, p. 215). Assim, o *outro* assume o papel dentro dessas fendas criadas, sendo recriado pela visão de quem o percebe.

Portanto, o catador ora relacionado ao lixo e ora ao extraordinário, pertence, enquanto representação, à dimensão da realidade de quem o descreve, fortalecida pelos discursos que a circundam. "Ao dar valor ao lixo, por meio de seu trabalho, o catador acaba por renomeá-lo, alimentando o próprio processo de ressignificação positiva de sua atividade laboral" (Benvindo, 2010, p. 71, apud IPEA, 2013, p. 5).

Assim, a construção do outro se relaciona à estruturação dos grupos e aos processos de socialização que ocorrem na sociedade, por isso a representação (do outro) está intrinsecamente ligada à nossa percepção e ao grupo que julgamos pertencer.

No entanto, a ressignificação daquilo que é considerado lixo, no sentido impuro da palavra, mostra-se um processo a longo prazo, por meio de discursos e ações, que busquem estabelecer uma relação entre os benefícios sociais e econômicos e a atividade desenvolvida. Nesse contexto, podemos citar os discursos sustentáveis, uma vez englobados por organizações e suas marcas, emergem a partir do capitalismo e propõem um estilo de vida sustentável. São discursos, que em suas entrelinhas, apoiam até mesmo o lucro exacerbado, desde que seja *sustentável*. Impulsionado pelo discurso consciente e sustentável, consegue atingir um público de consumidores cada vez maior.

Considerações finais.

Ao relacionarmos as representações do real e o "real" percebemos, por um lado, a existência de uma suposta "encenação" por aqueles que pretendem mostrar o real e, por outro, aqueles que são representados encenam frente à câmera à procura de um espaço de visibilidade. Uma busca por atuar sobre as imagens para emergir ao mundo do poder, em busca de um espaço simbólico, filtrado e ideológico.

Para refletirmos sobre a representação do outro por meio do documentário, realizamos uma busca textual em dois jornais de grande circulação. Portanto, o documentário "Lixo Extraordinário", repleto de ambiguidades, representa o outro através de parâmetros próprios (uma característica inerente às representações) e desperta a empatia para suas causas, dores, alegrias e formas de vida. Contudo, a reelaboração dos discursos parece se relacionar mais a fatores mercadológicos que ser em si um elemento motivador, que pretende dar visibilidade.

Por outro lado, a busca textual realizada com o jornal Folha de São Paulo e O Estado de São Paulo, nos proporcionou uma visão mais ampla sobre a influência dos discursos midiáticos nas imagens que temos da realidade e como circulam pela sociedade produzindo significados ou reproduzindo valores, os quais se alteram conforme a época. Quando, por exemplo, se refere a "catador de material reciclável" nas notícias, no jornal a Folha de São Paulo, a busca se relaciona aos elementos do cotidiano como material reciclável, reciclagem, metas, leis sobre resíduos, etc, e ao citar "catador de lixo", o termo se relaciona à pessoa, e os textos reforçam a ideia de que catador de material reciclável é *catador de lixo*.

O entorno dos objetos parecem merecer mais destaque que o próprio indivíduo, assim, podemos considerar uma aparente "coisificação" do outro como ser descartável. Nosso intuito, por meio deste artigo, foi proporcionar uma reflexão sobre as construções discursivas e relacioná-las às imagens existentes na sociedade, as quais representam grupos ou pessoas. Ao mesmo tempo, as representações podem proporcionar um espaço aberto, uma "brecha" para que os

personagens tenham visibilidade e possam atuar sobre ela, por meio da espetacularização, em prol de suas causas e lutas, possibilitando a reelaboração dos discursos sociais.

Referências

BARTHES, R. *O efeito do real*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BAUMAN, Z. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999.

CERTEAU, M. A Operação Historiográfica. In: CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

DOUGLAS, M. *Pureza e perigo*. Lisboa: Edições 70, 1971.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

MENDES, G. *Táticas e Estratégias no Discurso do Personagem da "Vida Real" Tião Santos*. XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2011.

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Ucitec, 1985.

IPEA - *Situação social das catadoras e catadores de materiais recicláveis e reutilizáveis*, 2013. Disponível em:

<http://www.ipea.gov.br/agencia/images/stories/PDFs/situacao_social/131219_relatorio_situacao_social_mat_reciclaivel_brasil.pdf>.

A TV Mais Feliz do Brasil: A Proposta de Interação do SBT com a Audiência

Rafael Barbosa Fialho Martins – UFMG

Introdução

Desde meados de 2010, já que ao visitarmos sites e fóruns sobre televisão e audiência, chamava-nos atenção a participação expressiva de internautas exaltando o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT). Diferente de outras emissoras, os comentários sobre o canal de Silvio Santos eram permeados por uma dimensão fortemente afetiva e passional, percepção inicial que confirmou-se quando descobrimos a existência dos "SBTistas": assim autodenominados e autodeclarados, constatamos que esses fãs organizam-se em blogs e redes sociais desde 2005, interagindo e expressando sua admiração pelo SBT.

Tal popularidade nos instigou a buscar entender essa adesão entre espectadores e SBT, partindo do postulado de que se o SBT é capaz de suscitar a existência de fãs, ele ocupa um lugar próprio no imaginário afetivo não só dos aficionados, mas do público em geral, configurando um caso passível de investigações sob a ótica comunicacional.

Assim, desde 2013 desenvolvemos estudos nesse sentido (MARTINS e TORRES, 2013; MARTINS e TORRES, 2014), explorações que se consolidaram com o trabalho de conclusão de curso *Da tela à rede: a construção da identidade SBTista* (MARTINS, 2013). Por meio da análise de entrevistas com representantes dessa comunidade de fãs, nossa pesquisa demonstrou diversos aspectos dessa formação identitária, quase uma "religião": dentre os SBTistas há práticas características como

criticar, torcer pelo SBT e engajar-se por ele, seja comentando, curtindo, postando ou compartilhando nas redes sociais tudo o que está relacionado ao canal. A admiração pelo canal é apontada como hábito adquirido na infância, e os telespectadores fazem uma associação da programação do SBT às suas histórias de vida.

Há uma imanente adoração ao dono do SBT; Silvio Santos aparece como exemplo de trajetória de vida, almejada pela maioria dos fãs, seduzidos pelo mito criado em torno da figura maior do SBT, contribuindo para a personificação da empresa. Assim, ele acena como fator preponderante para a formação da identidade não apenas do canal, mas dos telespectadores.

Destaca-se ainda uma idealização positiva do SBT, muito relacionada aos sentidos evocados por seu dono (alegria, família, descontração). Os telespectadores percebem a consolidada identidade do canal, no qual se veem reconhecidos pelo conteúdo que ela veicula e pelas estratégias de aproximação do público que ela realiza. Mais que meros telespectadores, agem e falam como verdadeiros colaboradores da empresa que sonham em conhecer e, por que não, onde desejam trabalhar.

Tais resultados inquietaram-nos ainda mais; entendida em alguma medida a instância da recepção, passamos a tentar entender o âmbito da produção, ou seja: qual a contribuição do SBT nesse processo de interação espontânea tão próxima e afetiva de seu público como um todo (e não só dos SBTistas). Entendemos que encontraríamos no discurso institucional da emissora possíveis respostas a essa "devoção" ao canal; mas onde identificar expressões desse discurso?

Entendemos que encontraríamos no discurso institucional da emissora possíveis respostas a essa "devoção" ao canal; mas onde identificar expressões desse discurso? Para isso, analisamos as vinhetas institucionais do canal priorizando seu aspecto estético-formal, já que nosso lugar de pesquisa tem como principal objetivo o investimento nas formas televisivas para um entendimento mais completo dos fenômenos

que envolvem televisão e cultura. O objetivo é investigar como as vinhetas do SBT expressam um "Estilo" que propõe e dá a ver o tipo de interação que o canal estabelece com seu público?

Nossa abordagem sobre as vinhetas se dá priorizando seu aspecto estético-formal, já que nosso lugar de pesquisa tem como principal objetivo o investimento nas formas televisivas para um entendimento mais completo dos fenômenos que envolvem televisão e cultura.

Metodologia

Metodologicamente, essa perspectiva traduz-se em uma análise estilística, adotando procedimentos propostos por Jeremy Butler (2010), acreditando que a abordagem da materialidade estilística coopera para a discussão da relação TV-público. Entendemos estilo como a utilização sistemática de técnicas expressas em imagem e som de modo a cumprirem uma função dentro do texto; ou seja, uma variedade de elementos técnico-formais que são usados em todos os gêneros para comunicar significados e obter respostas dos telespectadores. Os elementos do estilo são encenação, trabalho de câmera, edição, som e artes gráficas, e embora sejam os mesmos vistos no cinema, muitas vezes podem assumir usos e apropriações diferentes na televisão (MITTELL, 2010); (BUTLER, 2010).

Seguimos os passos sugeridos por Butler (2010), quais sejam: descrição⁹⁶, análise funcional e recuo histórico. Analisamos 4 vinhetas que nos indicaram as mediações mais evidentes na proposta de interação da emissora: a brasilidade; a família; a figura de Silvio Santos; os sentimentos envolvidos na amizade entre canal e público.

⁹⁶ O autor recomenda a decupagem do produto a ser estudado, em um movimento de "engenharia invertida" que possibilite desconstruir o texto na busca por seus elementos constitutivos para encontrar alguma unidade estilística. Embora tenhamos feito uma descrição minuciosa de cada vinheta analisada, neste artigo suprimiremos o texto referente a esta parte, dado o limite de espaço. Serão priorizados os resultados propriamente ditos da análise de cada peça.

Das vinhetas às mediações

Optamos por trabalhar com o conceito de mediação porque, a partir de nossas observações do objeto, percebemos alguns lugares de produção/negociação de sentido nos quais o canal investe para se dirigir ao seu público, ou seja, lugares dos quais advém as conformações que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural da televisão e no caso específico, do SBT. Podemos considerar as mediações como lugares de onde provém sentidos que dotam os sujeitos de relacionarem entre si e com o mundo (MARTÍN-BARBERO, 2009).

As mediações são algo construído em cada caso; são captadas na prática mesma da pesquisa, no escrutínio do objeto, o qual indica para o analista quais os pilares da interação em estudo. Porém, nem tudo é mediação, e dado o caráter movente da comunicação enquanto processo de interação, as mediações também se movem. Daí vem a necessidade de uma especial atenção para que sejam identificadas e para que se adentre as possíveis interferências, trocas e rupturas que elas promovem em processos comunicativos.

Por isso, em nossa busca partimos das vinhetas para identificarmos quais as mediações efetivamente estruturam a interação SBT-audiência. Após muito assistirmos e manejarmos as vinhetas, a partir de uma leitura flutuante identificamos 4 temas mais recorrentes e estruturantes nas peças, encarando-os como as mediações mais evidentes na proposta de interação da emissora. Tais categorias foram as que mais receberam investimentos estilísticos (menções nas músicas e locuções, efeitos sonoros, atuação dos artistas, cenas convocadas pela edição, efeitos gráficos etc): a brasilidade; a família; a figura de Silvio Santos; os sentimentos envolvidos na amizade entre canal e público

"A cara do Brasil" segundo o SBT - a brasilidade no canal

Para uma primeira análise, escolhemos em nosso corpus as vinhetas da campanha de 2008, com o mote principal "O nosso carinho é pra você", cujo intuito era agradecer a fidelidade do telespectador brasileiro com a emissora, que afirmava que ela devia tudo a seu público - se a audiência devotava grande carinho ao SBT, era o canal que devia agradecer, e não o contrário. Ao deixarmos nosso objeto falar, ele abriu nossos olhos para uma questão até então não enxergada nas vinhetas em tela; aparentemente "ingênuas", percebemos que elas podiam ser pensadas como tentativas de representação e figuração do Brasil - tentativa presente não apenas nessas, mas em outras vinhetas do canal. Com esse viés de interpretação em mãos, vimos que a suposta identidade nacional encenada pelo SBT poderia e deveria ser alvo de reflexão. Afinal, qual é o Brasil que as vinhetas constroem? Quais são as "feições" do canal que já chegou a se autointitular "a cara do Brasil" e que se pretende ser o Sistema Brasileiro de Televisão?

A atuação dos personagens, que encarnam telespectadores do SBT soa de certo modo pouco natural ou realista, refletindo o tipo de atuação que se vê, por exemplo, nas novelas da mesma emissora, que apresenta forte tradição em novelas mexicanas dubladas e remakes nacionais de tramas latinas. Notamos uma característica inusitada: as atrizes que interpretam a paraibana e a pernambucana têm sotaque e entonação marcadamente semelhante àquele que pode ser ouvido em São Paulo. Embora o Brasil seja um país multicultural e diverso, soa incoerente, por exemplo, uma pernambucana com entonação de voz semelhante àquela falada por paulistas. Por outro lado, esse aspecto pode ser explicado pelo fato de o SBT concentrar sua produção de rede em São Paulo, e por isso é mais comum ver lugares, falas e sotaques daquela região; algo semelhante ocorre com a TV Globo, cujos artistas, locações de novelas e participantes de programas remetem ao Rio de Janeiro, onde o canal tem sua sede.

Os objetos de cena, os cenários e figurinos escolhidos para representar os estados baseiam-se em estereótipos: a baiana vendendo acarajé, a gaúcha tomando chimarrão, a pernambucana dançando frevo e o carioca malandro são construções simbólicas já consagradas que apresentam visões limitadas da rica cultura brasileira - o que ocorre em outras vinhetas do SBT - e dos demais canais. Os cartões postais das cidades são uma espécie de "esquema" encontrado pelos produtores de vinhetas quando produzem peças que retratam o Brasil, o que pode ser visto em peças do SBT e de outras emissoras.

A recorrência das mesmas imagens, símbolos e referências tidos como "brasileiras" revela uma tentativa de forjar uma "iconografia" da identidade nacional que abarque todo o país por meio da televisão. A representação da brasilidade é pincelada com forte verniz de afeto, chegando a um nível de proximidade com o telespectador e tentando induzi-lo a acreditar que só no SBT ele é fielmente retratado. Para isso, a emissora lança mão de escolhas estilísticas relativas a cenários, figurinos e diálogos do telespectador com ninguém menos com o dono do canal ou seu elenco; o excesso de afetividade é transmitido por um excesso visual. Logo, a "cara" do Brasil que vemos nas vinhetas do SBT é popular, paulista, simplista, caricaturizada e folclorizada, quase infantil; o brasileiro seria aquele que vive feliz num país rico de belezas naturais e pontos turísticos considerado "um grande auditório que faz acontecer", como diz uma vinheta.

Percebemos que o SBT está menos preocupado com uma representação fiel às idiossincrasias regionais brasileiras do que com uma linguagem universal, aparentemente descompromissada e com fortes raízes no público - que mesmo não sendo representado na tela talvez sinta-se contemplado pelo lado afetivo.

"O SBT tem tudo a ver com a sua família" - família, o público do canal

Fazendo jus ao slogan que anuncia - "Mania de TeVer" -, a vinheta em análise teve o propósito de evidenciar a presença constante do SBT na vida de seu público. No intuito de retratar o dia de uma família real, a vinheta opta por figurar as atividades realizadas pelos familiares e as funções por eles desempenhadas, narrativa da qual emerge a discussão a respeito dos papéis sociais ocupados pelos personagens. A montagem concatena ações de um dia completo e, mesmo a mulher tendo feito mais tarefas que o marido, a vinheta pode transmitir a impressão de que ele trabalhou mais; ele sim foi trabalhar, passou a manhã e a tarde fora de casa enquanto ela saiu "apenas" para fazer compras. Pensando assim, seria compreensível a repreensão do marido, pois após um dia de trabalho ele tem que descansar, e a mulher não deve mudar de canal, e sim continuar preparando o jantar - poderiam dizer alguns.

Nessa engrenagem de atividades suscitou-nos a figuração da esposa, especificamente, devido às obrigações que são delegadas a ela: além de providenciar o café da manhã, ela cuida do filho, vai às compras, e prepara outro alimento, ao fim do dia. Ou seja, a montagem optou por destacar momentos indicadores de que quase todo o seu tempo diário é dedicado ao outro, o que a caracteriza como uma dona de casa prestativa e uma mãe amorosa, que mesmo na correria, ajeita o cabelo do filho e se emociona com a telenovela. De outro lado, a edição não traz tantas tomadas do marido, não sendo possível especificar sua profissão. Todavia, o cenário, com a mesa, telefone e estante repleta de livros indica um escritório, o que o figurino mais sóbrio (terno, camisa social e gravata) reforça. Assim, em comparação com a mulher, seria o homem quem de fato trabalha na casa; a própria ausência de detalhes sobre a ocupação laboral do marido pode ser entendida como sua ausência no dia da família, o que se justificaria pelo fato de ele ser o responsável por manter financeiramente as despesas da casa.

As escolhas cênicas apostam na obviedade garantindo o reconhecimento e compreensão rápida dos papéis sociais de cada membro da família. Entendemos que o homem e a mulher são marido e

esposa porque dividem a mesma cama; assumimos que o marido trabalha fora por causa do vestuário e da mobília típica de escritórios; compreendemos que a mulher é dona de casa porque fica mais circunscrita aos ambientes domésticos, e mesmo quando surge em externa, aparece em um cenário ligado às necessidades do lar. Essa configuração remete aos antigos arranjos familiares, unidos pelo laço conjugal, geralmente "[...] preso a uma divisão interna do trabalho, o marido como provedor e a mulher preocupada com os filhos, o lar e a casa" (GIDDENS, 2002, p. 87). Por isso a representação de família contida na vinheta pode ser considerada conservadora, já que ignora as mudanças na noção de conjugalidade e as conquistas femininas ocorridas nos últimos anos.

O sentimento de pertencimento familiar é evocado não apenas quando a família é representada, mas também quando vemos os artistas e funcionários do SBT confraternizando festivamente como se fizessem parte da mesma família. A família é evocada no SBT até mesmo por um modo mais literal: os apresentadores mostrando seus familiares de verdade. A mediação da família ajuda a sustentar a proposta de interação do SBT e passa ainda pela própria família de Silvio Santos; o SBT é uma empresa explicitamente familiar e faz questão de ressaltar isso.

Assim, mais do que apenas uma mediação ou unidade de audiência, a família atua no SBT enquanto delimitadora de público-alvo, apresentando-se como uma opção de certo modo mais conservadora a fim de contemplar uma fatia da audiência insatisfeita como os outros canais vêm tratando as transformações da configuração de família no Brasil. Tal enquadramento opera apagando conflitos e repetindo padrões a fim de capturar uma fatia de mercado com normas, valores, papéis sociais e gostos muito bem definidos, apta para consumir aquilo que vá ao encontro de sua visão de mundo. Insistir em um modelo familiar que confina a mulher no universo doméstico e enquadra o homem como provedor da família significa investir em um status quo que caminha para ser revisto e reelaborado na

TV, e o SBT seria então o lugar onde isso não ocorreria, e tudo permaneceria da mesma forma.

No canal, ser família é conservar valores positivos, viver uma moralidade baseada em tradições e normas passadas há muito tempo de pais para filhos. Tal posicionamento parece ter sido eficaz até hoje, e se levarmos em conta os anseios da "tradicional família brasileira", ousamos dizer que muito provavelmente ele persistirá. Ao assistirmos ao SBT, vislumbrar mudanças nesse sentido torna-se um verdadeiro desafio, e parece ficar tudo como está: Silvio Santos no auditório, Chaves na vila, Maria do Bairro no sofrimento, marido no trabalho e mulher na cozinha.

Silvio Santos e SBT, tudo a ver - a emissora como pessoa

A canção escolhida como trilha, Por Você, do Barão Vermelho, evoca um universo simbólico afetivo marcado pelo sentimento do amor, que, na letra, soa tão forte que tornaria a pessoa apaixonada capaz de realizar qualquer coisa aparentemente impossível ou muito custosa, tal como "ir a pé do Rio a Salvador". Ao embalar a vinheta de um canal de televisão ela revela uma relação complexa: quando notamos o "amor incondicional" que existe entre canal e público, a impressão é a de que falamos de pessoas envolvidas em uma relação afetiva.

Embora a trilha sonora seja marcada pela música do Barão Vermelho, a vinheta também traz efeitos sonoros, e uma audição mais atenta dá a perceber que eles estão quase totalmente restritos ao universo sonoro de Silvio. Se a sonoplastia prioriza o dono do SBT, a edição de imagens também contribui para reforçar a onipotência de Silvio em seu canal; logo de início, quando o controle remoto liga a televisão, a montagem da vinheta traz três imagens seguidas do apresentador, cada uma relativa a uma fase da emissora, rememorando a fundação do canal pelo próprio Silvio e sua permanência a frente do SBT. Logo, a montagem coloca o dono do SBT como a figura fundante do canal, a autoridade

maior desde o início do empreendimento. Um recuo histórico mostra que a estratégia é recorrente no estilo das vinhetas institucionais, já que na atuação dos artistas da emissora, destaca-se a de Silvio Santos; ele não ocupa mais tempo que outros membros do elenco nas vinhetas, não é tratado explicitamente como o principal personagem dos roteiros e sequer aparece interagindo de fato com os outros apresentadores.

Entretanto, a análise mais aprofundada nos permite dizer que uma "simples" aparição sua diz muito sobre o contexto de produção, adesão popular e cultura na qual o SBT se insere. Embora não fique ausente em nenhuma vinheta, é o lugar conferido pela montagem delas que faz de Silvio Santos a figura maior dentre os artistas de sua emissora. Isso porque, assim como na vinheta de 30 anos, de modo geral Silvio surge na tela nos primeiros e/ou nos últimos momentos das vinhetas, dando a ideia de que é a autoridade maior do canal e ao final autoriza, autentica tudo o que se passa ali. Encarando o apresentador como uma figura televisiva que encarna e dá a ver algumas mediações identificáveis, investigamos as outras mediações que ele suscita e sob quais matrizes culturais elas se assentam.

Pai, patrão e padrinho

Profundamente personalista, a figura de Silvio Santos também pode ser considerada extremamente paternalista. De um modo mais autoritário, é conhecida a conduta centralizadora do Silvio patrão, que exerce poder absoluto nas ações de sua empresa. Do discurso de inauguração da TVS até os dias de hoje são dele as mais variadas decisões. Intimamente relacionado ao sucesso financeiro, o apresentador desempenha também a função do pai que provê economicamente os seus dependentes; afinal, o que caberia a um milionário em um país subdesenvolvido senão distribuir dinheiro aos pobres? É justamente isso que ele faz. Dinheiro e Silvio Santos estão indissolivelmente ligados, encenando um ritual mercadológico (ALVARADO, 1995).

Herói cômico

Nas vinhetas, o lado cômico do apresentador fica evidente a partir das imagens escolhidas para figurá-lo - ou seja, por meio da montagem. Isso porque são inseridos momentos marcadamente engraçados, reforçando o imaginário do riso e da alegria que prevalece em seus programas e no canal como um todo.

Para a proposta de interação com o SBT, tal posicionamento acena positivamente, já que o riso e o cômico engendram uma relação em que os envolvidos se igualam (ou se sentem igualados) a partir do tom carnavalesco que impera no canal e manifesta-se de modo icônico no riso/sorriso de Silvio Santos. O SBT seria a única emissora em que o patrão se coloca no mesmo patamar do público e o convida: "Vamos sorrir e cantar" (ALVARADO, 1995).

Silvio santo

Santo já no próprio nome, o apresentador evoca ainda a mediação de certa religiosidade; não por promover uma religião em específico (ele é judeu), mas devido à sua figura revestida por uma camada de divindade. Poderíamos dizer que Silvio é santificado por meio de sua história de percalços e superações tais como as dos santos, pelas graças e milagres concedidos a seu público - felicidade, reencontros e dinheiro - e por sua integridade pessoal inquestionável e "imaculada". A faceta "divina" de Silvio acena positivamente para a interação com o SBT, contribuindo para a fortíssima fidelização que existe no canal.

Vendedor e camelô

À primeira vista, Silvio Santos pode ser encarado como o garoto-propaganda das empresas de Senor Abravanel, já que sua imagem

televisiva construiu-se concomitantemente a seu mercado: seus carnês e demais negócios sempre estiveram apoiados na propaganda personalizada que ele transmite pela televisão, apresentando-se como testemunha do produto (ALVARADO, 1995). Consideramos o lado camelô mais do que uma passagem marcante da trajetória pessoal do apresentador, mas um fator crucial para entendermos o modelo de gestão do empresário sobre sua emissora - e, portanto, a interação que realizamos com ela. Isso porque o camelô seria aquele que vai ao encontro do público para vender seus produtos.

A mediação de camelô nos ajuda até mesmo a compreender um pouco o perfil de decisões de Silvio Santos em relação à sua emissora. Conhecido pela instabilidade com a qual administra pessoalmente a grade de programação, o dono trata o SBT como uma banca na qual se vendem os mais variados produtos: novelas, telejornais, shows e demais programas; se algum deles não se vende conforme o esperado ou no tempo planejado, logo é substituído por outro produto. Pelo contrário, basta que um programa encontre aceitação para que seja reprisado à exaustão ou surjam outros semelhantes para se aproveitar o sucesso.

História de vida

Acreditamos que essa trajetória contribui para a emissora por extensão: a história de Silvio é louvada, e o SBT, um dos símbolos de sua vitória, ganha credibilidade por conseguinte. O mito do self-made man parece ser uma premissa não só do SBT mas de todas as empresas do Grupo Silvio Santos, que prometem por meio de seus produtos a realização de sonhos materiais, principalmente a partir da participação em jogos. Ou seja, a emissora afirma reiteradamente que é possível obter o mesmo sucesso do apresentador, desde que o público participe das oportunidades dadas por ele nos mais variados game shows, reality shows e sorteios.

A primeira no coração de vocês - afeto e sentimento na interação do SBT

O primeiro aspecto que nos chama atenção nesta vinheta é a redundância entre imagem e som. Característica inerente à TV como um todo, ela é um traço determinante do SBT em específico, já que na emissora quase não há espaço para subentendidos ou abstrações: na maioria das vezes, o que é falado é também mostrado, reforçando a mensagem e dotando-a de um didatismo. Outra característica que salta aos olhos e aos ouvidos na vinheta de 1989 é o forte apelo a uma vinculação afetiva entre o SBT e seu público. A letra da música privilegia de modo bem expressivo termos ligados a uma interação marcada por sentimentos e emoções.

Logo, a nível sonoro, os sentimentos são referidos diretamente, sendo nomeados ou lembrados a partir de verbos e demais palavras de conotação sentimental, afetiva e positiva. É cantada e estabelecida uma relação de verdadeira amizade com o telespectador; ou seja, a trilha sonora nos ajuda a perceber uma iniciativa de expressiva proximidade entre o SBT e seu público. Além da citação direta dos sentimentos, o ritmo dinâmico, animado e festivo da linha melódica adotada na maioria das vinhetas também contribui para a codificação de um imaginário sonoro positivo e acolhedor. Visualmente, os bens simbólicos presentes nas vinhetas são figurados também de maneira previsível. Sem deixar espaço para inferências, o SBT traduz os sentimentos em imagens-afeto.

Nossa posição coaduna com o que diz Vera França (2009) e baseia-se na ideia de que mais do que uma "estética do improviso" brega - nada improvisada, e sim estilisticamente pensada e organizada -, o "Estilo SBT" contribui para seu posicionamento frente às outras emissoras e em relação a seu público. Isso porque a autora lembra que a inviabilidade técnico-financeira ou mesmo a estratégia de mercado de algumas emissoras levaram à formulação de outros modelos em contraposição com o "padrão Globo" de imagens e de qualidade,

marcados pelo exagero, pela paródia, pela exposição das próprias limitações – o caso do SBT (FRANÇA, 2009).

A afetividade e o exagero são os principais elementos vistos no canal que o aproximam tanto da noção de brega quanto de kitsch, ambos sentimentais por excelência. Ser cafona acena como sinal de ser amado, querido, íntimo. Para o canal de Silvio Santos, ser brega, kitsch, piegas, melodramático ou sentimentalista não configura um problema. Pelo contrário: a aposta em um estilo inflamado potencializa os afetos e emoções que caracterizam o brega e o kitsch e humaniza, aproxima e diferencia a proposta de interação do SBT. À relação emissora-público estão vinculados valores que normalmente devotamos a pessoas, sujeitos; e é assim que o SBT parece querer ser visto: como uma emissora-pessoa com carne, osso e, principalmente, coração.

Considerações finais - "Uma grande amizade é assim"

As análises empreendidas neste trabalho mostram o quanto faz sentido pensarmos a interação que o SBT estabelece com o público enquanto uma amizade. Isso porque, de modo muito forte, as vinhetas propõem uma relação com o telespectador que se baseia em laços afetivos tão estreitos que fazem lembrar as interações negociadas por pessoas. É justamente de forma pessoal que uma emissora de televisão chega até nós prometendo sentimentos como amor, paixão, alegria e felicidade, que podem ser sentidos a partir dos programas que ela exhibe.

Estilisticamente, vemos a manifestação das mediações da brasilidade, da familiaridade, de Silvio Santos e da afetividade ocorrer pelo uso de diversos elementos, os quais se destacam: a cenografia e atuação dos atores ajudam a figurar o Brasil e a família pretendidos pelo SBT, a edição demarca o lugar de superioridade do dono do canal, e a trilha sonora e a montagem contribuem para traduzir esteticamente os sentimentos evocados ao assistir à emissora.

Em sua análise sobre o SBT, Mira (1994) considerou a emissora como um "circo eletrônico", dada a expressiva presença de elementos provenientes da cultura popular em seus conteúdos televisivos, à semelhança do universo circense. Concordando com tal colocação, damos um passo a frente e consideramos ser possível enxergar o canal ainda como um "auditório eletrônico", ao convocar o telespectador a participar de suas atrações de maneira muito próxima e pessoal, como se estivesse frente a frente com qualquer apresentador da casa. Atraídos pela sensação de inclusão, instituímos uma relação com o SBT que circula entre a projeção e a identificação tendo como combustível nossas emoções e sentimentos.

Referências bibliográficas

ALVARADO, A. *Entre a autoridade e as gargalhadas: uma leitura exploratória sobre a construção da imagem televisiva* de Silvio Santos. 1995. 121 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Metodista, São Paulo, 1995.

BUTLER, J. *Television style*. New York: Routledge, 2010.

FRANÇA, V. A televisão porosa - Traços e tendências. In: FREIRE FILHO, João (Org). *A TV em transição*. Porto Alegre: Sulina, 2009, p.27-52.

GIDDENS, A. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MARTINS, R. **Da tela à rede: a construção da identidade SBTista**. Monografia (Graduação em Comunicação Social/Jornalismo) - Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2013.

____; TORRES, Hideide Brito. A experiência compartilhada e participativa de assistir à televisão: o caso dos SBTistas e sua identidade cultural. *Temática*, João Pessoa, n° 9, set. 2013. Disponível em

http://www.insite.pro.br/2013/Setembro/experiencia_compartilhada_televisao.pdf. Acessado em 18 ago. 2014.

____. Memória e afeto como estratégia de fidelização da audiência televisiva: o caso dos SBTistas. *Verso e reverso*, São Leopoldo, v. XXVIII, n. 69, set-dez 2014. Disponível em <http://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/view/ver.2014.28.69.05/4413>. Acessado em 2 fev. 2015.

MITTELL, J. *Television and American Culture*. New York: Oxford University Press, 2010.

A Produção Comunitária Audiovisual na Construção da Imagem do Envelhecimento Humano

Reginaldo Moreira – UEL

Pra começo de conversa

A velhice é uma categoria socialmente produzida. Em que se pese, o ciclo biológico do ser humano ser considerado natural, o envelhecimento também deve ser entendido dentro de uma perspectiva que contemple o olhar sobre a construção sócio histórica da velhice, em suas diferentes formas presentes na sociedade. No Brasil, o crescimento da população idosa acontece em contrapartida à queda da população jovem. Este fenômeno vem sendo percebido desde pelos estudiosos desde 1940. Tal dado é um disparador para que se repense num panorama geracional da população e sua tendência ao envelhecimento. Todavia, deve-se tomar cuidado para não tornar superficial o olhar sobre este fenômeno.

A construção da velhice, numa sociedade tomada pelos meios de comunicação de massa, tem nesses veículos, importantes meios de construção de imagem e formação de opinião pública a respeito do que seja a denominada Terceira Idade. A contribuição que os veículos de comunicação de massa podem dar para a criação de conceitos sobre a velhice, são via de regra, carregados de preconceitos e estigmas relativos a diversos aspectos do envelhecimento, apresentando essa faixa da população associada a diversos problemas associados a saúde, economia e área social. Geralmente tais representações não consideram a

participação social dos idosos, suas capacidades, potencialidades e direitos. O que se nota é uma reiteração de estigmas pelos meios hegemônicos de comunicação, ainda calcados nos estereótipos e preconceitos negativos.

Os projetos retratados neste artigo apresentam novos olhares, na contramão do olhar da mídia hegemônica. As iniciativas revelam a visão dos próprios idosos na criação e produção de programas alternativos de televisão, com objetivo de respeitarem suas subjetividades e singularidades. As mídias alternativas buscam retratar as identidades dos idosos de forma fiel e adequada, sem o filtro dos processos estigmatizadores dos mass media.

O tempo que perpassa e o processo de envelhecimento humano

A sociedade ocidental ainda considera os indivíduos a partir das idades que possuem. A cronologia é que determina o momento de ingresso na vida escolar, a prestação do serviço militar, o momento de tirar a carteira de motorista, o título de eleitor, a idade para se aposentar etc. A cronologia mostra-se determinante na classificação etária populacional. A geriatria e a gerontologia discutem o conceito de idade biológica e idade cronológica, na tentativa de encontrar outros vetores para avaliação da idade biológica das pessoas, porém a medida cronológica do tempo até então se apresenta como determinante no decorrer da vida. Segundo Papaléo Netto:

"O limite de idade entre o indivíduo adulto e o idoso é 65 anos para as nações desenvolvidas e 60 anos para os países em desenvolvimento. É este critério cronológico que é adotado na maioria das instituições que procuram dar aos idosos, atenção à saúde física, psicológica e social. Sob alguns aspectos, principalmente legais, no entanto, o limite é de 65 anos também em nosso país.

...embora as manifestações de velhice sejam bem claras, não se pode afirmar que elas são exclusivamente dependentes do envelhecimento

primário ou senência, ou se são resultantes de outros fatores, que em seu conjunto, tornam difícil a mensuração da idade biológica". (PAPALÉO NETTO, 2002, p. 09)

Acontece que o tempo interno, advindo da subjetividade e da identidade do indivíduo, via de regra contrapõe-se ao tempo externo (cronológico). Imprimir certos estigmas sobre o sujeito com maior idade, apenas por sua aparência física, desconsidere a heterogeneidade dos idosos. A psicóloga, Elisabete Mercadante, em seu artigo *A Identidade e a Subjetividade do Idoso*, escrito para a Revista *Kairós*, reflete:

"Há uma surpresa, pra o sujeito, de se ver classificado com um velho, e essa surpresa ocorre porque não há uma vivência interna da velhice. Sempre se é velho a partir do olhar dos outros. A surpresa que ocorre entre os sujeitos classificados como velhos ocorre pela defasagem que se dá entre o corpo-aparência e a experiência interna vivida.

Nessa discrepância entre o interno e o externo, uma ênfase maior se dá ao externo e, este passa então a ordenar o interno. Velhice, passa a ser, assim, uma categoria cronológica externa, que classifica os indivíduos. Mede-se por um tempo externo (anos, meses, dias, horas) toda uma experiência vivida dos sujeitos. Não se concebe nem tampouco se compreende o tempo como sendo o sujeito humano". (MERCADANTE, 1998, p. 61)

A contradição entre o tempo interno e externo vivenciados pela pessoa, pode levar ao entendimento da velhice como um estigma, conforme aponta Mercadante: "As qualidades atribuídas aos velhos, que vão definir o seu perfil identitário, são estigmatizadoras e são uma produção ideológica da sociedade". (MERCADANTE, 1998, p. 63)

A partir desses apontamentos, a opção por se trabalhar os recursos audiovisuais com a população considerada da Terceira Idade, cria novas possibilidades de expressão e quiçá a diminuição do preconceito e da marginalização sofridos pelos idosos. A produção dos meios alternativos de comunicação realizados nos projetos analisados

visa mostrar as potencialidades dos idosos, além de revelar sujeitos privilegiados no tocante à memória viva social, produtores de cultura e reflexões, calçados, geralmente, em experiências vividas.

O processo de envelhecimento humano é rico, cheio de nuances, complexo, delicado, diverso, porém, na sociedade ocidental, é bastante dificultoso. Uma sociedade que supervaloriza o jovem economicamente ativo, acaba por estigmatizar a estética das pessoas com mais idade, uma vez que o conceito de beleza está associado ao manter-se jovem, e os conceitos de saúde e vigor, estão também associados a essa faixa geracional, o que induz, muitas vezes, o idoso a buscar um padrão estético não condizente com o que seu corpo revela, numa busca frenética por parecer mais jovem, impulsionados pela indústria da moda, farmacêutica, cosmética e da medicina estética.

Os primeiros sinais da passagem do tempo se dão através do corpo. As rugas, os cabelos grisalhos, a calvície, entre tantos outros, são demonstrativos do envelhecer. Numa sociedade que supervaloriza o jovem, os sinais de envelhecimento, geralmente significam perdas para as pessoas, algumas vezes levando os idosos ao pânico do envelhecimento, quando não à depressão e outros sofrimentos mentais. A sociedade que envelhece a passos largos é quem, contraditoriamente, rejeita os aspectos relacionados à conquista da longevidade. Para citar um exemplo, observe-se a dificuldade que a maioria das pessoas tem de arrumar emprego ainda quando se encontra na meia idade, o que só faz aumentar na velhice. Ou mesmo o preconceito existente com relação ao idoso que se apaixona e demonstra esse afeto publicamente. O preconceito se acentua, caso o parceiro seja uma pessoa mais jovem, evidenciando um controle social repressivo e discriminatório.

"A noção de estigma é bastante esclarecedora, no sentido de auxiliar o entendimento da velhice. A velhice, no seu sentido estigmatizado propõe uma avaliação ampliada a partir da aparência do corpo envelhecido - marcas físicas visíveis - para a mente. Há, assim, na concepção estigmatizada de velho, uma correlação explícita entre o

corpo e a mente, entre o declínio físico e, também, consequentemente - pela lógica linear - da deterioração da mente". (MERCADANTE, 1998, p. 62)

Por outro lado, as narrativas imagéticas contemporâneas alteram o regime temporal, que provocam alterações na "relação com o passado, com a ideia de futuro, experiência do presente, nossa vivência do instante, nossa fantasia de eternidade". (PELBART, 2009, P.29)

A velocidade instantânea imposta pela televisão e pelo computador, a fosforescência imagéticas produzidas, as informações em bits, colocam em cheque, cada vez mais, o encadeamento e a sucessividade temporal. A linha cronológica encadeada dá sinais de colapso. O tempo real mescla presente, passado e futuro, como aponta Pelbart:

"... Para usar os termos mais antigos e mais contemporâneos: nossa navegação no tempo ganhou aspectos inusitados. Já não navegamos num rio do tempo, que vai de uma origem a um fim, mas fluímos num redemoinho turbulento, indeterminado, caótico. Com isso, a direção do tempo se dilui, e a própria tripartição diacrônica - divisão do tempo em passado, presente e futuro - vai perdendo pregnância. (...) O que se anuncia é um regime temporal curioso: não meramente uma sincronidade universal, mas, no interior dela, a gestação de novas condutas que alteram o estatuto da memória, da repetição, da gênese, afetando assim, forçosamente, nossa relação com a ideia de projeto, de história, de sentido, obrigando-nos a repensar a própria noção de contemporaneidade". (PELBART, 2009, p. 29/30)

Existem muitas formas de envelhecer e de velhice. A visão sobre o que é ser velho necessita ser ampliado e compreendido em sua diversidade e subjetividade. Qualquer olhar simplista, somente a partir dos sinais aparentes do corpo, leva-nos a avaliações cada vez mais distorcidas. Para além das aparências, há uma essência, identidade e singularidade a ser considerada.

"...Sempre se é velho a partir do olhar dos outros. A surpresa que ocorre entre os sujeitos classificados como velhos, ocorre pela

defasagem que se dá entre o corpo-aparência e a experiência interna vivida.

Nessa discrepância entre o interno e o externo, uma ênfase maior se dá ao externo e, este passa então a ordenar o interno. Velhice, passa a ser, assim, uma categoria cronológica externa, que classifica os indivíduos. Mede-se por um tempo externo (anos, meses, dias, horas) toda uma experiência vivida dos sujeitos". (MERCADANTE, 1998, p. 60/61)

No caminho oposto às perdas cognitivas, psicológicas e biológicas apresentadas pela ciência, como relativas ao processo do envelhecer; o acúmulo de informações e experiências faz do idoso um potente rememorador.

"O processo de envelhecimento, sem dúvida, desencadeia o aumento de limitações de ordem biológica, em decorrência de fatores de natureza genética e ambiental. No entanto, ressalvados casos de ocorrência de patologias graves que comprometam funcionalidade física e mental, na velhice, é possível haver conservação de competências e habilidades intelectuais, bem como o funcionamento do ego. A acumulação de experiências permite a alguns idosos até mesmo alcançar elevado grau de especialização e domínio nos mais diversos campos das atividades humanas. Um domínio em que os mais velhos podem, de fato, destacar-se, graças ao acúmulo de informações e experiências é o de narrar, interpretar o passado, bem como analisar o presente à luz da experiência pregressa". (GIGLIO & von SIMSON, 2001, p. 143)

Os projetos alternativos de comunicação televisiva apresentadas neste artigo têm o intuito de revelar a busca pela construção de uma nova imagem plural de representação dos idosos, que visa colaborar com a construção cultural sobre o envelhecimento humano, liberto de estigmas e preconceitos. O protagonismo dos idosos na produção de conteúdo por e para pessoas dessa faixa geracional, os considera, os valoriza e os insere socialmente, por meio de dinâmicas democráticas e participativas de

criação comunitária de programas de televisão. Oficinas de TV: dispositivos aos que têm mais a contar Entre os anos de 2007 a 2009 foi implantado o projeto de extensão universitária, na Pontifícia da Universidade Católica (PUC), na cidade de Campinas, interior de São Paulo, intitulado "Oficina de TV para a terceira idade - o recurso disponível aos que têm mais a contar".

Já o projeto de extensão da Universidade Estadual de Londrina (UEL), teve seu início no ano de 2014, denominado "Oficina de TV para a terceira idade: a comunicação comunitária como dispositivo aos que têm mais a contar", o qual se encontra em atividade até o momento.

Ambas as iniciativas trabalham com objetivo de criar novas representações sociais sobre o envelhecimento e sobre a velhice, através de narrativas audiovisuais desenvolvidas na produção de programas alternativos de televisão, gerados pelos participantes dos projetos.

Em princípio, os projetos sensibilizam os idosos, por meio de exibições de programas da grande mídia, o que os levou ao desenvolvimento de um olhar crítico. A partir desta sensibilização, os projetos capacitaram os idosos para produção de programas audiovisuais, com conteúdos advindos dos próprios participantes, com a utilização dos princípios da comunicação comunitária de participação e democratização dos meios.

Dois programas alternativos de TV foram criados no formato de revista eletrônica. Em Campinas, foi chamado de Viva Idade e em Londrina, é denominado de Tecer Idades. Essas novas propostas de comunicação revelam pontos de vista singulares sobre vários aspectos da vida, sob a ótica das pessoas da terceira idade. Toda a produção, desde a pauta até a edição dos programas é realizada pelos participantes, subvertendo a lógica do mercado da comunicação hegemônica, em que são somente almejados como receptores.

A televisão, como recurso disponibilizado às pessoas da maturidade, possibilita a criação de narrativas de conteúdos de som e imagem, a partir deles mesmos, com o intuito de representarem suas

singularidades e subjetividades, já que a imagem do idoso e da velhice na televisão comercial, na maioria das vezes, é estigmatizada e não considera a diversidade do que é ser velho e das inúmeras formas de envelhecimento. A comunicação comunitária alternativa, como recurso disponível e acessível aos participantes dos projetos, amplia as possibilidades de construção de novas concepções sobre o próprio envelhecer.

"A certeza subjetiva que nos garante, muito precocemente, que "eu sou", não provém da nossa capacidade de pensar, mas da nossa identificação a uma imagem. Não é o pensamento que garante a singularidade do ser (...) O que garante o ser, para um sujeito, é sua visibilidade - para outro sujeito". (KEHL, 2004, p. 148)

A subversão da lógica de produção televisiva, que, via de regra, vê os idosos como telespectadores e não como produtores de conteúdo, tem contribuído para a diminuição do preconceito e do estigma social, ainda calcado sobre essa faixa geracional; por meio de um veículo de comunicação de massa, tendo como norte que a velhice é um fenômeno socialmente construído.

Os projetos em questão capacitam os idosos para o desenvolvimento de um olhar crítico sobre a mídia, para perceberem como são tratados os assuntos pertinentes a esta população, ainda calcados em estigmas. Além disso, a proposta de criação de um novo canal alternativo de comunicação televisiva, em que possam expressar suas identidades e se sentirem representados, por meio do protagonismo na realização do novo meio. Essa dinâmica visa revelar o ponto de vista dos idosos sobre os diversos assuntos, que venham a ser abordados nos programas de TV, esclarecendo e desmistificando o processo de envelhecimento das pessoas, a velhice e o velho, contribuindo para diminuição do preconceito e estimulando sua participação social desta faixa etária. Esse processo de educação não formal, por meio dos recursos audiovisuais, como ferramentas possíveis na construção de novas

narrativas audiovisuais sobre o fenômeno envelhecimento, transborda o conhecimento acadêmico, para além da própria academia e descentraliza o conhecimento, gerando o empoderamento nos participantes envolvidos com os projetos.

A produção dos programas tem revelado a subjetividade, a diversidade e a singularidade dos idosos, em suas diversas realidades, mostrando-os atuantes e ativos na sociedade. A valorização das experiências de vida, por meio das recordações e da história viva que representam para a sociedade contemporânea, contribui para a uma compreensão mais ampliada de mundo. A participação nos projetos tem se mostrado eficiente na elevação da autoestima dos idosos e, consequentemente, dos telespectadores do programa, fortalecendo a cidadania dos envolvidos. Com a produção desses novos programas alternativos, tem sido possível estabelecer uma nova via de comunicação entre os idosos e a sociedade.

"Existir é, antes de mais nada, apresentar a própria imagem para o Outro. O que equivale a dizer, para um adulto que já tenha ultrapassado as fronteiras dos complexos familiares, que existir é apresentar a própria imagem no espaço público. É no espaço público que o sujeito atesta que sua existência faz alguma diferença. Assim sendo, já não se trata de apenas exibir uma bela figura para o deleite do Outro, como um dia a criança se ofereceu à contemplação apaixonada da mãe. Se o espaço público é onde se estabelecem -e onde se desestabilizam- as relações de poder, ela não se constrói com belas imagens, mas coma imagem dos homens *em ação*. A visibilidade dos homens no espaço público depende da ação. No caso,(...) trata-se da *ação política*. Aqui é necessário inserir um vetor ético: a visibilidade no espaço público implica que os sujeitos se responsabilizem pelos efeitos de seus atos na vida da *pólis*". (KEHL, 2004, p. 150)

A produção das novas narrativas audiovisuais é realizada por meio dos processos participativos da comunicação comunitária. Essa forma possibilita a participação social de pessoas, na maioria das vezes marginalizadas socialmente, como produtores de conteúdo, o que

possibilita a (re)construção de cidadania dos participantes dos projetos. A comunicação se estabelece efetivamente para uma comunidade, quando o que se comunica faz sentido para essas pessoas. Caso contrário, as informações não tocam e não causam mobilização social. Para tanto, faz-se necessário uma ruptura entre os papéis de produtor e receptor da comunicação, estimulando a interatividade, a autogestão, a autonomia em relação ao governo, partidos políticos e empresas.

A comunicação se dá quando toca as pessoas, por meio da emoção. Fora isso, não passa de simples informação. A emoção vem a partir da identificação com o conteúdo específico comunicado. O conteúdo, portanto, deve vir da comunidade envolvida, podendo até ser sugerida por um profissional de comunicação, mas sempre validada pelos participantes do projeto, por meio de processos democráticos.

"A comunicação popular (...) contribui para a democratização da sociedade e a conquista da cidadania. Que não significa só alguém poder votar a cada cinco anos naqueles que vão decidir por ele, mas também aprender a participar politicamente da leitura do bairro e da escola para os filhos, a apresentar sua canção e seu desejo de mudança, a denunciar condições indignas, a exigir seus direitos de usufruir da riqueza gerada por todos, por meio de melhores benefícios sociais e de salários mais justos, a organizar-se e a trabalhar coletivamente". (PERUZZO, 1998, p. 158)

As novas narrativas surgem da participação dos idosos dos projetos e são pautadas, tendo como eixo norteador os Direitos Humanos, voltado para a Terceira Idade. Os participantes dos projetos passam por capacitações diversas no campo audiovisual. Esta forma de fazer comunicação possibilita o protagonismo e a participação ativa, o que permite a efetiva construção dos programas de televisão por eles próprios.

Produções e resultados alcançados

Além dos modos de produção das novas narrativas, a veiculação dos programas almeja interferir na construção do imaginário social do público, a respeito do seja o envelhecimento e da diversidade das formas de ser idoso na contemporaneidade.

Para tanto, as parcerias realizadas para execução dos projetos são fundamentais. Em Campinas, a veiculação aconteceu por meio do canal universitário, a TV PUC, desde o início do primeiro projeto, no ano de 2007. Tal parceria foi muito importante para a veiculação dos programas ao público-alvo. A partir desta parceria, os participantes do projeto sentiram-se motivados para as gravações e valorizados dos seus saberes. A parceria também possibilitou a realização de um documentário sobre os modos de produção do próprio programa, realizado pela própria TV, como também execução de dois making of, realizados pelos estagiários do projeto.

Na fase em que o projeto esteve locado em Campinas, foram produzidos oito programas de televisão, retratando temas relevantes aos participantes do projeto, a saber: Avós modernos; Especial Gramado Cine Vídeo 2007; Jovem Sempre; A Terceira Idade é reflexo da juventude?; Especial JEC - Juizado Especial Cível; Identidade Cultural, Turismo e Memória; Paixão pelo que se faz; Sexualidade na Terceira Idade. Além disso, dois making of e um blog foram produzidos pelos discentes monitores participantes do projeto, como também de um documentário, realizado pelo canal universitário.

O reconhecimento destas produções aconteceu se deram no 15º Gramado Cine Vídeo 2007, com o convite para a participação no 5o. Seminário da Associação Brasileira de Televisão Universitária (ABTU), como um exemplo de inclusão na televisão brasileira, pelo ineditismo do projeto, que além de ser realizado para o público da terceira idade, era também produzido por pessoas da terceira idade, de maneira participativa e democrática. Além disso, uma discente monitora do projeto representou a PUC, no Fórum de Extensão Universitária (Forext), no ano de 2008, na cidade de Poços de Caldas, interior de Minas Gerais,

em que apresentou o trabalho comunicacional realizado com os idosos, selecionado entre dois projetos para apresentação oral no encontro. Fora isso, o programa foi inscrito em diversos Festivais e premiações. No ano de 2008 nos inscrevemos em vários festivais, como: Festival Vídeo Saúde da Fiocruz, Festival de Gramado, Festival de Cinema do Rio de Janeiro, Festival de Cinema de Maringá, Festival de Cinema de Belo Horizonte e Festival de Cinema de Ouro Preto. A última inscrição foi do vídeo sobre o JEC - Juizado Especial Cível, para o Prêmio Inovare - no campo da democratização do direito.

Com o final do contrato de trabalho do articulador com a PUC-Campinas, o projeto de extensão deixou de existir naquela instituição. Para alguns idosos, a comunicação participativa teve continuidade no Ponto de Cultura Maluco Beleza, por meio de uma emissora de web rádio, em que os participantes do projeto protagonizaram a revista eletrônica Vivendo e Aprendendo, até hoje produzida e veiculada semanalmente pela rádio. Além disso, parte dos participantes se agenciou como modelo, em empresas especializadas em publicidade, como também em produtoras cinematográficas, que forneciam figurantes ao polo cinematográfico de Paulínia, cidade também do interior de São Paulo. Assim, alguns idosos participaram de muitos anúncios e filmes, veiculados vezes na região; outras em todo país; outras ainda, fora do país, como o filme Salve Geral, que representou o Brasil na disputa pelo Oscar, e teve a figuração de muitos deles.

Desde 2013, o projeto de extensão, semelhante ao já descrito, teve início na Universidade Estadual de Londrina (UEL), localizada na cidade de Londrina, interior do Paraná. A "Oficina de TV para a 3ª. Idade: a comunicação comunitária como dispositivo aos que têm mais a contar" abriu trinta vagas gratuitas, em março de 2014. Cerca de cento e cinquenta interessados procuraram pelo projeto e uma extensa lista de espera foi aberta. Desde então, o grupo de inscritos iniciou a Oficina de Produção de TV. Alguns encontros serviram para sensibilização e crítica da mídia. Uma espécie de "batizado" foi realizado com os participantes, que

gravaram pela primeira vez num estúdio de televisão. Os participantes dessa nova fase do projeto conceberam o programa piloto, sob o título de Tecer Idades, sobre o tema "Aposentei: e agora?". A veiculação foi realizada pelo canal universitário, a TV UEL, uma emissora de web TV.

O projeto tem recebido ampla cobertura midiática, na mídia comercial, o que possibilitou o acesso das pessoas que dele participam. Além desse apoio de divulgação, ao final do primeiro semestre de 2014, a nova postura de produção de narrativa audiovisual compôs a pauta do programa Ver TV, produzido e veiculado pela TV Brasil (emissora pública do país), em que foi debatido o tema "Os idosos e a TV". Esse convite possibilitou aos projetos uma divulgação de forma mais ampliada, revelando ao público que os idosos podem ser muito mais que meros expectadores e consumidores de televisão, que podem subverter a lógica de produção, colocando-se como protagonistas de conteúdo alternativo e qualificado.

A nova fase do projeto, que tem duração prevista até outubro de 2016, conta com a produção de minidocumentários biográficos sobre a vida dos próprios participantes. O grupo foi dividido em duas equipes, que estão na fase de realização dos mesmos. Para tanto, os participantes se rodiziam entre roteiristas, cinegrafistas, produtores, diretores e editores, além de também serem as fontes dos documentários.

Referências Bibliográficas

GIGLIO, Zula Garcia & von SINSOM, Olga Rodrigues de Moraes. *A arte de recriar o passado: História Oral e Velhice bem-sucedida*. In: Desenvolvimento e Envelhecimento - perspectivas biológicas, psicológicas e sociológicas. Campinas, SP, Papirus, 2001.

KEHL, Maria Rita. *Visibilidade e Espetáculo*. In: Videologias: ensaios sobre televisão. São Paulo, Boitempo, 2004.

MERCADANTE, Elisabete. *A Identidade e a Subjetividade do Idoso*. São Paulo, Revista Kairós, 1998.

PAPALÉO NETTO, Mateus. *O Estudo da Velhice no Século XX: Histórico, Definição de Campo e Termos Básicos*. In: Tratado de Geriatria e Gerontologia. Rio de Janeiro, Editora Guanabara, Koogan S.A., 2002.

PELBART, Peter Pál. *Imagens do (nosso) Tempo*. In: Imagem Contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games... - vol. II. São Paulo, Hedra, 2009.

PERUZZO, Cicília M. Krohling. *Comunicação nos movimentos populares*. Petrópolis: Vozes, 1999.

BERQUÓ, Elza. *Considerações sobre o envelhecimento da população no Brasil*. In: Velhice e Sociedade. DEBERT, Guita e NERI, Anita (orgs). Campinas, Papirus, 1999.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade - Lembrança de Velhos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

DEBERT, Guita Grin. *Pressupostos sobre a Reflexão Antropológica sobre a Velhice*. In: Antropologia e Velhice. DEBERT, Guita Grin (org). Campinas, Textos Didáticos, no. 13, IFCH/Unicamp, 1998.

FUSER, Bruno (org). *Comunicação Alternativa - cenários e perspectivas*. Campinas: PUC-Campinas / Centro de Memória Unicamp, 2005.

NERI, Anita Liberalesso. *Teorias Psicológicas do Envelhecimento, in Tratado de Geriatria e Gerontologia*, FREITAS, E.; PY, L.; NERI, A.L.; CANÇADO, F.A.X.; GORZONI, M.L. & ROCHA, S.M. (orgs.). Rio de Janeiro, Editora Guanabara Koogan S.A., 2002.

PATERNOSTRO, Vera I. *O Texto na TV - manual de telejornalismo*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1991.

POLLAK, Michel. *Memória, Esquecimento e Silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

Aplicativo Parole – Plataforma móvel de audiodescrição

Vinicius Laureto de Oliveira – UNESP

A audiodescrição como recurso de acessibilidade

Segundo a Secretária Nacional de Promoção dos Direitos da Pessoa com Deficiência o verbete acessibilidade se caracteriza como um atributo responsável pela melhora na qualidade de vida das pessoas. Ainda em sua definição, a acessibilidade deve estar presente em todos os ambientes e situações, sejam essas como o espaço físico ou então no universo das informações, e para isso, a acessibilidade pode se assegurar das tecnologias de comunicação e informação.

Um dos recursos de acessibilidade no universo das informações é a audiodescrição. A audiodescrição (em sua sigla AD) é uma descrição objetiva de algo representado visualmente. Dessa forma, um deficiente visual, com baixa ou sem nenhuma visão, poderá acompanhar qualquer conteúdo assim como o público vidente.

Uma definição para a audiodescrição é a de tradução intersemiótica, que vai transformar aquilo que é visual para o universo do verbal, do sonoro. Assim, o recurso de descrição deve ser realizado de modo que coopere com sua obra descrita e não transpasse os limites da narração. Dessa forma, a AD não é útil somente para o público com deficiência visual, mas também poderá servir para o entendimento de pessoas com deficiência intelectual e idosos.

Segundo Packer (1996), por exemplo, a AD auxiliaria a aquisição de conhecimentos sobre o mundo visual, especialmente aqueles ligados a normas de interação social (linguagem corporal, estilos de roupa, etc.); tornaria a experiência com a TV mais agradável e educativa; proporcionaria um sentimento de maior independência, igualdade e inclusão; e desobrigaria familiares e amigos da tarefa de descrever os programas.

(PACKER, 1960. In: FRANCO, Eliana Paes Cardoso; SILVA, Manoela Cristina Correia Carvalho. *Audiodescrição: breve passeio histórico*. 2010)

Para sua realização plena, a AD deve ser preparada e executada por um profissional audiodescritor treinado. A regulamentação desse profissional no Brasil está em processo de tramite. Assim, é possível garantir que o nível de confiabilidade do serviço oferecido seja garantido, afinal, a percepção sobre uma obra ou conteúdo por outra pessoa depende dessa qualidade.

Existem duas modalidades para a AD. A primeira das modalidades é a presente nos meios audiovisuais, por exemplo, o canal de áudio alternativo que o modelo de TV digital brasileiro, o ISDTV, permite. Esta, também está presente em alguns filmes com finalização em mídia física. Recentemente o serviço de streaming de conteúdo Netflix começou a publicação de suas obras originais com o recurso da AD, no entanto, esse conteúdo está disponível apenas em inglês. A segunda modalidade para a AD é a ao vivo. Mais comum entre os audiodescritores, a AD ao vivo se iniciou no Brasil com a descrição de peças de teatro e dança. A AD ao vivo também se aplica ao cinema analógico. O processo de projeção analógica de cinema, em que é preciso que os rolos dos filmes cambiem entre dois ou mais projetores pode gerar atrasos a uma gravação da AD que deveria ser executada em simultâneo.

Para a realização da AD ao vivo é preciso que o audiodescritor disponha de um aparato técnico que o possibilite transmitir seu sinal para os dispositivos entregues ao público antes do início de alguma obra.

Existem alguns modelos para esses dispositivos. O primeiro deles e mais comum é o aparelho de rádio frequência. Com um grande raio de alcance, o dispositivo é o mesmo utilizado para o recurso de tradução simultânea. No entanto, a rádio frequência pode sofrer interferência de outros aparelhos, como os celulares e smartphones. Uma alternativa é o dispositivo com infravermelho, que não sofre interferências, mas tem um menor alcance. Um fator que une os dois aparelhos é o alto preço na compra ou no aluguel da estação de transmissão e dos aparelhos receptores. Além disso, para a instalação do transmissor e carregamento das baterias dos receptores é montada uma cabine de transmissão.

Os atores audiodescritores ficam em uma cabine com isolamento acústico, montada dentro da sala de cinema ou dentro da cabine de projeção. É importante que os atores tenham boa visibilidade da tela. Se isso não for possível por questões da arquitetura da sala, um monitor em sincronismo com a imagem da tela do cinema deve ser montado dentro da cabine, para que os atores acompanhem o filme simultaneamente aos espectadores na sala. (COSTA, Graciela Pozzobon. Audiodescrição e voice over no festival assim vivemos. 2010)

Algumas barreiras impedem a realização da AD ao vivo ou gravada. Entre essas barreiras está a falta de interesse dos produtores de conteúdo. Ignorando o público com deficiência visual, o argumento dos produtores para a não realização da AD em sua obra é o alto preço, sendo que grande parte desse valor é dedicada ao custeio do equipamento de transmissão.

Outro problema é a falta de planejamento dos produtores para a aplicação de qualquer acessibilidade em suas obras. Segundo a instrução normativa nº 116, de 18 de dezembro de 2014 publicada pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE), toda obra audiovisual financiada com dinheiro público dos editais ministrados pela agência deverão ser entregues com os recursos de acessibilidade audiodescrição, legendas para surdos e ensurdecidos e janela de libras (Linguagem Brasileira de

Sinais). Normativas como essa garantem parcialmente que os recursos possam e devam ser aplicados aos meios audiovisuais. No entanto, segundo a mesma normativa o que deve ser entregue é apenas uma cópia máster a ANCINE com os recursos e não a divulgação da obra ao público. No meio teatral ou na realização de eventos, até mesmo de grande porte como a Virada Cultural Paulista ou do Interior, não existem normativas que regulamentem a exigência de qualquer tipo de acessibilidade cognitiva.

Audiodescrição como recurso de empoderamento

A maior experiência com AD ao vivo foi no ano de 2013 durante a Jornada Mundial da Juventude em que o Papa Francisco celebrou uma missa na Praia de Copacabana no Rio de Janeiro. Durante a celebração, frequências de rádios FM foram mobilizadas na cidade para a transmissão tanto da tradução simultânea quanto da AD. Assim, um peregrino que estivesse na praia e quisesse escutar a AD deveria sintonizar em seu celular ou outro dispositivo que permita a sintonia FM as frequências da JMJ.

Embora marcante, a experiência da JMJ apresenta alguns pontos controversos. Entre eles, a forma de sintonia, pela frequência FM, não é suportada em diversos dispositivos. Um exemplo disso são os dispositivos com IOS (Apple), terceira marca mais presente entre os brasileiros, que não suporta esse tipo de frequência sem qualquer tipo de periférico. Outro fator fundamental para o encarecimento do recurso é a sua forma de transmissão. Advindo de torres FM, manter esse sinal, mesmo que em um raio de quatro quilômetros em volta da Praia de Copacabana além de caro, exige não só energia e estrutura técnica mas também recursos humanos especializados nesse tipo de atividade. Um ponto a favor da JMJ é o empoderamento⁹⁷ do deficiente visual, que com o dispositivo

⁹⁷ Segundo Paulo Freire empoderamento implica a conquista, avanço e superação por aquele que empodera (sujeito ativo do processo)

adequado em mãos, pode através desse, e dos recursos de acessibilidade próprios que os **smartphones** já oferecem de fábrica, sintonizar a frequência e escutar a AD sem a necessidade de outras pessoas para entregar, ensinar e recolher um aparelho de rádio frequência.

A busca por uma forma de transmissão da AD de uma maneira que sua recepção possa acontecer pelo maior número de pessoas e de uma forma que o empoderamento da pessoa com deficiência torne esse recurso de acessibilidade acessível é o que justifica essa pesquisa.

Com base nesse caso, o empoderamento do deficiente visual na sua relação com a AD e a realização do serviço de acessibilidade para este dependem do desenvolvimento de novas formas de transmissão, encaminhamento e recepção do recurso. Nesse viés, está em desenvolvimento o aplicativo Parole, uma proposta de plataforma móvel de audiodescrição.

A transmissão e o meio

A proposta inicial do aplicativo Parole é a de conectar o audiodescritor e o usuário que precisa do recurso da AD por meio de seus **smartphones**. O nome Parole foi escolhido por dois motivos. O primeiro motivo é uma homenagem ao renomado linguista Ferdinand de Saussure que definiu os conceitos de *langue* e *parole*. O segundo motivo já está relacionado a uma questão de acessibilidade. Quando um usuário utiliza em seu **smartphone** o recurso do assistente pessoal por voz ("Ok Google" no Android e "Eai Siri" no IOS) e chama pela abertura do aplicativo Parole o este consegue identificar a abrir a aplicação certa.

O desenvolvimento de um novo meio de transmissão depende diretamente da forma como esse vai ser recepcionado e do meio em que esse deve atuar. Na busca por meios que consigam conectar de forma eficiente audiodescritor e usuário da AD encontramos o sinal de internet. Para ambientes menores, a utilização de roteadores wireless consegue conectar smartphones do audiodescritor e do usuário através de uma rede

sem fio. Para ambientes muito maiores ou então abertos a conexão pode ser estabelecida por meio da internet móvel. A utilização de uma rede sem fio e da internet para o meio é justificada já que este é um elemento em comum nas duas pontas do meio. A vantagem da utilização da internet como meio de transmissão sobre a rádio frequência está também no canal de retorno que pode ser estabelecido, abrindo possibilidades para o desenvolvimento de novos caminhos na realização da AD.

É preciso esclarecer que o uso da rede sem fio necessariamente não envolve uma conexão com a internet, no caso de ambientes menores ou com capacidade de cobertura por roteadores **wireless**. No entanto, para ambientes maiores a cobertura de internet móvel se torna imprescindível. As atuais conexões de internet moveis brasileiras estão em evolução com novas formas de tecnologia como o 3G e o 4G. Segundo McLuhan(1960), um ruído, nesse caso instabilidade na conexão ou baixa velocidade de transferência de dados, poderia atrapalhar o entendimento integro da AD.

Com o meio estabelecido é preciso então o desenvolvimento de um transmissor que possa colocar sua mensagem dentro do meio. A utilização de **smartphones** para o papel de transmissor abre um leque de imensas possibilidades de programação. A criação de um aplicativo que permita a transmissão de sinal de áudio para um servidor de **streaming** em tempo real, aos moldes de uma web rádio, permite que audiodescritores não dependam mais de estruturas caras para a transmissão. Caracteriza-se como **streaming** a transmissão de áudio e/ou vídeo para um servidor se internet que consiga fazer a distribuição desse conteúdo para diversos usuário.

A qualidade da captura do áudio nos **smartphones** normalmente é baixa, no entanto, com os periféricos hoje presentes no mercado é possível alcançar uma qualidade consideravelmente boa com o uso de um microfone externo. Com um dispositivo móvel nas mãos, mais uma vantagem para o audiodescritor é a de mobilidade, em que este não fica mais preso a uma cabine de narração. Para que a plataforma permita o

empoderamento do usuário com deficiência visual é preciso também que outras informações além do áudio ao vivo saiam do aplicativo do audiodescritor.

Com um toque em seu **smartphone** o audiodescritor deve enviar sua posição geográfica por meio do serviço do GPS interno ao aparelho para um servidor. Outra informação importante é uma saudação de voz explicando onde ele está e sobre o que será aquela AD. Com essas informações enviadas, o próximo passo é a realização da AD e sua finalização pelo próprio **smartphone**.

Recepção

A substituição dos meios convencionais de recepção, realizada pelos aparelhos de rádio frequência e infravermelhos, pelo **smartphone** é um dos passos adiciona vantagens para os produtores do recurso da AD e para os seus usuários.

Para o usuário com baixa visão ou cegueira súbita, os smartphones oferecem de fábrica recursos como **voice-over** que realiza a leitura da tela e adapta as funções de toque para esse usuários. Além disso, uma infinidade de aplicativos podem ajudar esse usuário no manuseio de seu smartphone.

Para os produtores, o **smartphone** oferece uma gama de possibilidades de programação e de recursos. No entanto, para o cumprimento de sua função, o empoderamento do usuário cego na busca pelo recurso de acessibilidade, é preciso que o aplicativo seja e se comporte de forma a permitir isso. O primeiro passo é a interface do aplicativo. Desenvolvido com telas com apenas cores lisas e mais nenhum elemento, a primeiro momento a interface do Parole pode gerar dúvidas. As informações então são acionadas por áudio, que explica ao usuário o modo de funcionamento do aplicativo. A interface colorida do aplicativo funciona ao modo que o usuário arrasta a tela de um lado para o outro. Assim, utilizando o conceito ocidental de que cada vez mais para a direita

mais adiante o usuário consegue chegar. As ações principais do aplicativo se encontram quando a tela é arrastada para a direita. As configurações e informações do aplicativo são encontradas quando o usuário arrasta a tela para a esquerda. Além disso, a mudança de cor de uma tela para outra representando a troca de funções auxilia aqueles que possuem baixa visão. O aplicativo funciona ao modo que busca utilizando o GPS integrado ao **smartphone** uma AD no ambiente que o usuário se encontra. Essa posição geográfica foi estabelecida no momento que o audiodescritor configurava uma nova AD. Dessa forma, se existir uma AD no ambiente uma mensagem de áudio avisa o usuário e é tocada uma saudação de áudio que dá as boas vindas ao canal. Estabelecida a conexão entre audiodescritor e usuário é possível então que a AD seja transmitida de um **smartphone** para outro.



Figura 1 - Interface gráfica do Parole. Cada cor representa uma função do aplicativo. Rosa indica a tela "sobre o aplicativo". Laranja indica a tela "Instruções". Azul a tela "Inicial" e Amarelo a tela "Buscar audiodescrição"

A interface adaptada e a busca pela localização em que o usuário se encontra têm como objetivo o empoderamento desse usuário. Assim, ele não dependerá de outra pessoa para poder ter acesso a aquele recurso. Além disso, a utilização do próprio **smartphone** garante ao usuário mais conforto e habilidade, já que este está acostumado aos recursos que seu dispositivo possui.

Outro fator positivo para a utilização do **smartphone** como meio de recepção é que esse permite a conexão com o meio transformando-o em um canal de retorno no qual o usuário poderá se comunicar com o audiodescritor por meio de enquetes ou até de forma direta. Assim, é agregado poder ao deficiente, tanto na sua escolha e busca pelo recurso quanto em sua resposta ao audiodescritor podendo assim colaborar para um melhor desenvolvimento da AD.

Conclusão

O empoderamento do deficiente visual na busca pelo recurso da audiodescrição é demasiadamente prejudicado com os modelos técnicos atuais. O desenvolvimento integral da plataforma Parole pode permitir que o usuário com problemas na visão conseguisse sozinho buscar e escutar uma AD em qualquer tipo de ambiente apenas com seu **smartphone**. Para o audiodescritor, o desenvolvimento da plataforma Parole representa mais liberdade na instalação e produção de uma audiodescrição sem depender do aluguel de equipamentos caros ou problemas como a falta de mobilidade. Assim, o desenvolvimento completo da plataforma agrega poder para os dois lados que compõem o recurso da audiodescrição ao vivo.

Referências bibliográficas

Secretaria Nacional da Pessoa com Deficiência. Acessibilidade. <http://www.pessoacomdeficiencia.gov.br/app/acessibilidade-0>. Acesso em 25 de janeiro de 2016.

PACKER, 1960. In: FRANCO, Eliana Paes Cardoso; SILVA, Manoela Cristina Correia Carvalho. Audiodescrição: breve passeio histórico. Vários Autores. p28. São Paulo. 2010

COSTA, Graciela Pozzobon. Audiodescrição e voice over no festival assim vivemos. Audiodescrição: breve passeio histórico. Vários Autores. p90. São Paulo. 2010

Portal AHUM. MJ Rio 2013 - Audiodescrição. <http://ahum.com.br/news/?p=63> Acesso em 25 de janeiro de 2016.

Tecnoblog. Windows Phone é o segundo sistema operacional mais usado na América Latina. <https://tecnoblog.net/138380/windows-phone-segundo-sistema-operacional-mais-usado-na-america-latina/> Acesso em 25 de janeiro de 2016.

VALOURA, Leia Catro. Paulo Freire , o educador brasileiro autor do termo Empoderamento, em seu sentido transformador.

http://tupi.fisica.ufmg.br/michel/docs/Artigos_e_textos/Comportamento_organizacional/em_powerment_por_paulo_freire.pdf - 2006. Acesso em 25 de Janeiro de 2016.

MCLUHAN, Marshall - *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem* (Understanding Media). 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

CINEMA E HISTÓRIA

O futebol e o brasileiro em “Garrincha, Alegria do Povo”: reflexões sobre a visão crítica de Umberto Eco a respeito do esporte

Bruno Navarini Rosa – UNESP

José Carlos Marques – UNESP

O contexto e a criação de “Garrincha, Alegria do Povo”

O ano era 1962 e o cenário era de festa no futebol brasileiro. Afinal de contas, o país acabava de sagrar-se bicampeão mundial, após uma vitória convincente pelo placar de 3 a 1 contra a então Tchecoslováquia na Copa do Mundo disputada no Chile. Enquanto Pelé sofria fora da equipe, lesionado devido a uma lesão na virilha ainda no segundo jogo da Copa, o Brasil via surgir um novo herói de jeito simples e pernas tortas: Garrincha.

O momento era propício para pôr em prática o projeto idealizado pelo produtor Luiz Carlos Barreto e pelo jornalista esportivo Armando Nogueira: “Garrincha, Alegria do Povo”, primeiro documentário nacional com temática futebolística. Seduzidos pelas propostas do Cinema Direto, que se desenvolvia nos Estados Unidos, e também pelo Cinema Verdade da Europa, os autores convidaram Joaquim Pedro de Andrade para dirigir o filme, com o objetivo de usufruir da experiência conquistada pelo diretor durante os anos de 1961 e 1962, quando manteve contato com a escola cinematográfica europeia e também com os irmãos Albert e David Maysles, referências do Cinema Direto.

Mas enquanto o esporte estava em festa, a economia do país vivia uma dura conjuntura de crise, marcada pela alta da inflação e aumento

constante do custo de vida. A efervescência política também era notável, tanto que, apenas um ano após a estreia do documentário, a história brasileira sofreu uma grande guinada com o advento do golpe militar.

Joaquim Pedro, um dos pilares do Cinema Novo, não perdeu a oportunidade de colocar em “Garrincha, Alegria do Povo” todo o aspecto crítico característico do movimento cinematográfico brasileiro.

Gravado em preto e branco em 1962, mas exibido originalmente apenas em 1963, “Garrincha, Alegria do Povo” é um documentário marcado pela constante discussão traçada entre os elementos futebol, povo e poder. Como cita Holanda (2004, p.3), apesar de o título dar a impressão da história girar em torno de um único personagem, a trama não é individualizada. Garrincha é, na verdade, um símbolo popular utilizado para chegar mais a fundo na questão da paixão do povo brasileiro pelo esporte.

Pelas diferentes temáticas retratadas, é possível, inclusive, dividir o documentário em duas partes distintas. A primeira delas traz à tona o caráter biográfico evidenciado em uma primeira impressão sobre a obra. Diversas imagens estáticas de dribles e jogadas do atleta são apresentadas com a alternância abrupta dos enquadramentos de câmera do plano médio para o *close up*. Em meio a isso, surgem também as imagens de Garrincha ao lado dos presidentes João Goulart e Juscelino Kubitschek, em uma espécie de aperitivo que já evidencia a relação entre poder e esporte que será foco da obra em outro momento.

As próximas sequências tratam de contar a vida de Mané Garrincha: são retratados tanto seu cotidiano como jogador, na qual o atleta aparece com a camisa do clube Botafogo de Futebol e Regatas em partidas no Maracanã, bem como sua vida longe da esfera profissional, incluindo uma entrevista sobre a fama, um passeio pelo centro da capital carioca e a relação com a família e amigos em Pau Grande, sua cidade natal. Outra passagem interessante diz respeito ao depoimento médico a respeito da deficiência das pernas tortas de Garrincha, um obstáculo a mais a ser superado pelo atleta. Tudo isso é contado por uma voz *over*

entremeada a elementos sonoros, que incluem, além das manifestações dos torcedores,

[...] discreta trilha sonora, com destaque para uma mistura de ritmos e sons bem brasileiros, como sambas de duas Escolas tradicionais do Rio de Janeiro, Portela e Império Serrano, marchinhas que vangloriavam os heróis da época e pela música de Bach, bem como por silêncios que deixam protagonismo à montagem. Dito de outra forma é na construção das fotografias e imagens sobre este tempo/espço que a ideia de montagem ganha status de personagem, dada a sua importância nesta construção. (PEREIRA; VAZ, 2012, p.178).

A montagem utilizada por Joaquim Pedro na obra, caracterizada pela constante interferência do diretor nas sequências, alterando os planos, os ângulos e inserindo cortes e fragmentos para construção da narrativa, possui suas bases na maneira *eisensteiniana* de se fazer cinema. Segundo o diretor russo, “a cinematografia é, em primeiro lugar e antes de tudo, a montagem” (EISENSTEIN, 2002, p.35). Entretanto, a opção também proporciona o atendimento a uma importante característica cinemanovista brasileira: a quebra da montagem linear típica de *Hollywood*. O documentário começa a contar a trama a partir da Copa do Mundo de 1962, volta no tempo para o Mundial de 58, retorna ao presente para narrar novos elementos da edição de 62 e, por fim, aborda o episódio da final de 1950, campeonato no qual nem o próprio Garrincha participou. A intenção, nesse caso, é criar o anticlímax propício para a reflexão proposta pela segunda parte do documentário, que será discutida mais adiante.

O que é importante ressaltar nesse ponto é que ao mesmo tempo em que atende aos interesses de Joaquim Pedro em alguns pontos, a montagem o impossibilita de concretizar suas ideias em outros. A capa de “Garrincha, Alegria do Povo” apresenta a frase “um filme verdade”. No entanto, o papel de destaque da montagem na obra provoca “um visível afastamento em relação às propostas de Cinema Verdade que pautavam

a concepção do documentário naquele momento”. (ARAÚJO, 2004, p. 234).

A distinção entre Cinema Verdade, movimento ao qual a obra teve a pretensão de se encaixar, e Cinema Direto, cujas técnicas foram aprendidas por Joaquim Pedro durante seus estudos em Nova York, são sutis, porém significativas. Primeiramente, é essencial salientar que ambos os gêneros pregavam o uso do mesmo material, câmeras portáteis com som sincronizado para captação “direta” e “verdadeira” da realidade. No entanto,

Os realizadores americanos do Cinema Direto perseguiram a condição de “mosca na parede”, isto é, de observadores que registravam os acontecimentos sem neles intervir. A busca da espontaneidade e da autenticidade implicava também a crítica à utilização de voz over e mesmo de música. [...] Os realizadores franceses do Cinema Verdade, por seu turno, trataram a questão da objetividade indo pelo caminho oposto ao da não intervenção. Para tanto, colocavam-se, eles mesmos, nos filmes [...]. (ARAÚJO, 2004, p. 235).

Tal colocação dos próprios produtores no filme é evidenciada pela presença da voz *over*, mas o constante e notável trabalho de montagem utilizado faz com que a obra não se encaixe nem no âmbito do Cinema Verdade nem no do Direto, devido à falta da espontaneidade, tão característica das obras dos irmãos Maysles (RAMOS, 2004). A justificativa para a questão pode estar também em um aspecto não de direção, mas em suma técnico. A equipe de produção não contava com câmeras portáteis, leves e com capacidade para registrar o som simultaneamente à gravação. Sem a tecnologia necessária, a utilização do som em estúdio e a filmagem com os tradicionais e pesados equipamentos foram necessários para assegurar a qualidade do produto final.

A já citada segunda parte, na qual uma análise do documentário sugere a divisão, consiste na apresentação de teorias para entender o fenômeno da paixão entre o povo e o futebol.

O texto incisivo de Armando Nogueira, narrado pela voz *over*, afirma que:

O futebol exerce sobre a emoção do povo um poder que só se compara ao poder das guerras. Leva um país inteiro da maior tristeza a maior alegria. Para explicar esse fenômeno, há duas teorias. Uma diz que a bola de futebol é um símbolo do seio, do ventre materno, de modo que se compreende o ardor com que os jogadores disputam o jogo e a preocupação dos torcedores pelo destino da bola. A outra teoria, mais sensata, diz que o povo usa o futebol para gastar o potencial emotivo que acumula por um processo de frustração na vida cotidiana. O universo lúdico do estádio é um campo mais cômodo para o exercício das emoções humanas. O último apito do juiz devolve o torcedor a sua realidade: aos caminhos que vão e partem da segunda-feira até que o ciclo se feche com o primeiro apito de um novo jogo. (GARRINCHA, 1963, transcrição nossa).

Para a doutora Luciana Corrêa de Araújo (2004) é justamente esse aspecto crítico o ponto alto de “Garrincha, Alegria do Povo”, evidenciando a mobilização emocional e abrindo margem para a discussão a respeito da alienação política na qual o futebol seria capaz de provocar. A autora prossegue afirmando que:

O documentário de 1963 se alimenta, e também se atormenta, de conflitos: debruça-se sobre um tema que mobiliza passionalmente todo um país para adotar uma abordagem objetiva dos mecanismos de poder e alienação que o sustentam; e, para expor o quanto um espetáculo (o futebol, mas também o cinema) pode funcionar como escape, se constrói como um belo espetáculo cinematográfico, seja na riqueza das imagens captadas, seja na rigorosa montagem dos diversos materiais utilizados (imagens em movimento e estáticas, material próprio e arquivado). (ARAÚJO, 2004, p. 233).

“Garrincha, Alegria do Povo” não se preocupa apenas em retratar a vida de Manuel dos Santos, futebolista que recebeu o apelido de Garrincha em referência ao pássaro alegre e cantador, mas sim em abordar questões mais profundas, como o futebol enquanto elemento

alienador das massas, vertente esta que tem em Umberto Eco um de seus mais renomados defensores.

O futebol para Umberto Eco

Os artigos “A falação esportiva”, publicado em 1969, e “O mundial e suas pompas”, de 1978, são dois dos trabalhos mais relevantes de Umberto Eco a respeito de sua posição crítica em relação ao futebol. Vale a pena ressaltar que as observações tecidas no presente artigo utilizam as versões dos textos publicadas no Brasil na obra “Viagem na irrealidade cotidiana”, de 1984.

Em “A falação esportiva”, Eco cita o esporte como uma “aberração máxima do discurso fático, e portanto – ao limite – a negação de todo discurso” (ECO, 1984, p.221). A melhor compreensão de tal colocação se dá mediante a exclusão da crítica para a prática esportiva por si só, que, apesar de contar com a ideia de “desperdício de energia”, possui caráter lúdico e apresenta-se como uma atividade inerente ao ser humano.

O homem, como todo animal, tem necessidade física e psíquica de jogar, e não se pode nem se deve renunciar a esse desperdício lúdico, posto que tal prática significa livrar-se da tirania do trabalho indispensável. O problema se dá quando o jogo e o aspecto lúdico derivam para a competição, a qual disciplina e neutraliza a força da práxis. O mecanismo competitivo serve, no fundo, para neutralizar a ação, daí que a criação de seres humanos destinados à competição, para Eco, gera uma degeneração do ser humano. Passamos a ter o atleta enquanto monstro; por outro lado, se o esporte é praticado para a saúde, o esporte assistido é a mistificação da saúde. (MARQUES, 2002, p.2).

Tendo o esporte competitivo como o cerne de sua crítica, Eco ataca o discurso da imprensa, citando três categorias de classificação para o esporte. A primeira é o esporte elevado ao quadrado, que consiste no

espetáculo, na prática esportiva voltada para apreciação do outro, o que inclui também as práticas comerciais de consumo geradas por tal atividade. A segunda é a elevação do esporte ao cubo, que define praticamente a imprensa esportiva e sua formação de discurso sobre o esporte assistido.

Por fim, a categoria do esporte elevado à enésima potência diz respeito ao discurso gerado sobre a imprensa esportiva. Para Eco, essa é a forma do atual esporte, que:

[...] como prática não mais existe, ou existe por motivos econômicos (visto que é mais fácil um atleta correr do que inventar um filme com atores que fingem correr): e existe apenas a falação sobre a falação do esporte: a falação sobre a falação da imprensa esportiva representa um jogo com todas as suas regras. (ECO, 1984, p.224).

É na categoria de elevação do esporte à enésima potência que Umberto Eco argumenta sobre a maximização absurda do discurso fático vivida pelo esporte atual. A falação esportiva seria uma maneira de estabelecer contato sem que haja efetivamente a compreensão de alguma mensagem. Além disso, tudo ocorreria em um processo contínuo com potencial para ocupar o lugar de discussões mais relevantes e básicas para a vida em sociedade, como o discurso político.

De fato, a falação sobre a falação esportiva tem todas as aparências do discurso político: ali se diz o que os governantes deveriam ter feito, o que fizeram, o que queríamos que fizessem, o que aconteceu e o que acontecerá: só que o objeto não é a Cidade (e os corredores do Palácio do Governo) mas o estádio com seus bastidores: tal falação, portanto, aparenta ser a paródia do discurso político; mas uma vez que nessa paródia se destemperam e se disciplinam todas as forças que o cidadão tinha para o seu discurso político, tal falação é o sucedâneo do discurso político, e chega a sê-lo a tal ponto que se torna ela própria o discurso político. (ECO, 1984, p.224).

Já em “O Mundial e suas pompas”, o semiólogo, escritor e filósofo italiano inicia suas críticas com duas colocações bastante irônicas e ácidas. A primeira está situada em uma nota do autor, afirmando que, apesar do texto ter sido escrito para a Copa do Mundo de 1978, ele serviria também para a edição de 1982, já que o encanto do futebol estaria no fato de não sofrer modificações. A segunda, localizada nos primeiros parágrafos do artigo, afirma que o autor se posiciona favorável à paixão exacerbada pelo futebol da mesma maneira que concorda também com os rachas, às competições entre motoqueiros, à roleta russa, ao uso da droga, entre outros. Pois, assim, tais atividades levariam “afortunadamente à morte dos melhores, consentindo à humanidade continuar tranquilamente seu curso com protagonistas normais e medianamente desenvolvidos.” (ECO, 1984, p. 229).

Em seguida, o autor fornece uma explicação importante para determinar os motivos e também o direcionamento de sua visão opositiva ao futebol. Em primeiro lugar, Umberto Eco cita não ser contra propriamente ao esporte, mas sim aos espetáculos esportivos. Segundo o autor:

O esporte, entendido como ocasião em que uma pessoa, sem fins lucrativos e empenhando diretamente seu corpo, realiza exercícios físicos em que põe seus músculos a trabalhar, seu sangue em circulação e seus pulmões em plena atividade, o esporte, dizia, é coisa belíssima, ao menos tanto quanto o sexo, a reflexão filosófica e o jogo de azar quando as fichas das apostas são grãos de feijão. (ECO, 1984, p. 229).

A ideia de que os espetáculos esportivos, entendendo aqui especificamente o futebol, não pertencem à definição proposta por Eco se sustenta no fato de que a tensão na qual os jogadores são expostos se assemelha muito com as mesmas condições de um operário de linha de montagem. Aqui, vale fazer referência às considerações de Johan Huizinga (1996) no clássico “Homo Ludens”, na qual o autor discorre a respeito das características formais que definem o jogo, afirmando que o

jogo não é imposto pela necessidade física ou dever moral, bem como nunca constitui uma tarefa a ser cumprida, sendo uma atividade para ser realizada em tempo ocioso.

Por fim, Umberto Eco direciona sua crítica para seu alvo favorito, a cobertura da imprensa. A época de disputa da Copa do Mundo seria um período no qual os veículos comunicacionais são invadidos por notícias esportivas e, assim, se concentram apenas na veiculação de conteúdos relacionados à temática futebolística, deixando de lado questões mais pertinentes ao desenvolvimento do país, como assuntos relacionados à esfera pública.

De fato, como já tivera ocasião de observar em outra oportunidade, a discussão sobre o esporte (refiro-me ao espetáculo esportivo, ao fato de se falar do espetáculo esportivo e dos jornalistas que falam sobre o espetáculo esportivo) é o substituto mais fácil da discussão política. Em vez de se julgarem os atos do ministro das Finanças (para o que é preciso entender de economia e de outras coisas), discutem-se os atos do treinador; em vez de se criticarem as posições do deputado, critica-se à posição do atleta; em vez de se perguntar (pergunta difícil e obscura) se o ministro fulano assinou ou não pactos ainda mais obscuros com o poder sicrano, pergunta-se se a partida final ou decisiva terá sido fruto do acaso, da forma atlética, ou de alquimias diplomáticas. (ECO, 1984, p. 231).

O brasileiro e o futebol: reflexões

A relação entre o povo e o futebol tanto na visão de Umberto Eco quando no retrato de Joaquim Pedro em “Garrincha, Alegria do Povo” giram em torno da questão alienante do esporte, que faria com que a massa entorpecida apenas vivesse o futebol, esquecendo-se de questões sociais mais relevantes. Valter Bracht (2011) argumenta que tais ideias são fundamentadas em vertentes de cunho socialista e comunista, com críticas direcionadas ao chamado “esporte burguês”, por, entre outras

acusações, desviar a atenção da população para a luta de classes e também por atuar como uma espécie de fuga da realidade política.

A grande questão a ser observada é que a ligação entre o futebol e especificamente o brasileiro possui características distintas e, com isso, o esporte passa a apresentar também outra imagem, outro papel. Para DaMatta et al (1982), o futebol é um objeto social complexo e que, por isso, conta com a capacidade de ser apropriado de diferentes maneiras em diferentes sociedades. “Isso permite que um mesmo esporte seja uma diversão na América e um instrumento de comunicação social e de construção de identidade nacional em países como Brasil.” (DAMATTA et al, 1982, p.29). Apesar da crítica sociológica intensa, é possível observar, devido à realidade histórica brasileira, aspectos positivos nessa relação.

A tendência é que a partir dos anos 1960 surja uma leitura sociológica mais intensa, que não se permite ver o futebol com suas nuances e aspectos positivos, isto é, manifestação cultural vinda do próprio povo, ou pelo menos apropriada por ele, enraizada nas camadas populares e que constitui um dos seus fatores mais poderosos de identificação e autoestima. Uma atividade, portanto, que tanto pode distraí-lo dos seus problemas como funcionar como cimento para a solidariedade e para o sentimento de identidade. Para uma boa parte da intelectualidade prevalecia a visão negativa do futebol. O intelectual, de esquerda em geral, costumava ver o futebol de fora, e também de cima, numa perspectiva que resistia a integrá-lo no todo da experiência social popular. (ORICCHIO, 2006, p.99).

No que diz respeito às camadas mais populares, além de aspectos de identificação e autoestima, o futebol no Brasil também adquire valores de igualdade e inclusão. Goulart (2012) cita que o futebol é uma maneira encontrada pelo povo para compensar a falta de sucesso das instituições governamentais na busca por amenizar a herança escravocrata, hierárquica e desigual do país. Nas arquibancadas dos estádios, todos são apenas brasileiros, torcendo por um bem comum e vivendo, ao menos durante o lapso temporal da partida, em uma realidade na qual o status e

o poder aquisitivo de cada torcedor não influenciarão no resultado final. Mais do que isso, o futebol é capaz de recrutar “nas camadas populares seus ídolos e símbolos mais importantes. Seria a prova definitiva de nossa democracia racial e de nossas virtudes de povo miscigenado, enfim integrado social e racialmente”. (GOULART, 2012, p.303).

A visão do futebol como “ópio do povo” também possui contrapontos interessantes para reflexão. Franco Júnior (2007) argumenta que se a acusação feita ao esporte consiste no fato de que tal atividade “afasta o homem da reflexão e da contestação, dificultando as transformações políticas e sociais, a atividade mais alienante é o trabalho, como tem sugerido a sociologia do lazer”. (FRANCO JUNIOR, 2007, p.167). Sobre o mesmo problema, DaMatta et al (1982) ressalta que a comparação com um “ópio do povo” poderia ser realizada também com determinado partido político ou atividade econômica. No entanto, tal título seria inconveniente e utilizado com muito mais cautela por um cientista social “simplesmente porque na sua concepção de sociedade, a política ou a economia são coisas mais sérias e relevantes do que o esporte ou o futebol”. (DAMATTA, 1982, p.22).

Já no âmbito da discussão do papel do futebol como uma válvula de escape para as tensões vividas pela sociedade, Franco Júnior (2007) não refuta tal experiência, mas afirma não ser uma característica exclusiva do esporte.

O futebol é fuga do real, representação imaginária, não realidade em si, contudo ele não se diferencia nisso do teatro, do cinema, da literatura e das artes em geral. Ao canalizar esperanças e frustrações da sociedade para certos espaços e certos momentos muito mais coletivos do que os oferecidos por aquelas formas culturais, o futebol parece se assemelhar mais a festas populares, festivais musicais, passeatas, programas de auditório. Todavia ele possui uma intensidade de adesão e um envolvimento emocional que o destacam. (FRANCO JUNIOR, 2007, p.167).

Mas é justamente o seu caráter de mecanismo de fuga, potencializado pelo seu poder de adesão, que configura, segundo Wisnik (2008), o futebol brasileiro como um veneno remédio, fazendo menção ao fato de que a diferença básica entre esses dois elementos opostos de vida e morte está apenas na dosagem consumida. Da mesma maneira como o esporte atua como uma forma de acesso às camadas populares para conviver e até mesmo obter destaque entre as classes superiores, é preciso ressaltar que, a ocorrência de tal processo não resolve os conflitos sociais, econômicos e políticos do país. Assim, o futebol constitui-se como

[...] redenção e como falha irresolvida, como o remédio irremediável em que pendulamos, na incapacidade de estender os seus dons vitoriosos e potentes às outras áreas da vida nacional – em especial à educação e à política, como implicações para todo o resto. E a mesma cegueira faz com que se queira gozar os seus efeitos como se fossem dados de presente e desde sempre e que se recuse a reconhecer o custo permanente de sua construção. (WISNIK, 2008, p. 407).

Considerações finais

As reflexões propostas neste artigo não objetivam de forma alguma contrariar as ideias do renomado professor Umberto Eco ou colocar em cheque a visão proposta por Joaquim Pedro de Andrade em seu documentário, que, devido ao sucesso alcançado, ainda é referência na relação entre esporte e cinema no Brasil. A discussão parte do argumento do caráter alienante do esporte, mas oferece um contraponto, no intuito de fornecer subsídios capazes de desmistificar o papel de vilão atribuído exclusivamente ao futebol, comparando-o, inclusive, com outras atividades que poderiam muito bem exercer o mesmo tipo de efeito sobre as massas.

No Brasil, a dificuldade em compreender a real relevância do futebol pelos críticos do esporte é destacada por Wisnik (2008) de forma bastante provocativa:

[...] em vez de dizer que o Brasil se faz reconhecer pelo seu poderio futebolístico, mas não pelas coisas de fato importantes, é o caso de reconhecer que talvez seja difícil alguma coisa “de fato importante” acontecer se não formos sequer capazes de compreender o sentido da importância que o futebol ganhou no Brasil. (WISNIK, 2008, p.402).

Por fim, destaca-se o fato de que os dois artigos aqui analisados foram produzidos por um Umberto Eco pensante no futebol a partir de uma visão europeia, que remonta às origens elitistas britânicas. Daí a disparidade na comparação com o mesmo esporte praticado no Brasil, onde adquiriu importância e atributos que fogem das quatro linhas do campo e se instalam nas camadas sociais, no consumo e na engrenagem política. Vale ressaltar que a citada relação entre política e futebol não é exclusiva do Brasil, mas praticada em todo o mundo há muitas décadas, desde o momento em que se compreendeu a existência e o poder da relação povo-futebol.

Além disso, especialmente no momento em que publica “O Mundial e suas pompas” em 1978, Eco encontra-se muito influenciado pela cena política italiana e pelos problemas vividos no país com o movimento das Brigadas Vermelhas – organização de extrema-esquerda que defendia ações revolucionárias contra a ordem capitalista internacional. Para ele, era inaceitável que o cidadão se preocupasse mais com o treinador ou dirigente de seu clube e não se preocupasse com as questões que envolviam a “Coisa Pública”.

A dúvida que fica, ou melhor dizendo, uma delas, é se Umberto Eco produziria um texto com direcionamento distinto, caso tivesse a oportunidade de adentrar na realidade brasileira, ter contato com pensadores locais e vivenciar o futebol daqui. Infelizmente, a questão não poderá ser respondida⁹⁸, restando apenas imaginar a possibilidade de uma visão menos crítica e mais solidária, na medida certa, é claro, ao esporte brasileiro.

⁹⁸ O escritor italiano Umberto Eco faleceu aos 84 anos no dia 19 de fevereiro de 2016, época na qual o presente artigo estava em construção.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Luciana Correa de. Beleza e poder: os documentários de Joaquim Pedro de Andrade. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.
- BRACHT, Valter. **Sociologia crítica do esporte** – uma introdução. Ijuí: Editora Unijuí, 2011.
- DAMATTA, Roberto. et al. **Universo do futebol: esporte e sociedade brasileira**. Rio de Janeiro, Pinakothek, 1982.
- ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- FRANCO JUNIOR, Hilário. **A dança dos deuses: futebol, sociedade, cultura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GARRINCHA Alegria do Povo. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Armando Nogueira e Luiz Carlos Barreto. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.; Produções Cinematográficas Luiz Carlos Barreto, 1963. 35mm, BP, 61 min.
- GOULART, Jefferson Oliveira. Aventuras públicas, desventuras privadas: cinema, política e futebol em “O ano em que meus pais saíram de férias”. In: MARQUES, José Carlos; GOULART, Jefferson Oliveira (orgs.). **Futebol, comunicação e cultura**. São Paulo: INTERCOM, 2012.
- HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. **Revista Devires** – cinema e humanidade, FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, v.1, n.2, jan-dez/04.
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. São Paulo, Perspectiva, 1996.
- MARQUES, José Carlos. A falação esportiva - o discurso da imprensa esportiva e o aspecto mítico do futebol. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 25, 2002, Salvador/BA. **Intercom**: sociedade brasileira de estudos interdisciplinares da comunicação. Salvador: UNEB, 2002.
- MARQUES, Leandro Maia. Profissionalismo e amadorismo no futebol brasileiro: análise do filme Garrincha, alegria do povo (1963). **Recorde**, Rio de Janeiro, v.8, n.2, jul-dez/15.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. **Fome de bola: cinema e futebol no Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- PEREIRA, Lana Gomes; VAZ, Alexandre Fernandes. A alegria do povo: cinema, esporte, herói. **História: questões & debates**, UFPR, Curitiba, n.57, jul-dez/12.
- RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.
- WISNIK, José Miguel. **Veneno remédio: o futebol e o Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Evolución del cine ecuatoriano. Periodo 2010-2015

Carlos Ortiz – UTPL

Verónica González – UTPL

Evelin León – UTPL

El camino para la aprobación una Ley de Cine

Para que en Ecuador se apruebe una Ley de Cine tuvieron que pasar varias décadas, los primeros intentos se dieron a inicios de los ochenta;

“Se inscribe en el Registro Oficial N° 104 el Decreto Legislativo mediante el cual se exonera del 100% de los impuestos a los espectáculos públicos, cuando la Unión Nacional de Periodistas (UNP), la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) o la Sociedad Filarmónica actúen en dichos espectáculos como empresarios directos. Luego la UNP y CCE acogiendo al decreto lo hacen favorable al cine, proponiendo la producción y exhibición de cortometrajes nacionales en las principales salas del país mediante circuito de exhibición, estimulando el 40% más, de los ingresos, a los realizadores”. (Historia del Cine en Ecuador, 1986: 50)

Este primer decreto busca, de alguna forma, incentivar la producción cinematográfica nacional y parte de lo recaudado va a parar a los bolsillos de los realizadores que inmediatamente emprenden otros proyectos. En pocos años se alcanzan cifras récords en la producción nacional y se mira con optimismo el futuro del cine ecuatoriano.

En ese mismo año, la UNP emprende un plan para la producción cinematográfica, destinada a la exaltación de los valores culturales, se aspira a realizar una serie de veinte cortometrajes sobre la historia, leyendas y tradiciones de Ecuador. Hasta 1982 se logran producir ocho filmes.

“Sin embargo la repentina muerte del entonces presidente Jaime Roldós Aguilera herirá de muerte al micro boom (segundo en nuestra historia) el subsecretario de finanzas de la nueva administración no encuentra razones para mantener las exoneraciones y el decreto es derogado tan fácilmente como se lo expidió”. (SERRANO, 2001: 41)

La Asociación de Cineastas del Ecuador ASOCINE, entrega nuevamente en 1981 el Proyecto de Ley Nacional de Cinematografía a la Cámara Nacional de Representantes, sin embargo no se tramita. Este cine de los ochenta se puede definir como un cine que no busca las masas, no se convierte en sinónimo de comercial, lo que explica su declive; está acompañado también por las condiciones económicas del país y por la falta de un marco legal que regule la actividad.

Los años noventa del cine ecuatoriano son importantes para la cinematografía nacional, se registra un elevado número de estrenos, hecho que sólo se repite en la década de los años veinte, se observa un cine joven pero con grandes expectativas de crecimiento, sin embargo, no se ve ningún interés por aprobar una ley de fomento al cine nacional.

“los años noventa asisten a la aparición de una segunda, y hasta una tercera, promoción de cineastas ecuatorianos ajena a las preocupaciones del cine precedente. Su obra también ha mostrado interés por la crítica social, pero esta ha sido más ácida y corrosiva, incluso paródica y ha desbordado los estrechos cauces de la problemática social”. (SERRANO, 2001: 23)

Aprobación de la Ley para el fomento del Cine Nacional

En Febrero de 2006 se inscribió en el Registro oficial la primera Ley de Fomento al cine nacional. Este hecho significó para el país un logro importante tras varios años de lucha, liderada principalmente por la Asocine, para el reconocimiento de la actividad cinematográfica por parte del Estado.

Hasta ese momento, los únicos países latinoamericanos que no contaban con una ley cinematográfica eran Ecuador y Paraguay. Esta legislación propuso la conformación del Consejo Nacional de Cinematografía (CNCINE), que sería un órgano regulador que daría los estímulos necesarios para que el Estado se los otorgase a los creadores cinematográficos. Con la aprobación y aplicación de esta ley se puede hablar de un renacimiento de la cinematografía nacional, donde varios cineastas participan en los fondos que ofrece el CNCINE para el fomento del cine ecuatoriano.

Las convocatorias que se realizan anualmente atraen a un sinnúmero de directores, productores y realizadores de las distintas provincias del país, quienes deben cumplir varios requisitos y aprobar etapas para obtener los fondos en las diferentes categorías que se ofrecen.

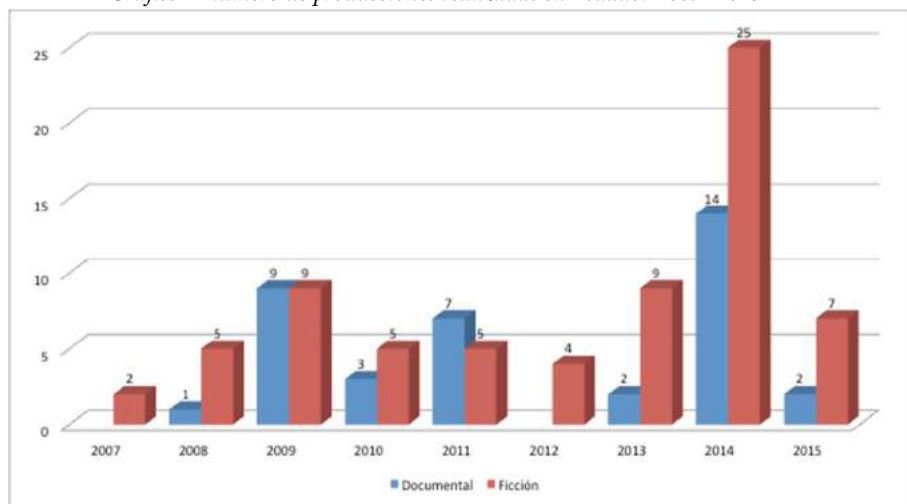
Desde 2007, el Fomento Cinematográfico tuvo como objetivo:

“fomentar, impulsar y fortalecer la producción audiovisual y cinematográfica en todas sus modalidades y categorías impulsando los proyectos en las etapas de escritura, producción, posproducción, distribución y exhibición”. (CNCINE, 2015)

El cine ecuatoriano ha vivido un auge en los últimos años, de ser casi inexistente y producirse uno o dos films esporádicamente, a realizar un aproximado de cuarenta producciones entre Documentales y Ficciones en el 2014, marcando una cifra record para el país, impulsado por la Ley de Fomento al cine nacional y la creación del Consejo Nacional de Cine, que ayuda a financiar proyectos de una nueva generación de

directores. Estas cifras garantizan al consejo la tasa de estreno que se prevé desde lo público. (Gumucio, 2014, p.355).

Gráfico 1 Número de producciones realizadas en Ecuador 2007- 2015



Fuente: CNCINCE y otros.

Tal como se puede observar en el gráfico anterior, desde el 2007, el número de producciones se ha incrementado notoriamente. El documental es un género que aún se continua produciendo en el Ecuador y que ha estado presente en toda la historia de la cinematografía nacional. Varios documentales realizados en los últimos años han logrado ubicarse en los primeros lugares de taquilla, Con mi corazón en Yambo y La Muerte de Jaime Roldós son una muestra de aquello.

Películas ecuatorianas más taquilleras de los últimos años.

Se ha levantado una muestra de las producciones cinematográficas ecuatorianas de los últimos cinco años, respecto al número de espectadores en salas comerciales. Se ha tomado la película más taquillera desde el 2010 hasta el 2014, se intentó realizar este análisis tomando como cierre el 2015, pero aún no hay datos oficiales de taquilla del año en mención.

Gráfico 2 Películas ecuatorianas más taquilleras de los últimos años.

Película	Año	Número de espectadores
Prometeo Deportado	2010	162.000
Con mi corazón en Yambo	2011	150.000
Pescador	2012	100.000
La muerte de Jaime Roldos	2013	54.873
Feriado	2014	13.712

Fuente: CNCINE

En la tabla anterior se observa que el número de espectadores de las películas de producción nacional ha ido descendiendo gradualmente con el paso de los años. Aunque se ha aumentado notablemente la cantidad de producciones ecuatorianas, el espectador prefiere el cine convencional, es decir el que viene de Hollywood.

A continuación se realiza un análisis más detallado de las producciones, objeto de esta investigación.

Prometeo Deportado

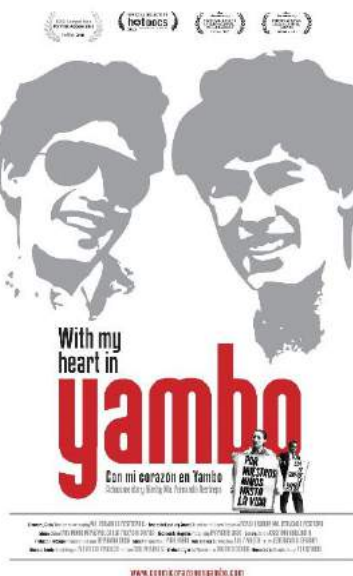


Del director ecuatoriano Fernando Miele, una historia personal de 1993. La narración inicia en algún aeropuerto de la UNION EUROPEA un grupo de ecuatorianos son detenidos. Con el pasar del tiempo y la llegada de más ecuatorianos, las condiciones de vida se deterioran, hasta límites inhumanos. Es una historia de migrantes donde se intenta reflejar la idiosincrasia del ecuatoriano de una manera sarcástica

Ficha técnica:

Género	Dirección	Reconocimientos	Año
Drama Surrealista	Fernando Miele	Mejor película extranjera en la vigésimo tercera edición del Golden Rooster & Hundred Flowers Film Festival, en China	2010

Con mi corazón en Yambo



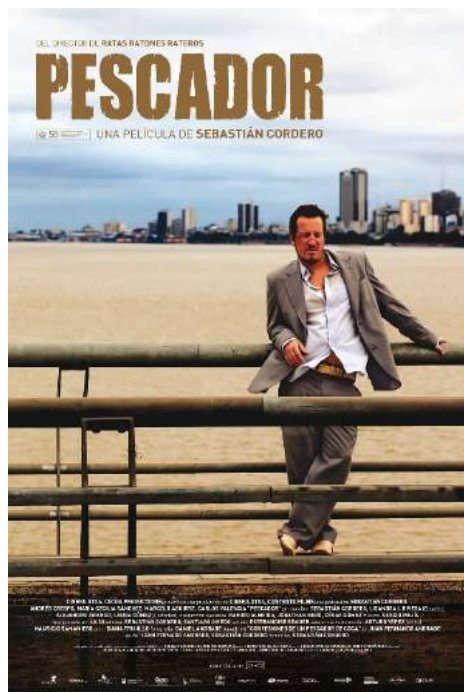
Una película del género documental, trata sobre la desaparición de los hermanos de María Fernanda Restrepo (productora y directora del documental), quien desde una narrativa personal, utilizando como principal recurso el archivo mediático nacional relata la historia de la captura y desaparición de sus hermanos Santiago y Andrés Restrepo en 1988, bajo el gobierno de León Febres-Cordero, caso que fue declarado crimen de Estado.

Ficha técnica:

Género	Dirección	Premio	Año

Documental	María Fernanda Restrepo	Mejor guion en el festival Docbass (Argentina). Premio Nacional de Cine Augusto San Miguel (Ecuador), Premio del público EDOC10 (Ecuador). La película participó como ópera prima en el Festival Idfa, en Ámsterdam.	2011

Pescador



Pescador narra la historia de Blanquito (Andrés Crespo), un aprendiz de pescador de 30 años que vive con su madre en El Matal, un

pequeño pueblo pesquero en la costa norte del Ecuador. Él siente que no pertenece a este pueblo y a diario amenaza con viajar a Guayaquil a buscar al padre, un político conocido al que nunca ha visto.

Blanquito encuentra un cargamento de cocaína que trajo el mar, y junto a Lorna (María Cristina Sánchez), una bella mujer, buscan vender el cargamento. Los dos iniciarán una travesía en la que la promesa de algo que nunca llega está siempre latente, hasta el final.

Ficha técnica:

Género	Dirección	Premio	Año
Drama	Sebastián Cordero	Dos Premios Mayahuel en la ciudad de Guadalajara, México; el de Mejor Director (Sebastián Cordero) y el de Mejor Actor (Andrés Crespo), dentro de la categoría de Largometraje Iberoamericano de Ficción.	2011

La muerte de Jaime Roldos



En 1979, el Ecuador volvió a la democracia con Jaime Roldós, un joven social-demócrata que falleció un año y medio después junto a su esposa en un sospechoso accidente de aviación.

Siguiendo la reflexión de sus hijos, el filme examina sus “dos muertes”: la probable conspiración político-militar, en respuesta a su política de defensa de los DDHH y la manipulación de su imagen por un partido populista formado por miembros de su propia familia. Tras 30 años de silencio, una minuciosa búsqueda de archivos históricos y la voz de su familia y de sus compañeros, nos invitan a descubrir un capítulo desconocido y sorprendente de la historia de América Latina, que resuena profundamente en el presente.

Ficha técnica:

Género	Dirección	Premio	Año
		Mejor Largometraje de la Competencia Oficial del quinto	

Documental	Manolo Sarmiento y Lisandra Rivera	Festival Internacional de Cine Político (FICIP) de Buenos Aires. Categoría Imagen, dentro de la segunda edición del Premio Gabriel García Márquez de Periodismo. (Medellín-Colombia). Mejor Película de la Asociación de Críticos Cinematográficos de Uruguay.	2013

Feriado



Un joven de 16 años Juan Pablo viaja a una hacienda de familia en los Andes en donde estará refugiado con su tío, un banquero involucrado en un escándalo de corrupción, junto con su esposa e hijos adolescentes en el feriado de Carnaval de 1999, semanas antes de que estalle la crisis bancaria en el Ecuador.

Juan Pablo conoce a Juano, un adolescente enigmático de un pueblo cercano, con quien descubrirá un universo liberador y ajeno al suyo. Mientras tanto, su familia y el país entran en crisis y su amistad se

transformará en un frágil romance. Comparte momentos únicos junto a Juano le enseña parte del lugar donde creció y lo que más le gusta con espontaneidad. Juan Pablo se verá obligado a escoger su propio camino.

Ficha técnica

Género	Director	Premio	Año
Drama	Diego Araujo	Premio Especial del Jurado al mejor largometraje con abordaje de la identidad andina.	2014

En Ecuador existen un total de 302 salas de cine (Ambato, Babahoyo, El Coca, Cotacachi, Cuenca, Daule, Guayaquil, Ibarra, Latacunga, Libertad, Loja, Machala, Manta, Milagro, Playas, Portoviejo, Quevedo, Quito, Riobamba, Sangolqui, Santo Domingo). Por otro lado, en 252 cantones del país no existen salas de cine. En el año 2013 se estrenaron 83 películas con un promedio de 33 mil espectadores, en este mismo año ingresaron 74 películas independientes. (CNCINE 2015)

Desde 1980 hasta la actualidad, la cinematografía ecuatoriana retornó a la producción de largometrajes. En los últimos diez años, el Consejo Nacional de Cinematografía de Ecuador ha impulsado el desarrollo de aproximadamente 240 proyectos con un monto aproximado de 8 millones de dólares.

Sin embargo, en los últimos tres años se ha notado un declive en el número de espectadores,

"Antes salía una película cada año, era toda una novedad, todo el mundo iba a ver esa película, ahora salen 15 películas al año, ya no es una novedad, y la gente sigue viendo el cine que ha consumido toda la vida, que es el cine de Hollywood" (Diario El Universo, 2016)

Entre 2009 y 2013 las películas nacionales convocaron un promedio de 220.000 espectadores al año, sin embargo, para el 2014 esta cifra se reduce a 80.000. Víctor Arregui director y guionista ecuatoriano al respecto manifiesta, la responsabilidad no reposa únicamente en el público, somos nosotros los que tenemos que esforzarnos y ser autocríticos, ver que estamos haciendo.

La asignación de fondos del Consejo Nacional de Cine, entre el 2007 y 2013 era de 700.000 distribuidos en las distintas categorías.

"En el 2014 este fondo se triplica a 2.2 millones de dólares y se crean nuevas categorías, para el 2015 se dispone un recorte presupuestario dispuesto por el gobierno para el sector público, factor que incide en el Fondo cinematográfico que se reduce a 1.8 millones de dólares". (El Comercio, 2016)

Para el 2016 un nuevo recorte del 60% del presupuesto, es la causa para que la convocatoria anual de cine no se realice y el CNCINE establezca nuevas prioridades para el presente año, uno de estos es reforzar la difusión del material audiovisual que se ha producido en los últimos años.

Referencias bibliográficas

Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, 2015.

[Copae. Corporación de Promotores Audiovisuales del Ecuador, 2015.](#)

El cine ecuatoriano busca una relación más sólida con su público. (2015, 09 de octubre) El Universo en <http://www.eluniverso.com/vida-estilo/2015/10/09/nota/5174318/cine-ecuatoriano-busca-relacion-mas-solida-su-publico>. (Fecha de consulta: 20 de febrero de 2016)

Cambio en fondos de fomento al cine. (2015, 25 de febrero). El Comercio en <http://www.elcomercio.com/tendencias/cine-fomento-fondos-cambios-ecuador.html>. (Fecha de consulta: 22 de febrero de 2016)

[Historia del cine en Ecuador. Casa de la Cultura Ecuatoriana. 1986.](#)

[Documental La Muerte de Jaime Roldos premiado en Festival de Cine de UNASUR. \(2014, 20 de septiembre\). Agencia Pública de noticias del Ecuador y Suramérica, en http://www.andes.info.ec/es/noticias/documental-muerte-jaime-roldos-premiado-festival-cine-unasur-argentina.html. \(Fecha de consulta: 20 de febrero de 2016\)](#)

Ley de Fomento de Cine Nacional. Quito, Ecuador, 2006.

Ley Orgánica de Comunicación del Ecuador. Registro Oficial. Quito: Editora Nacional, 2013

María Fernanda Restrepo: Esta no es una historia familiar, sino la de todo un país. (2011, 14 de octubre). El Universo en <http://www.eluniverso.com/2011/10/14/1/1421/maria-fernanda-restrepo-esta-solo-historia-familiar-sino-todo-un-pais.html>. (Fecha de consulta: 03 de febrero de 2016)

Película ecuatoriana Feriado, se presenta en Festival de Cine de Berlín. (2014, 09 de febrero). El Comercio en <http://www.elcomercio.com/tendencias/entretenimiento/pelicula-ecuatoriana-feriado-se-presento.html>. (Fecha de consulta: 17 de febrero de 2016)

Pescador, la última película de Sebastián Cordero, se presenta desde hoy en las salas ecuatorianas de cine. (2012, 03 de marzo). Agencia pública de noticias del Ecuador y Suramerica, en <http://www.andes.info.ec/es/videos-cultura/1155.html> (Fecha de consulta: 10 de febrero de 2016)

Prometeo Deportado. Corporación El Rosado. Disponible en: <http://www.prometeodeportado.com/> (Fecha de consulta: 20 de febrero de 2016)

Serrano, J. L. *El nacimiento de una noción. Apuntes sobre el cine ecuatoriano.*

Ecuador: Editorial Ecuador F.B.T. Cía Ltda, 2001.

El cineminuto: reconstruyendo su historia

Carlos Ignacio Trioni Bellone - UNC

Introducción

En principio, el término cineminuto podría pensarse novedoso o en sintonía plena con la fugacidad que imprimen el vertiginoso modo de vida urbano dominante, el contexto mediático actual, las efímeras relaciones virtuales desarrolladas por gran parte de las personas a través de las nuevas tecnologías, los usos y exigencias de los usuarios de Internet (fácil y rápido acceso, respuesta inmediata, etc.) y/o el desarrollo actual del lenguaje audiovisual tendiente a un tipo de montaje ultra-rápido. Todo conduciría a suponer que la vida de este género, o formato audiovisual, es directamente proporcional a su duración más bien breve. Pero paradójicamente su cronología debe edificarse a partir y en acompañamiento de la historia misma del cine y los medios audiovisuales en general. Porque el cine nació con forma de cineminuto y el cineminuto evolucionó a la par de cada cambio o transformación técnica y/o artística sufrida por el cine.

Si bien el conocimiento producido y disponible es acotado, incompleto y fragmentado, nadie puede negar los prejuicios superados y los logros obtenidos. Hoy, más que nunca, los cineminutos se encuentran al alcance de todos y cada uno de nosotros. Prueba de ello es el altísimo nivel de producción, la proliferación de muestras y festivales en todo el mundo y, sobre todo, la presencia destacada del formato en la esfera multimedial. Ese impulso debe ser acompañado por aportes teóricos significativos que permitan continuar dicho crecimiento. Por lo tanto,

reconstruir la historia d su origen, desarrollo y continuidad quizás sea una contribución tan interesante como necesaria.

CONSIDERACIONES PREVIAS: UNA DEFINICIÓN DE CINEMINUTO

Previo a realizar el pretendido recorrido que en cierta forma permita reconstruir la historia del formato es necesario establecer ciertos límites. ¿Qué es un cineminuto, videominuto o filminuto? El vacío teórico respecto a la materia es enorme y ninguna de las conceptualizaciones preexistentes se ocupa de ir más allá de los sesenta segundos como aspecto determinante. Pero sin lugar a dudas, una definición debería contemplar mucho más que ello.

El tiempo acotado no se trata de un objetivo en sí mismo ni de una restricción, sino más bien de un desprendimiento lógico del contenido que se quiere transmitir. Es el propio mensaje el que demanda e impone una duración determinada y si para resolver su planteo insume entre uno y sesenta segundos podemos decir que estamos frente a un cineminuto. Pero no cualquier tipo de argumento es factible de ser tratado bajo este formato. Un cineminuto plantea una acción concreta, una situación determinada, una anécdota aislada muchas veces sin consecuencias o transformaciones trascendentales en los personajes y/o su mundo y obligadamente necesita de la concisión para poder revelarse y no perder efectividad. Se trata de un estallido, un suceso aplastado entre un principio y un final, atrapado entre un antes y un después. La selección y significación de forma precisa y exacta de cada una de las partes constitutivas de la obra (encuadres, duración de los planos, movimientos de cámara, piezas escenográficas o de vestuario, iluminación, presencia o ausencia de líneas de diálogo, ruido o música, etc.) son quizás los procesos determinantes de todo cineminuto, influyendo además en cada una de sus distintas fases creativas.

En resumen, el cineminuto es una forma audiovisual ultra-breve, una narración de una duración máxima de sesenta segundos que plantea una situación concreta, la cual generalmente no provoca transformaciones trascendentales en el universo propio del relato, y que se plasma en pantalla a partir de la toma precisa de decisiones narrativas y estructurales y la selección específica de cada uno de los elementos (visuales y sonoros) que componen la obra. Conocer acerca de su origen, su desarrollo histórico y la influencia del contexto en la obra artística de ciertos realizadores puede resultar trascendental para completar la definición de esta entidad audiovisual con narrativa, poética y técnica propia.

LOS LUMIÈRE: PIONEROS DEL SÉPTIMO ARTE

El 28 de diciembre de 1895, en el sótano del Grand Café de la ciudad de París, los hermanos Auguste y Louis Lumière llevaron a cabo la primera presentación en público de su más reciente invención: el Cinématographe. En sus propias palabras, el aparato permitía "recoger, en series de pruebas instantáneas, todos los movimientos que, durante cierto tiempo, se suceden ante el objetivo, y reproducir a continuación estos movimientos proyectando, a tamaño natural, sus imágenes sobre una pantalla y ante una sala entera" (GUBERN, 1971, p.30). Dicha función incluyó brevísimas películas tales como: La salida de los obreros de la fábrica Lumière (Sortie des usines Lumière, á Lyon), La llegada del tren a la estación de Ciotat (L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat), La demolición de un muro (La démolition d'un mur) y El regimiento (Le régiment). La forma de arte y entretenimiento más popular del siglo XX nacía con la proyección de un programa que reunía una amplia variedad de cortometrajes documentales que fotografiaban imágenes absolutamente prosaicas e inocentes de la vida cotidiana de la burguesía francesa de la época. Estos filmes poseen un altísimo valor histórico, social y/o técnico más que artístico o cinematográfico. Y, si bien el repertorio

temático y estilístico no difería en nada del ofrecido por cualquier fotógrafoaficionado de ese momento, lograron convirtiéndose en los primeros clásicos de esta naciente forma de comunicación al retratar a protagonistas semejantes a su público a partir del elevado nivel de fidelidad de las reproducciones gráficas en movimientos logradas para la época. Pero el dato que se destaca a los fines del presente trabajo es netamente numérico: cada uno de estos rollos de película tenía una longitud de diecisiete metros, lo que equivale a una duración aproximada de cuarenta y seis segundos. En consecuencia, podemos afirmar que el cine también nació con forma de cineminuto, aunque nadie fuera conocedor de ello en aquel momento.

Las limitaciones del Quinestocopio⁹⁹ de Edison, tanto para la producción (su cámara de registro era un artilingo voluminoso que no podía transportarse más allá de las paredes de su estudio) como para la distribución y exhibición (la visión individual en los teatros en miniatura no era práctica ni redituable más allá de la novedad), fueron resueltas con éxito por el invento de los Lumière, que logró inmediata notoriedad y una rápida expansión. Rollos de película y dispositivos de registro y proyección viajaron a todos los rincones del planeta dando comienzo a un primer período de creación donde prevalecieron breves películas de actualidad o miscelánea. Argentina no fue la excepción. En 1897 arribaron al puerto capitalino las primeras cámaras Elgé y con ellas Eugenio Py comenzó a filmar a manera de ensayo. Por obra suya, la primera producción filmica argentina habría sido un cortometraje de diecisiete metros, La bandera argentina, que consistía básicamente en una imagen de la insignia patria flameando en el mástil de Plaza de Mayo.

⁹⁹ En 1893 Thomas A. Edison patentó el Quinestocopio (o kinestocopio). El invento, reservado a la visión individual, consistía en una caja de madera vertical con una serie de bobinas sobre las que corrían catorce metros de película en un bucle continuo que no permitía su proyección sobre una pantalla. El visor se ponía en marcha al introducir una moneda que activaba un motor eléctrico y, debido a la limitación del diámetro del cilindro, ofrecía una visualización de no más de veinte segundos de duración.

Continuando con el desarrollo de su invento, Louis Lumière rodó en 1895 lo que hoy se considera como la primera película que cuenta con una trama específica. Los Lumière utilizaron inicialmente su invención para retratar de forma documental su entorno más próximo, pero en medio del proceso surgieron algunos percances que permitieron complejizar y desarrollar de a poco la narración y la técnica. El regador regado (*L'arroseur arrosé*), cortometraje también de diecisiete metros, contaba una historia tan simple como la broma que un niño le prodiga a un jardinero pisando su manguera cuando éste riega el jardín. En el momento en que decide inspeccionarla para ver qué ocurre, el muchacho levanta el pie y el hombre acaba empapado, comenzando una persecución para darle un escarmiento. De forma simple, directa y efectiva se construyó el primer gag cómico ficcional del cine. Y si bien hoy puede resultar manido y poco sorprendente, se trata de una pieza de incalculable valor pues sentó las bases de los relatos ficcionales que dominaron y dominan gran parte de la historia del séptimo arte.

Las anteriormente citadas no sólo fueron las primeras películas de la historia mundial, también los primeros cineminutos. Si bien a finales del siglo XIX nadie era consciente de dicha categorización ni de sus implicancias, la mayoría de las obras cinematográficas producidas por los pioneros del séptimo arte (por no decir todas) podrían enmarcarse hoy, desde una perspectiva estricta y netamente matemática, como cineminutos. Aunque ello se haya debido solo a una limitación técnica y no a una decisión estética y/o narrativa. Fue el mismo cinematógrafo, en atención al rodaje y al montaje, el que condicionó e impuso sus reglas intrínsecas a los primeros realizadores. Porque el cinematógrafo, como cualquier otro dispositivo, es restrictivo. El aparato fue concebido para ser movido con la manivela (lo que reducía las posibilidades de añadirle un almacén más importante de película virgen) y los rollos tenían un metraje de diecisiete metros. Los primeros operadores fueron agentes relativamente cautivos de un sistema que les fue asignado, procedimiento regulado con vistas de asegurar una toma rigurosamente continua de

imágenes sucesivas de un solo acontecimiento, desde un solo y único punto de vista fijo e imposibilitado de producir un ensamblaje compuesto de distintos planos de un mismo motivo o de motivos diferentes.

A dicho fenómeno, denominado por André Gaudreault (1995) como unipuntualidad, se sumó otra contingencia propia del dispositivo la cual también caracterizó y determinó al cine primitivo: el cinematógrafo no permitía pasar más de una vista por vez. Esto quiere decir que tras su paso el proyccionista debía cargar un nuevo rollo de película en el aparato. Por lo tanto, cada sesión estaba organizada por una alternancia sistemática de períodos de proyección y de períodos de espera. Pero llegó un momento en que fue imperioso dar paso a la proyección ininterrumpida de varias cintas, aunque solo fuera para evitar la molesta tarea que representaba cargar un centenar de vistas al día (y no debido a una búsqueda o experimentación en torno a la duración de las obras audiovisuales). En consecuencia, los Lumière lanzaron al mercado un aparato que permitía la proyección de rollos de película de gran longitud, el *défileur* Carpentier-Lumière (se desconoce la fecha exacta de invención, pero algunas patentes permiten intuir que fue en el año 1898), que podía en una de sus versiones almacenar hasta cuatrocientos metros (o más) de película. Al momento de entrar en circulación, permitió pensar en términos de montaje y favorecer la aparición y el establecimiento del film pluripuntual (en contraposición al unipuntual antes descripto).

A partir de ese momento, los filmes de diecisiete metros o cuarenta y seis segundos dejaron de ser el formato único de extensión para abrir camino a experiencias más flexibles en torno a la duración de las películas, dando lugar a narraciones más complejas, incorporando nuevos recursos técnicos, planteando variedad de planos, experimentando en torno al montaje, etc. El formato ultra-breve sobrevivió solo un par de años más gracias a la estrategia comercial llevada a cabo por los hermanos Lumière ya que, salvo contadas excepciones, estandarizaron todos sus títulos con un mismo precio y longitud. Dicha uniformidad, que fue uno de los parámetros impuestos

por el mismo dispositivo tecnológico, orientó y limitó toda la producción de la empresa en un sentido determinado. La resistencia a la evolución o el cambio puede entenderse también debido a la falta de convicción en torno a su propia creación. Su posición económica y el interés que mostraban hacia la ciencia les hicieron menospreciar las posibilidades comerciales, artísticas y comunicativas del cinematógrafo por lo que finalmente abandonaron la producción de películas, hacia 1905 aproximadamente, para desarrollar un proceso destinado a la realización de fotografías a color.

El cine continuó ampliándose en varias direcciones: los soviéticos potenciaron las posibilidades del montaje, emergió el sonido sincronizado, el color se imprimió en las imágenes móviles, se impuso el formato panorámico, etc. A lo largo de la historia seguramente han de haber surgido algunos otros exponentes que respondiesen a las características del formato de sesenta segundos de duración (o menos), pero la falta de bibliografía o registros sobre los mismos nos llevan a intuir que ninguno alcanzó la suficiente relevancia como para trascender o generar un movimiento. Hasta la irrupción del video que provocó un nuevo quiebre en el terreno de las obras audiovisuales modificando también las perspectivas en torno al cineminuto.

EL ADVENIMIENTO DEL VIDEO

El magnetoscopio es un aparato utilizado para grabar, almacenar y reproducir imágenes móviles y sonidos en cintas magnéticas. Surgió como forma para conservar la señal de video generada por las telecámaras, lo que no era sino otra exigencia de las cadenas televisivas para sustituir el mecanismo de almacenamiento de información a través de la filmación fotoquímica convencional. Necesidad a la que también se sumó la del copiado y difusión en diferido del material previamente grabado.

"El funcionamiento básico del código televisivo debería corresponder, por lo menos en su generalidad, al funcionamiento del código del cine" (MACHADO, 2000, p.301). Sin embargo, la irrupción de la tecnología videográfica supuso una alteración del modelo precedente introduciendo innumerables cambios en relación a la técnica y estética. La primera, y más evidente, es la que concierne a la naturaleza misma de la imagen, pues la imagen electrónica nace, no por un proceso químico (como en el cine), sino a partir del barrido de un haz electrónico sobre la superficie de una pantalla. También se destaca el hecho de que esta tecnología permite el control inmediato de los resultados, simultáneamente con la filmación, y la posibilidad de borrado y nueva utilización de la cinta soporte. Y, por si fuera poco, las facultades de alteración de la textura y calidad de la imagen son innumerables (ZUNZUNEGUI, 1989).

En 1965 las empresas de electrónica Sony y Philips lanzaron al mercado los primeros magnetoscopios portátiles a precio de tecnología de consumo, provocando que los métodos de producción y conservación de la imagen dejaran de ser patrimonio exclusivo de la televisión. Los equipos se volvieron cada vez más pequeños, fáciles de transportar y manejar y con mayores prestaciones y calidades. A partir de ese momento se produjo un punto de inflexión, pues el video pasó a ser utilizado por artistas y grupos situados al margen de las cadenas de televisión para la producción de sus propias imágenes, relatos y mensajes. Dicho avance técnico, surgido en una década de grandes transformaciones sociopolíticas y en un momento de declive histórico del cine como forma de espectáculo público en grandes salas, propició el nacimiento de nuevas formas estéticas y comunicacionales. El 4 de octubre de 1965 el artista coreano Nam June Paik, quien recientemente había adquirido uno de aquellos magnetoscopios portátiles (o portapack), grabó desde el interior de un taxi la visita del Papa Pablo VI a la Catedral de San Patricio de New York. Esa misma noche proyectó la cinta en el café Go-Go ubicado en el Greenwich Village de dicha ciudad. Al igual que la mítica sesión en el

sótano del Gran Café de París, esta es considerada como el acta de nacimiento del videoarte, o video de creación como se lo llamó en un comienzo (PÉREZ ORNIA, 1991).

El video, como sistema de registro de imagen y sonido, en su vertiente operativa no aportaba nada que el cine y/o la televisión no hubiera conquistado tiempo antes. Frente a dicha circunstancia, fue tomado como plataforma de experimentación: la instantaneidad e inmediatez, la base electrónica, la simultaneidad entre producción y reproducción, la facilidad de uso y manipulación, la asequibilidad y economicidad fueron los pilares que sustentaron el acercamiento a nuevas formas y permitieron una renovación frente al proceso creativo (PÉREZ JIMÉNEZ, 1999). El video se convirtió en el vehículo que la cultura underground utilizó para la creación y difusión de nuevos mensajes -no limitados a experiencias fuertemente centralizadas y/o uniformizadas- y en un medio alternativo de información, cuya reproducibilidad ilimitada democratizó y ensanchó la base productora de imágenes. El uso alternativo de la televisión convencional, la vinculación explícita con las vanguardias artísticas, la conformación de un territorio multidisciplinar para la práctica artística y el mecenazgo de grandes fundaciones culturales y museos fueron algunos de los principios fundantes del movimiento.

Paradójicamente, y a pesar de encontrarse en la periferia, el video arte sirvió para el descubrimiento, ensayo y puesta a punto de técnicas, procedimientos y sistemas que más tarde fueron recuperados por las más banales programaciones televisivas (aunque la mayoría de las veces a partir de una significativa operación de reducción). En relación a dicho traspaso, la aproximación realizada por Bob Wilson alcanza valores de paradigma no solo en relación al videoarte, sino también en torno a la historia y desarrollo de nuestro objeto de estudio. Debieron transcurrir casi ochenta años y presentarse determinadas condiciones, como las aportadas por la tecnología del video y la estética de las vanguardias, para

que surgiera algún artista que respondiese conscientemente al formato del cineminuto.

Robert Wilson, nacido en 1941 en Texas, EE.UU., es una importante figura de la vanguardia internacional del teatro. Su obra, definida como teatro de imágenes, se ha caracterizado por la preocupación por el espectáculo, la temporalidad, la comunicación no verbal, el collage visual, la escenografía arquitectónica, etc. Y con Video 50 logró una exitosa transposición de dichas estrategias al mundo del video. Producto de un taller de televisión experimental realizado en 1978 y patrocinado por el canal estatal de Alemania, se trata de una colección de casi un centenar de episodios breves (de treinta segundos de duración aproximada) visualmente dramáticos y frecuentemente humorísticos. Apoyándose en su fugacidad, precisión y velocidad, Wilson utilizó el formato del spot publicitario televisivo para el ensayo y puesta en práctica de sus ideas signadas por la teatralidad, las imágenes simbólicas, la yuxtaposición surrealista y la repetición de motivos visuales: un hombre balanceándose por encima de una cascada, una silla flotante, un guiño de ojo, un loro en el horizonte de Nueva York son acompañados por una banda sonora que encauza a que el movimiento visual tome el lugar de la lengua hablada. La gama, imaginación y complejidad de dichas imágenes se mezclan de manera indefinida, planteando un cambio refrescante de ritmo anárquico.

Cada uno de los episodios que componen la colección de Video 50 estaba destinado a ser emitido en cualquier cantidad y en cualquier orden sirviendo como entrada o salida de los diferentes segmentos o bloques o como programas de relleno para la televisión, tal como se utilizó en algunos países de Europa. En cambio, en EE.UU. el trabajo fue empaquetado, conformando una secuencia de casi una hora de duración, convirtiéndose en un exponente más del videoarte y destinado a proyecciones en museos y salas de arte. Pero en su momento el artista no pudo ver cumplida su ambición más excéntrica: la reproducción de su obra en la parte trasera de los asientos de los aviones o en los relojes

pulsera de las personas. Sin lugar a dudas Bob Wilson estaba adelantado a su tiempo. Hoy, los segmentos de su Video 50 se encuentran disponibles en YouTube y pueden visualizarse desde cualquier plataforma: computadoras, teléfonos, dispositivos móviles, etc., tal como él lo soñó.

Durante la década siguiente, y a partir de la instauración del video como el principal soporte para el registro de imágenes móviles, el cineminuto comenzó a forjarse como entidad autónoma.

EL FESTIVAL DO MINUTO Y EL FENÓMENO DE INTERNET

Señala el dicho popular que las cosas no existen hasta que son nombradas. Debieron pasar casi cien años, desde la aparición del cine y del primer cineminuto de la historia, para que el formato se institucionalizara como tal. Iniciada la década de los '90, el cineasta brasileiro Marcelo Masagao comenzó a experimentar de forma consciente en la duración de los relatos audiovisuales. Su cortometraje 1 minuto en la vida de Andrés y Lisa (1 minuto na vida de André e Liza) es un claro ejemplo de ello y se erigió como la piedra fundacional del Festival do Minuto, primer certamen dedicado exclusivamente a proyectar y difundir obras de una duración de sesenta segundos o menos. Dicho festival, creado por el artista en 1991, es considerado hoy como el mayor evento dedicado al video en todo Latinoamérica además del punto de partida de las carreras de varios de los mejores directores del cine brasileiro contemporáneo tal como Fernando Meirelles, Beto Brant o Tata Amaral que han participado del mismo con sus respectivos cineminutos. Este encuentro sirvió de inspiración a muchos otros realizadores audiovisuales y animó al surgimiento de nuevos festivales que, imitándolo o tomando como punto de referencia los sesenta segundos, comenzaron a conocerse alrededor del mundo.

Un año después, y siguiendo el camino marcado en Brasil, nació en la ciudad italiana de Prato Videominuto, un evento organizado por el Centro de Arte Contemporáneo Luigi Pecci, la emisora de radio

Contraradio y la asociación cultural GRAV, en colaboración con el gobierno local, y cuyo objetivo consistía en investigar el formato breve y sus posibilidades estilísticas y de contenido. Inmediatamente se convirtió en uno de los programas relacionados al mundo audiovisual más importante y exitoso en términos de audiencia en el país: a lo largo de sus veinte años de trayectoria han asistido más de veinticinco mil espectadores y se han presentado obras de más de dos mil autores de veinte países diferentes.

Pero, sin lugar a dudas, fue lo ocurrido en los Países Bajos aquello que puede considerarse como un hito fundamental en la historia de este formato. El 1 de octubre de 1999 comenzó a emitirse por la televisión por cable de Ámsterdam, a la medianoche, un programa mensual que presentaba videos de un minuto de duración. La idea fue lanzada por el postgrado en arte del Instituto Sandberg con el objetivo de transformarse en otra forma más que la institución ofrecía a sus estudiantes para ganar experiencia de forma rápida, probando ideas y dando a conocer su trabajo de inmediato. La iniciativa fue bastante modesta pues era poco probable, debido al contexto de emisión, que el programa atrajera la atención del público popular. Pero el cineminuto demostró ser un buen formato para los artistas e inmediatamente también para el resto de las personas, a quienes permitía probar ideas, experimentar con la forma o desafiar al espectador. Y además resultó ser un concepto vendible a nivel mundial. La idea de hacer un video de un minuto de duración es fácil de explicar en cualquier lugar y precisamente eso fue lo que hizo One Minute Foundation (organización nacida en el seno del Instituto Sandberg). Jos Houweling, creador y director de la misma, desarrolló el concepto de workshop o talleres de cinco a diez días de trabajo intensivo y dinámico en el que todos los miembros pueden participar de la experiencia de aprendizaje y realización de un videominuto. Cada año entre quince y treinta talleres se llevan a cabo en todo el mundo y los resultados de los mismos se incluyen en el concurso anual de la fundación. El impacto fue tan grande que al programa de televisión y los talleres le siguieron el

festival competitivo, la edición de DVD compilatorios, distintas conferencias y una página web (que recoge más de diez mil trabajos provenientes de cien países diferentes); además de una iniciativa de colaboración con UNICEF a partir de la cual surgió The One Minute Junior, cuyo objetivo es desarrollar clases y promover el formato entre los niños de todo el mundo. Pero eso no fue todo. En 2008, en el marco de los Juegos Olímpicos, The One Minutes Foundation celebró en el Museo de Arte Contemporáneo de Beijing una gran muestra titulada The World One Minutes Exhibition, exposición donde se proyectaron más de mil piezas provenientes de noventa países diferentes y que se constituyó como la más grande e importante a nivel mundial. De a poco el formato se fue asentando, dando a conocer y ocupando espacios de importancia.

El impacto de la revolución tecnológica del nuevo milenio fue decisivo en el desarrollo posterior. En el transcurso de los últimos años nuestras vidas cambiaron rotundamente: nos hemos acostumbrarnos a estar localizables en todas partes todo el tiempo, a la multitarea, la interactividad y la exposición pública constante: todo el mundo puede ser visto por todos. Este fenómeno se vio posibilitado básicamente por dos factores decisivos: Internet y acceso a la tecnología. El advenimiento de mejores conexiones (de alta velocidad, fácil acceso, mayor ancho de banda y menor costo) y de la denominada web 2.0 permitió la masificación de Internet, convirtiéndose de ese modo en el medio de comunicación más importante e influyente del siglo XXI. Por otra parte la proliferación de aparatos tecnológicos de bajo costo y fáciles de utilizar, tal como teléfonos móviles, ordenadores portátiles y mini cámaras fotográficas y/o videográficas, hicieron lo suyo al esbozar una democratización relativa de los recursos técnicos. Los medios audiovisuales no escaparon a esta tendencia y las nuevas formas de comunicación comenzaron a hacer lo mismo: transmitir y difundir mensajes de una manera rápida, ágil, sencilla y accesible a todos. El surgimiento de sitios o portales webs dedicados meramente a difundir o distribuir cortometrajes (tales como Youtube o Vimeo) fue inmediato. A

ello se sumaron nuevos concursos, festivales y muestras de videominutos desarrollados exclusivamente en la red. En sintonía con esta tendencia, desde 2007, el Festival do Minuto comenzó a llevarse a cabo exclusivamente por Internet. Este cambio fue altamente significativo: al momento que comenzaron a aceptarse aplicaciones por este medio las inscripciones saltaron a más de cinco mil por año provocando un cambio en la estructura del festival. La competencia dejó de ser anual y se transformó en permanente lo que permitió cimentar una de las colecciones más grandes de videominutos del mundo. Este mecanismo se expandió, siendo muy difícil encontrar en la actualidad un concurso de cineminuto que no involucre en alguno de sus pasos (inscripción, exhibición o competencia) a la red de redes.

En consecuencia surgieron nuevos exponentes: el One Minute Film and Video Festival Aarau, en el año 2003 en Suiza, el 59 Seconds Video Festival, en 2005 en el seno del barrio neoyorkino de Tribeca, el Iberminuto, en 2005 en

España (destinado principalmente a realizadores hispanos y latinoamericanos), el Filminute, en 2006 en Canadá (considerado como uno de los festivales relacionados al tema más prestigioso y conocido del mundo) y el M60 - Montreal 60 Second Film Festival, en 2008 en la ciudad homónima, entre otros. Los festivales de cine y video tradicionales (ya sean de largometrajes o cortometrajes, de ficción o documental) no se quedaron atrás y también sumaron muestras o categorías destinadas al formato de sesenta segundos de duración: los argentinos Tandil Cortos y Fesalp incorporaron en 2010 al cineminuto en una sección competitiva, y el Fenavid boliviano lo hizo a partir del 2011. También se ha dado la particularidad de certámenes temáticos, como 1 minute to save the world (concurso inglés cuya temática está destinado a la protección del medio ambiente), o la proliferación de sitios web, como One World/One Minute, dedicados exclusivamente a recolectar y difundir cineminutos.

Córdoba no ha permanecido ajena al encanto del cineminuto. El Grupo Cineminuto y la Universidad Nacional de Córdoba lanzaron en

2014 el Festival Internacional de Cineminutos de Córdoba, primer y único evento de Argentina destinado a difundir y promover exclusivamente el formato. Estos hechos sirven de ejemplo para demostrar el amplio alcance que está logrando: el cineminuto ha llegado a rincones inimaginables del planeta y la tendencia se hace cada vez más notable, ya sea por lo atractivo de la premisa (historias de sesenta segundos de duración), la originalidad de sus relatos y recursos estéticos o la facilidad de acceso a los mismos.

CONSIDERACIONES FINALES

El cineminuto ha nacido y crecido a la par de propio cine. Pero, tal como nos señala su cronología, el formato propone un uso particular de las distintas formas del lenguaje audiovisual, evidenciando un entramado narrativo, técnico y estético propio, al tiempo que Internet se propone como la alternativa más acorde para su distribución y exhibición. Teniendo en cuenta cierto vacío bibliográfico sobre el tema, las primeras ideas y conceptos surgidos a partir de dicha reconstrucción histórica resultan de gran importancia para futuras teorizaciones; aun cuando los mismos han de redefinirse en un futuro cercano debido a la propia naturaleza evolutiva del formato y del medio de comunicación en el que se encuentra inmerso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMOUNT, J. *Estética del cine*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1985.

CANET CENTELLAS, F., LLORET ROMERO, N. Nuevos escenarios, nuevas formas de expresión narrativa: La Web 2.0 y el lenguaje audiovisual. Hiptertext.net. (6), 2008.

COOPER, P., DANCYGER, K. *El guion de cortometraje*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1994.

COUSELO, J. M. *Historia del Cine Argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992.

GAUDREAULT, A. Sobre algunas figuras de montaje en la producción Lumière. Archivos de la Filmoteca. (19), 1995.

GUBERN, R. Historia del Cine. Barcelona: Editorial Lumen, 1971.

ICKOWICZ, L. I. En tiempos breves: apuntes para la escritura de cortos y largometrajes. Buenos Aires: Paidós, 2008.

IRVING, D. K., REA, P. W. Producción y Dirección de Cortometrajes y Videos. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1998.

MACHADO, A. El paisaje mediático, Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas. Buenos Aires: UBA/Libros del Roja, 2000.

PÉREZ JIMÉNEZ, M. Nuevos medios en la imagen. Santa Cruz de Tenerife: Servicio de Publicaciones Universidad de La Laguna, 1999.

PÉREZ ORNIA, J. R. El arte del Vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental. España: RTVE/Serbal, 1991.

TREJO DELARBRE, R. Internet, la gran conversación. Revista Iberoamericana. (6), 2002.

ZUNZUNEGUI, S. Pensar la imagen. España: Editorial Cátedra, 1989.

FILMOGRAFÍA

LUMIÈRE, A., LUMIÈRE, L. (Directores) El regador regado (L'arroseur arrosé) [Cinta cinematográfica] Francia: 1895.

LUMIÈRE, A., LUMIÈRE, L. (Directores) El regimiento (Le régiment) [Cinta cinematográfica] Francia: 1895.

LUMIÈRE, A., LUMIÈRE, L. (Directores) La demolición de un muro (La démolition d'un mur) [Cinta cinematográfica] Francia: 1895.

LUMIÈRE, A., LUMIÈRE, L. (Directores) La llegada del tren a la estación de Ciotat (L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat) [Cinta cinematográfica] Francia: 1895.

LUMIÈRE, A., LUMIÈRE, L. (Directores) La salida de los obreros de la fábrica Lumière (Sortie des usines Lumière, á Lyon) [Cinta cinematográfica] Francia: 1895.

MASAGAO, M. (Director). 1 minuto en la vida de Andrés y Lisa (1 minuto na vida de André e Liza) [Cinta cinematográfica] Brasil: 1991.

PY, E. (Director) La bandera argentina [Cinta cinematográfica] Argentina: 1897.

WILSON, B. (Director) Video 50 [Cinta cinematográfica] EE.UU.: 1978.

Chile, la memoria obstinada: cinema, história, política e memória

Erika Savernini – UFJF

Mariana Dias Miranda – UFJF

Introdução

Desde o final do século XIX, a história tem sido registrada, representada e/ou reconstruída de forma audiovisual. O que significa que, nesse momento, segunda década do século XXI, tem-se mais de um século da história da humanidade registrados audiovisualmente. Porém, deve-se ressaltar que, desde os primórdios dessa tecnologia de captura de imagens objetivamente construídas projetadas de forma a criar a ilusão de seu movimento, o cinema em sua relação com a história e a política tem servido não apenas como um registro “neutro”, mas também como instrumento ou dispositivo de geração de acontecimentos e/ou de leituras sobre a história.

Nos primórdios do cinema, explorou-se sua capacidade discursiva em relação aos acontecimentos históricos, particularmente políticos, em filmes como o de Georges Méliès sobre o caso Dreyfuss (famoso caso de condenação de um inocente por motivações políticas), os filmes sobre a Guerra Boer (guerras entre os colonos franceses e holandeses da África do Sul contra o domínio britânico sobre as minas de diamante) e os sobre a independência de Cuba. Esses filmes propunham não apenas a exposição informativa sobre esses acontecimentos, mas reforçavam determinado posicionamento político. Para tanto, para além do registro do acontecimento, grandes realizadores do período, como os britânicos R.W.Paul e Mitchel e Kenyon, como também o americano

Thomas Edison, lançavam mão da reprodução e registro dessa encenação de batalhas (no caso dos filmes sobre as guerras anticoloniais do período) como se fossem registros das ações no momento e lugar de seu acontecer.

Segundo Ian Christie¹⁰⁰, sabendo que era pouco provável que as câmeras mandadas para frentes de batalha, durante as guerras de independência e coloniais do final do século XIX e início do XX, conseguissem imagens de ação militar e detalhes da vida dos soldados (isto é, cenas com proximidade o bastante para gerar dramaticidade), Paul decidiu reproduzir situações típicas - algo que Mitchell e Kenyon também faziam. Mas Paul insistia em dizer que a intenção não era enganar o público, embora soubesse que era pouco provável que o público conseguisse distinguir imagens documentais e reencenações. É uma prática que se pode observar também nos filmes de guerra de Edison - tanto a reencenação quanto a estratégia de atração do público pela possibilidade do documental. [...] O filme *Capture of Boer battery by british* (1900) é mais um exemplo de reencenação de guerra. A simpatia dos americanos pelos Boers era muito forte, então a câmera assume o ponto de vista deles, posicionando-se parada atrás da linha dos Boers. (SAVERNINI, 2011, p. 92-93)

Dessa forma, explicita-se que os filmes de conotação política defendiam determinado ponto de vista sobre o acontecimento, em alguns casos de forma explícita, em outros casos num discurso transparente (aquele que não dá a ver que é representação sobre um ponto de vista).

Essas formas de entrelaçamento do cinema com a história e a política estendem-se ao longo do século XX e perduram ainda hoje. A Revolução Russa, as duas Guerras Mundiais, o Nazismo e o Anti-Nazismo, a Revolução Cubana a Guerra Fria, e o contexto das Ditaduras da América Latina são alguns marcos desse cinema histórico-político. Quanto ao cinema latino-americano, destacamos para análise nesse *paper* o caso da filmografia do chileno Patricio Guzmán, assumidamente obcecado pelo acontecimento que mudaria os rumos de seu país, o golpe

100

Comentário no DVD R.W.Paul - the collected films 1895 - 1908. Curador: Ian Christie. BFI - British Film Institute, 2006.

militar e a ditadura comandada por Pinochet. Analisamos, para tanto, o curta-metragem *Chile, memória obstinada* (*Chile, la memoria obstinada*, 1997), que tem como mote a exibição para jovens chilenos da trilogia *A Batalha do Chile* (1975, 1976, 1979), vinte e três anos depois de seu lançamento – período durante o qual permaneceu proibida no Chile. Para a realização do filme, Guzmán levou consigo um dos sobreviventes (Juan) do ataque militar ao palácio La Moneda, onde se refugiava Salvador Allende, os funcionários da sede do governo, os membros de sua escolta e alguns dos seus apoiadores. Juan disfarça-se de assistente da equipe de produção do documentário e percorre aqueles corredores e salões onde não entrava há 23 anos e onde perdeu grandes amigos. A partir daí, Guzmán, relembra o golpe e reflete sobre a memória e os ecos atuais do acontecido com outros sobreviventes que permaneceram no Chile, com artistas e intelectuais. São realizadas também exibições da trilogia para grupos de chilenos, ex-militantes (apoiadores de Allende), grupos de jovens colegiais e universitários, discutindo o acontecido a partir do registro da trilogia – e, numa espécie de estrutura em abismo, registrando o impacto da exibição do documentário, resultando no curta-metragem *Chile, memória obstinada*. Essas exibições e sua apresentação no curta, ressaltam a função do cinema de preservação de uma outra leitura da história frente à história oficial, a preservação da memória dos derrotados (sistematicamente olvidada).

Cultura como território de conflito

As questões relativas às funções do cinema remontam a Walter Benjamin (2011), que identifica uma transformação na ideia de um valor de culto em contraponto ao valor de exposição, que se dá no momento em que há a possibilidade de reprodução de imagens, culminando com a desaturatização das obras. O cinema, desde seu nascimento, coloca em xeque a ideia da aura e Benjamin, ao pensar a mudança de valores em relação à obra de arte, ressalta a modificação de seus valores sociais.

Segundo Fressato (2009, p.88), com a alteração de seu valor, “altera-se também sua função social: a obra de arte separa-se do ritual e da magia e passa a ter outra função, além da artística, a política.”

O cinema, em seu surgimento, foi caracterizado como resultado e instrumento de registro do progresso científico, mas logo suas funções atribuídas inicialmente foram modificadas. Além da reivindicação de valores estéticos, portanto artísticos, segundo Marc Ferro (1992), o cinema rapidamente é assumido como um agente da história.

Segundo Erika Savernini (2011), com o desenvolvimento mútuo da linguagem cinematográfica e público, estabelece-se uma nova relação entre homem e mundo, que passa a ser mediada e organizada pelo cinema, modificando assim as relações espaço-temporais. O mundo consumido de forma organizada através do filme.

A partir da compreensão desse uso, como apontado por Isaksson e Furhammar (1976), é principalmente durante a I Guerra Mundial que surgem os primeiros esforços propagandísticos que se utilizam do cinema. Mesmo que ainda em fase inicial, há a modificação do *status* de uma atração de feira para um dos elementos importantes no combate a inimigos.

Nos anos 1910, o veículo de maior circulação era o jornal; porém, diante dos altos índices de analfabetismo, o cinema torna-se um dos veículos mais importantes para a formação da opinião pública. Como consequência, inicia-se o processo de incorporação de filmes, seja por meio da ficção ou do documentário (encenado ou não), no processo de doutrinação “sob a aparência de representação” (FERRO, 1992, p.13). Segundo Isaksson e Furhammar (1976), os filmes de caráter político adotam, desde o início, estratégias (a fim de gerar comoção e indignação) que se consolidaram no tempo e que são comuns a diferentes ideologias e épocas. Dentre essas estratégias discursivas encontram-se: a construção maniqueísta, em que é ressaltada a superioridade da cultura, do país do autor do discurso frente às atrocidades do inimigo; criação de heróis nacionais; e o destaque à barbárie provocada pelo outro lado na disputa.

Normalmente, utilizando-se das estratégias da narrativa clássica, de dramatização – o clássico definido, dentre outros aspectos, pela adoção de estratégias de identificação e pelo envolvimento hipnótico do espectador, promove uma naturalização da linguagem que resulta na não percepção do discurso ideológico e político.

Ao tratar de ideologia, Graeme Turner (1997) assevera que a definição do ideológico é constantemente redefinida e explorada nas áreas da teoria cultural. Entretanto, de forma sintética, é possível dizer que “em cada cultura há implícita uma 'teoria da realidade' que motiva uma ordenação dessa realidade em bem e mal, certo e errado, eles e nós, e assim por diante.” (TURNER, 1997, p.130)

Assim como a cultura de modo geral, o cinema, seja devido ao seu poder de gerar comoção emocional ou pela estruturação de um discurso através da montagem, também se torna um território de disputas ideológicas. Como argumenta Alexandre Valim (2006, p.28), é nesse meio que “grupos sociais e ideologias políticas rivais lutam pela hegemonia e que os indivíduos vivenciam essas lutas através de imagens, discursos, mitos e espetáculos”. Assim, as complexas relações entre cultura, política e o social, fazem parte do processo histórico.

Essa concepção se alarga na proposta de Benjamin (2011), que enxerga no cinema uma capacidade não só de dominação por parte dos grupos hegemônicos e classes dominantes, mas também no sentido de apropriação do meio como instrumento de politização das massas, servindo como um elemento de contra poder.

A partir disso, concebe-se o cinema enquanto agente organizador e transformador da realidade, que, segundo Valim (2006) e Ferro (1992), também é um testemunho de formas de agir, pensar e sentir de uma sociedade em determinada época. Ao compreender a forma pela qual, ao longo do tempo, o cinema foi incorporado no processo político, torna-se necessário o estudo das relações entre o cinema e a história para o entendimento de como a estruturação de um determinado discurso

através da forma do filme pode funcionar como um dispositivo de memória.

Relações entre cinema e memória

Graeme Turner (1997, p.48), ao abordar o cinema como prática social, pontua que, ao surgir uma abordagem que visa a compreender o meio com métodos de outras disciplinas, passa-se a fazer parte de "um argumento mais amplo sobre a representação - o processo social de fazer com que imagens, sons, signos, signifiquem algo." Dessa forma, com os estudos culturais, tem-se o estabelecimento de uma série de métodos que tomam o cinema como gerador de significados sociais. Insere-se nessas metodologias, a partir dos estudos de Marc Ferro (1992), o campo que relaciona cinema e sociedade, denominado cinema-história.

Nesse sentido, Ferro (1992) propõe que, em todo filme ou obra audiovisual é possível trazer à tona significados latentes, que muitas vezes escapam ao objetivo de seu autor ou, como propõe Siegrified Kracauer (1988, p.19): "Ao gravar o mundo visível - não importa se a realidade vigente ou um universo imaginário -, os filmes proporcionam a chave de processos mentais ocultos."

Essa concepção em ambos também pode ser relacionada com a teoria literária e é defendida por Umberto Eco (1994, p.15), ao propor que há uma zona de ambiguidade entre a estrutura formal de uma obra e o significado obtido através do público e espectadores. Ainda segundo o autor, deve-se estabelecer a diferenciação entre um autor-modelo e espectador modelo: o primeiro sendo entendido como entidade responsável pela articulação dos elementos que guiam a interpretação do espectador-modelo (entidade que o texto "não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar").

Uma obra sempre vai além de seu próprio conteúdo, podendo, como afirma Ferro (1992), funcionar como uma informação e servir como material de investigação histórica, tanto quanto documentos,

jornais, entre outros. Ou "[...] prestando testemunho sobre o passado do qual elas conservam os vestígios, as imagens cinematográficas ascendem com pleno direito ao estatuto de documentos históricos" (LAGNY, 2009, p.100).

Em momentos de conflito, durante períodos históricos específicos, é possível notar como a articulação de certos elementos formais de um filme se propõe a produzir certos significados que se ligam à tentativa de convencimento em torno de certa ideologia ou proposta de mundo. Com a dificuldade de se estabelecer como uma obra foi de fato recebida em um período histórico, Valim (2006, p.38) considera necessário compreender o que o filme pretende dizer através do que a forma estabelece em uma “tentativa de imposição de sentido”.

Como Valim (2006) e Ferro (1992) ressaltam, mesmo com a impossibilidade de medir ou avaliar os efeitos que um filme exerce, existem algumas situações em que é possível estabelecer uma relação. Por exemplo, o caso de “O Judeu Süß”, filme alemão dos anos 1940 idealizado pelo então ministro da propaganda nazista, Joseph Goebbels. Segundo Ferro (1992), o sucesso obtido pelo filme de mensagem antissemita pode ser associado a uma série de casos, como em Marselha, onde logo após sua projeção, vários judeus foram agredidos.

Ainda nesse sentido, ao analisar os filmes da Alemanha pré-nazismo, Siegrified Kracauer (1988) classifica o cinema como um meio coletivo, que reflete a mentalidade de uma nação em determinado momento. É através também do estudo temático do filme que o autor propõe identificar padrões psicológicos da sociedade alemã. Em síntese, o cinema, para Kracauer, funciona como um instrumento de preservação da memória psicológica de um certo contexto histórico e seria capaz de revelar zonas não visíveis da história.

Nesse mesmo parâmetro, Ferro (1992) propõe que o questionamento acerca do cinema e da história seja baseado no contexto histórico no qual o filme foi produzido e recebido, além do estudo de seus modos de ação; ou seja, a própria forma do filme.

[...] um procedimento aparentemente utilizado para exprimir duração, ou ainda uma outra figura (de estilo) transcrevendo um deslocamento no espaço, etc., pode, sem intenção do cineasta, revelar zonas ideológicas e sociais das quais ele não tinha necessariamente consciência, ou que ele acreditava ter rejeitado. (FERRO, 1992, p.16)

A partir da teoria do cinema, deve-se estudar os modos de estruturação do discurso de uma obra para se chegar ao conteúdo latente e, ainda, entender o que o filme suscita. Bordwell e Thompson (2001) propõem que a forma é um sistema em que se unem elementos narrativos e estilísticos. Entretanto é o espectador quem realiza a união dos dois na construção de seu significado a partir das convenções que o filme suscita. Em síntese “cada obra de arte tende a configurar seus próprios princípios formais” (BORDWELL; THOMPSON, 2001, p.51, tradução nossa).¹⁰¹

Ao compreender que um filme, mesmo aparentemente defendendo certa ideia, pode trazer à tona significados outros e até mesmo inversos, torna-se necessário analisar a construção formal do filme e seus modos de estruturação dos elementos próprios da linguagem cinematográfica, para então, estabelecer possíveis articulações que trazem à tona o significado e, portanto, a construção histórica proposta pela obra.

Cinema político na América Latina: caso Chile

Principalmente a partir dos anos 1950 e com mais força nos anos 1960, surgiu o que Hennebelle (1978) caracteriza como cinemas jovens ou novos. Esse movimento, que influenciou diversas cinematografias ao redor do mundo, tinha o objetivo geral de contestação de um modelo hegemônico de cinema. Com propostas diferentes e que dialogavam com o contexto nacional de cada país, é na América Latina que tomará força durante os períodos de conflito político.

101

"But within these social conventions, each artwork tends to set up its own specific formal principles."

Com a vitória de Fidel Castro à frente da revolução em Cuba, tem-se um cenário de otimismo em relação à luta contra as classes dominantes e, principalmente, contra as ditaduras que se instalaram em diversos países da América Latina. Foi durante esses anos que surgiram filmes militantes, que tinham como objetivo a recuperação de uma identidade nacional e representavam um instrumento de mobilização.

Esse cinema [político] era pensado então, como já propunham os construtivistas russos nos anos 1910 para toda a arte: integrado à realidade sensível do espectador e do realizador. Mais que um instrumento, o filme dava continuidade à prática política, era em si mesmo um ato político. Para isso era preciso libertar-se das “concepções dependentes”, políticas e cinematográficas. Generalizando, esses cineastas, honrando a tradição russa, representavam igualmente o cinema, a sociedade e o homem. (SAVERNINI, 2011, p.194)

O cinema, segundo Savernini (2011), apresenta através da montagem a possibilidade de articulação e contextualização dos acontecimentos, dando sentido à fragmentação das informações. Capacidade essa que se relaciona com o processo de constituição do conhecimento. Essa tese sociológica era defendida por alguns dos principais representantes do cinema político latino-americano e encontra-se também em obras de Chris Marker; esses realizadores fazem filmes de montagem – às vezes inteiramente constituído por imagens de arquivo, ou mesclando arquivo e filmagens originais para explicitar sua interpretação sobre o mundo, principalmente quanto à política e à história.

Dessa forma, surgiram vários documentários e filmes que procuram trazer à tona a contextualização do subdesenvolvimento, condições de trabalho e da própria política de cada país. Nessa época surgiram realizadores que, em momentos de conflito, procuravam alertar para a ideia de uma revolução em andamento, como a de uma

antirevolução e, entre eles se encontram: Fernando Solanas e Octavio Getino, Santiago Álvarez e, no Chile, Patricio Guzmán.

Seguindo a proposta de um cinema nacional, constituiu-se, em 1967, uma *nouvelle vague* chilena que, segundo Hennebelle (1978, p.139), tinha também o objetivo de elaborar um estilo original e “denunciar a classe dominante e apoiar a vontade de libertação da classe operária e de seus aliados”. O autor caracteriza o período dos anos 1967 a 1973 como de efervescência do cinema a serviço da tomada de poder pelo povo e para o povo.

É nesse período que o cineasta Patricio Guzmán inicia uma série de documentários sobre a tomada de poder pelo socialista Salvador Allende e em seguida pelo processo de golpe militar que resultou no governo do general Augusto Pinochet.

A filmografia de Guzmán é quase toda dedicada à ditadura chilena e a recuperação da memória dos tempos de silenciamento político. O cineasta, ao perceber a relevância do período político que seu país natal passava, resolveu filmar os acontecimentos em torno do processo de ascensão e queda de Salvador Allende, durante os anos 1970 a 1973.

Segundo o cineasta, nesse período havia duas soluções possíveis: ou Allende aprofundaria a ideia de revolução ou seria vencido pelas forças conservadoras do país e, ambos, seriam fatos relevantes na história chilena. A partir dessa proposta realizou o documentário “A batalha do Chile”(La batalla de Chile - 1975), que é dividido em três partes: “A insurreição da burguesia”, “O golpe de estado” e “O poder”. O documentário foi proibido no Chile e, por décadas, permaneceu pouco visto, embora bastante conhecido, sofrendo recorrentes dificuldades em ser distribuído e exibido.

Vinte e três anos depois de A Batalha do Chile, Guzmán voltou pela primeira vez ao seu país de origem para realizar um documentário sobre a experiência e a memória daqueles anos, resultando no curta-metragem intitulado “Chile, memória obstinada” (La memoria obstinada

- Canadá e França – 1997). Nele, o diretor exibe “A batalha do Chile” para jovens chilenos, propondo uma discussão em torno da história oficial do país.

Tendo em mente essas reflexões, analisou-se o documentário a partir de seus aspectos formais na tentativa de compreender como sua proposta funciona para a preservação da memória em contraponto a história oficial.

La memoria obstinada

Vinte anos e três depois, com os acontecimentos discutidos na trilogia A Batalha do Chile não fazendo mais parte da vivência da população jovem, mas indelével na memória dos que viveram o período, o curta-metragem Chile, memória obstinada registra quando a trilogia vira documento a partir do qual esses jovens chilenos são confrontados com uma leitura desconhecida da própria história e a memória dos sobreviventes é revivida. O diálogo direto dentre a trilogia e o curta-metragem explicita a construção complexa da história. Em depoimento para o documentário “Patricio Guzmán, uma história chilena”, o diretor afirma que os filmes servem para dar um fechamento, ao mesmo tempo, que revelar algo sobre a história; os filmes contribuiriam para um “acerto de contas” em relação ao trauma na história e na cultura chilena. Allende representou para a esquerda mundial, não apenas para o Chile, um novo caminho, um caso de sucesso de projeto socialista levado democraticamente ao poder, pelo voto da população do país. A eleição e o breve período do governo Allende oferecia um contraponto ao sucesso da Revolução Cubana, por conta de sua ascensão por vias democráticas; ao mesmo tempo em que, junto com o caso cubano, o caso chileno dava esperanças e alimentava um desejo de políticas e de governos de esquerda no mundo. O trauma vem de sua derrubada, com um violento ataque ao símbolo do governo legítimo, La Moneda, a morte misteriosa do presidente eleito – ainda hoje há dúvidas quanto à versão do suicídio – e

a instauração de um regime que promoveu centenas de mortes, desaparecimentos e uma reescritura da história pelo viés do vencedor. Guzmán volta, então, recorrentemente a esse momento, divisor de águas da história de seu país e, de certa forma, do movimento político de esquerda mundial. Além de *A batalha do Chile e Chile*, memória obstinada, muitos outros filmes sobre esse momento da história chilena, de forma direta ou indireta, compõem a filmografia de Guzmán, como *O caso Pinochet* (2001), *Salvador Allende* (2004), *Nostalgia da luz* (2010), *El botón de nácar* (2015).

No próprio Chile, memória obstinada, Guzmán declara que a trilogia foi filmada durante um ano, com o objetivo de registrar “um movimento de massas impressionante”, o da experiência da União Popular sob o comando de Allende. Às vezes, nem sabiam muito bem o que faziam, apenas registravam tudo, os acontecimentos, as impressões das camadas sociais diversas chilenas, os discursos, as manifestações etc.. As três partes constroem um discurso sobre o projeto de Allende, suas realizações, ao mesmo tempo em que explicitam as “forças” que tentavam minar esse governo, principalmente, o apoio estadunidense (que ocorreu em todas as ditaduras latino-americanas do período). Com pretensão de documento, ainda que explicitamente construído a partir de determinada ideologia, a trilogia busca mostrar as conexões, registrar os acontecimentos, as decisões, os gestos que culminaram no momento aterrador do bombardeio de La Moneda e da morte de Allende e seus apoiadores.

Diversamente, Chile, memória obstinada não é sobre o golpe, mas sobre a memória e a construção da memória histórica. De certa forma, pode ser considerado um documentário-dispositivo, uma vez que a filmagem gera os acontecimentos que são registrados. Juan é levado em um dia qualquer de La Moneda (não há um evento que justifique um registro; o planejamento do filme gera o acontecimento, a volta ao lugar do trauma pessoal e nacional, e o registra). Guzmán propõe a uma banda jovem que executem o Hino da Unidade Popular (e então registra a

execução no meio das ruas e a reação das pessoas). Ele exhibe a trilogia para grupos de universitários, de colegiais, de militantes de esquerda sobreviventes (e essa exibição é o acontecimento registrado). Ou seja, o filme não registra acontecimentos que independem dele, mas os provoca para registrar os efeitos sobre as pessoas. A trilogia é utilizada como gatilho da memória, o próprio cinema como dispositivo para esse documentário.

A estrutura da curta-metragem mostra uma progressão na discussão e na reconstrução da memória pessoal, coletiva e histórica. Primeiramente, a experiência pessoal provoca a volta ao passado; parte-se então para reflexões sobre o que seja a memória (sua natureza e sua função); o registro histórico (em fotos e em imagens em movimento) desperta a memória e atualiza o passado na fala dos sobreviventes da escolta de Allende; então mescla-se entre os momentos de gatilho da memória dos que viveram o período da ascensão e da queda de Allende e os da exibição do documentário reconstruindo a memória histórica para os jovens que cresceram sem conhecer essa versão de sua história do país.

O curta inicia-se com uma imagem recorrente na trilogia A batalha do Chile, de grande impacto e que reforça a noção de um confronto violento, divergente da ideia de um movimento revolucionário militar que ocorreu para salvar o país: caças bombardeando a sede do governo federal chileno, La Moneda. A primeira parte de A batalha do Chile (a insurreição da burguesia) também começa com essas imagens, que parecem assombrar Guzmán. No curta, essa imagem é uma memória compartilhada entre diretor e o primeiro personagem desse documentário: Juan, um dos sobreviventes ao bombardeio a La Moneda. Guzmán adota o *voice over* (narração sobre a imagem) para explicar que o contexto daquela imagem é 1973, quando houve o golpe, e que Juan, sobrevivente do ataque, volta àquele lugar, como o próprio diretor, pela primeira vez em 23 anos. A atualidade do tema do curta revela-se sutilmente quando Guzmán explica que foi necessário um estratagema para dar acesso a Juan à sede do governo, ao edifício La Moneda. A

montagem alterna-se entre as imagens atuais de Juan e as fotos e imagens em movimento de 1973 (retirados da trilogia). Por momentos, busca-se a continuidade entre os planos: como quando Juan chega a uma janela e olha para fora do prédio e corta para fotos (em preto e branco, de 1973) do cerco militar ao prédio. Está tudo muito vivo na memória. Guzmán então declara que ambos, ele e Juan, perderam muitos amigos ali, por isso não querem falar demasiado. A câmera percorre os corredores de La Moneda com Juan, em paralelo com fotos de 1973 – a experiência dolorosa do passado presentifica-se naquele lugar que, segundo a voice-over de Guzmán, “havia gestado um movimento de massas impressionantes”.

Na sequência, Guzmán recorre a depoimentos de professores, médicos, artistas para discutir o que é a memória. A memória é um tema cerrado; é um valor significado, um valor essencial; é algo que ameaça a quem não desejar recordar de seus atos; é um processo energético, de cicatrização; ajuda a transformar a dor em outra coisa (a amnésia mantém o homem num estado doloroso). Em paralelo, Juan traz a memória pessoal e coletiva à tona ao percorrer os corredores de La Moneda. Fotos e imagens capturadas da trilogia são apresentados para sobreviventes do ataque a La Moneda, que reconhecem a si mesmos e uns aos outros. Nesse exercício de reconhecimento, lembram que foram e os que não sobreviveram (dados como mortos ou desaparecidos), ambos eternizados em imagens. Nesse momento, Isidro, remanescente da escolta de Allende, complementa as definições de memória dos depoimentos anteriores, a memória é algo fantástico, que faz sofrer, mas faz viver também. Diferentemente do que muitos propõem, essas pessoas que viveram o momento fantástico da experiência de Allende e o horror que se seguiu não entendem a memória como algo que ficou no passado; mais importante para essa análise: a proposta de documentário de Guzmán é o dispositivo que dispara essa memória, tornando presente o acontecido no passado. Por que, de fato, ainda não passou; as marcas do trauma do golpe encontram-se ainda vivas no país. Em outro momento do filme, após a

exibição da cena de uma passeata na trilogia, os ex-militantes que formam a audiência do filme (numa casa particular) fazem o exercício de reconhecimento, de si mesmos, dos mortos e dos desaparecidos; então, a câmera destaca uma mulher, que reconhecem como Carmen. Na próxima cena, Guzmán está entrevistando Carmen, que declara que são cinco os desaparecidos de sua família: marido, filho, irmão, cunhada e sobrinho. Em dado momento, vemos o rosto de Carmen como reflexo na tela da televisão onde está passando a cena da passeata presente na trilogia – é o equivalente visual da operação que o documentário propõe de atualização do passado. Mesmo na cena da banda tocando o Hino da União Popular, a câmera de Guzmán encontra um senhor no meio da multidão que faz o V de vitória olhando diretamente para a câmera. Aquela música desconhecida pela juventude é carregada de significados para os que viveram a utopia anunciada por Allende.

Guzmán, desde o início, coloca-se como personagem dessa narrativa. Em dado momento, ele apresenta seu Tio Ignacio (Ignacio Valenzuela), que está com 80 anos e “tem boa memória” – está tocando ao piano, música que serviu de trilha em outros momentos do documentário. Recordar é: “Volver atrás, mirar lo que pasó.” O Tio Ignacio foi o responsável pela sobrevivência do material que forma a trilogia – momento por Guzmán já no exílio, mas não sem antes passar pelo campo de concentração no Estádio Nacional (onde tantos foram presos, torturados e mortos durante a ditadura). Patrício e Álvaro Undurraga voltam ao estádio, 23 anos depois. Alvaro descreve a passagem pelo estádio. A voice over de Guzmán afirma que o estádio foi a primeira grande escola de terror. No lugar de imagens do passado, vemos Imagens atuais, militares preparando-se, então a câmera desloca-se para o campo e percebe-se está ocorrendo uma partida de futebol.

“[É] Como se fomos um cemitério, um campo santo. Dorme tudo que fomos, mas não estamos mortos, pois despertamos com o dia.”

Embora não estejam seguidas umas das outras, no que seria um penúltimo bloco do documentário, tem-se cenas de debate pós-exibição

da trilogia para jovens chilenos (que não tinham nascido ou eram crianças em 1973). A não ser pelos jovens direitistas, que defendem a legitimidade do golpe e do governo Pinochet (que teria tido a menor taxa de mortes na luta contra o subversivos nas américas), os demais grupos são muito emotivos. As jovens colegiais discutem acaloradamente, reproduzindo certa divisão que persistia no país (ao menos até 1997, quando o filme estava sendo feito); os ex-militantes, que sofreram na pele o regime e na alma com tantas mortes e desaparecimentos entre amigos e familiares, reagem emotivamente às imagens do passado; os jovens universitários que revelam seu assombro quanto à ignorância da história do próprio país.

Uma jovem, que tinha 6 anos em 1973, diz que sabia do que tinha acontecido pelos parentes; porém, ver agora dessa forma, documentado na trilogia, ela se sente muito orgulhosa do povo de seu país, lutando. “Orgulhosa dessa gente que lutou tanto por um ideal, mas que infelizmente foram massacradas. É lícito sonhar.” Um rapaz dá depoimento sobre um processo de aceitação necessário diante de uma versão desconhecida da história do país. Outro jovem conta, numa fala entrecortada por choro e soluções, de como, no dia 11 de setembro de 1973, saltava em sua cama por que não haveria aula e agora ele descobre o que estava acontecendo em seu país.

Guzmán equilibra durante o documentário Chile, memória obstinada, como em todo bom discurso, o logos, o ethos e o pathos. Entre documentos, informações, reflexões filosóficas e depoimentos emocionados, vão se construindo as memórias pessoais, coletivas e históricas chilenas do trauma que ainda cinge o país. Se a trilogia apresentava, de forma comprometida ideologicamente, mas mais objetivamente os acontecimentos, o curta traz à tona o efeito sobre as pessoas, como indivíduos e como cidadãos. Em uma das últimas falas do documentário, um depoimento traduz o projeto de Guzmán: “Esse [o governo socialista de Allende] foi um sonho de justiça. Nessa nave de

loucos, me sinto feliz [...]. Temos que assumir a tarefa de dizer aos jovens que não é um naufrágio”.

Referências

- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film Art**: An Introduction. 6. ed. New York: Mc Graw Hill, 2001.
- CHILE, a memória obstinada**. Direção de Patricio Guzman. S.i.: National Film Board Of Canada, 1997. Son., color.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FURHAMMAR, Leif, ISAKSSON, Folke. **Cinema e política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- LAGNY, Michèle. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Org.). **Cinematógrafo**: Um olhar sobre a História. Salvador: Edufba/editora Unesp, 2009. 494 p.
- SAVERNINI, Erika. **Cinema utópico**: a construção de um novo homem e um novo mundo. 2011. 281 f. Tese (Doutorado) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Editora Summus, 1997.
- VALIM, Alexandre Busco. **Imagens Vigradas**: Uma História Social do Cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954. 2006. 324 f. Tese (Doutorado) - Curso de História Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2006_VALIM_Alexandre_Busco-S.pdf>. Acesso em: 29 jan. 2016.

CINE VILA RICA: Cartografia de um 'cinema de rua'

Henrique Perazzi de Aquino – UNESP

Maria Cristina Gobbi – UNESP

1 – Cinema pornô – Breve histórico e a situação atual

O cinema em si, desde sua criação sempre teve algo com a áurea do nu, seja meramente artístico, como o mais ousado, no caso o pornô. Quando de uma breve análise sobre esse histórico, uma constatação: uma das vertentes a atrair considerável público é o tendo como matriz a nudez humana. Irremediável constatação, tanto que logo no início do século XX começam a surgir as primeiras películas tendo esse tema como o foco principal. São praticamente paralelas ao crescimento do próprio cinema. Se não eram exibidos em grandes e famosas salas, a atenção era desviada para as pequenas, ocultas até de uma rigorosa fiscalização proibindo essas apresentações. Público sempre existiu e ao longo do tempo, só fez crescer e proliferar, existindo até nossos dias segmento ainda atuante em nossas ruas. Nos de hoje, declarados cinemas só com exibição de películas de finalidade pornô e proliferando país afora.

Primeiro foram os *stags*, filminhos curtos, em preto e branco e ilegais, mas que circularam e muito pelos mais diferentes lugares. Feitos originalmente na Europa, mais liberal, chegaram também ao Brasil, de forma até incipiente, principalmente nos grandes centros. Era algo só com sexo e nada mais, sem nenhuma história plausível e da mesma forma como começavam eles terminavam, de forma abrupta. Já nos anos 40/40 surgem entre os norte-americanos o “mercado dos exploitation”, algo

mais elaborado, uma nudez sem muita exploração ainda dos órgãos genitais. Na sequência, com os denominados “hard core”, o início da explicitação sexual e sua comercialização tendo forma comercial o lucro. Prosperou e daí por diante nunca mais parou. O exemplo mais significativo de um filme nessas características ainda é “Garganta Profunda”, norte-americano, um divisor de águas no quesito pornô. Fez muito sucesso nos anos 80 nas vídeo locadoras e depois em todos os cinemas pornôs, chegando em ambos quase ao mesmo tempo e ocupando um espaço a eles definido e dedicado.

O pornô acabou transformando em entretenimento e é dessa forma considerado até hoje. No Brasil, só proliferou com maior velocidade após o fim da ditadura militar, 1984, quando as liberdades democráticas foram reestabelecidas no país.

No pornô se encontraria, contraditoriamente, um gênero essencialmente escapista, que distrai o público das causas sociais e políticas das conturbadas relações entre os sexos, mas que, como entretenimento de massa precisa mostrar, mesmo através de um jogo de espelhos, alguma coisa das reais experiências e necessidades de seu público. (ABREU, 1996, p. 119)

Essa fantasia pornô resiste ao tempo e muitos exemplos de sua persistência podem ser encontrados em muitas cidades mundo afora. No Brasil não é diferente. Algumas delas, espalhadas pelo interior, como é o caso de Bauru onde o antológico Cine Atenas é motivo desse trabalho de pesquisa. Com um público inicialmente específico e hoje mais ampliado, ele atravessou algumas décadas e continua com portas abertas em lugares distintos.

Com a banalização da projeção nos cinemas e a entrada em cena dos videocassetes, a frequência às salas de exibição – já estigmatizadas – ficou restrita a um público mais popular (ou de classes de baixa renda), ao mesmo tempo em que um outro público passa a consumir em casa o filme pornô, através do videocassete. (ABREU, 1996, p.137)

Claro que, com o advento dos vídeos cassetes, depois DVDs, essa frequência diminuiu, mas não se estancou. Outras formas foram buscadas para continuar atraindo público e uma delas foi a introdução do público LGBT, que revitalizou alguns espaços e possibilidades. O filme em si já não é o único objeto da ida do público consumidor a esses lugares.

Daí, para se chegar a algo com a conotação da realidade das ruas é um passo:

(...) alguns de seus espectadores se viram ‘órfãos’ de um espaço que, além de abrigar contra a violência da prostituição travesti de rua ou dos centros de convivência para soropositivos, cumpria outras funções associadas ao lazer, ao trabalho, ao desemprego, à solidão e à busca de solidariedade diante do esvaziamento de sentido das relações na sociedade contemporânea. (VALLE, 2012, p. 133)

2 – Um histórico dos cinemas na cidade de Bauru

Primeiro, antes de qualquer coisa, se faz necessário a publicação de um pequeno histórico relatando algo dos antigos cinemas da cidade de Bauru, objeto desse estudo.

O primeiro cinema é na cidade de Bauru data de 1905. Essa informação consta de pesquisa realizada pelo Núcleo de Documentação e Pesquisa Histórica “Gabriel Ruiz Pelegrina” (NUPHIS), ligado à Universidade do Sagrado Coração (USC). O próprio professor Pelegrina, diz isso de memória, sem consultar nenhuma fonte escrita. “Isso não me sai da memória, algo a fazer parte da história da cidade e objeto de meus estudos. Tivemos tantos cinemas e essa história é longa, cheia de sucessos, passagens engraçadas, sempre atraindo muito público e despertando intenso interesse”, diz a esse pesquisador em sua residência numa manhã de dezembro de 2015.

Esse foi só o começo e as opções, como Pelegrina mesmo diz foram muitas, todos com cinemas de rua. Já na década de 30 é fundado o

famoso Cine Teatro São Paulo, da família Simonetti, que anos depois também teve participação ativa, primeiro no rádio e depois na criação da primeira rede de TV na cidade. O seu sucesso era tamanho tanto que, a programação contava com quatro apresentações diárias e a última começando às 22h, com vesperais aos finais de semana e feriados. A sessão clássica ocorria sempre no horário mais nobre, às 20h e quase sempre com boa frequência de público.

A partir daí, outros tantos surgiram. O Cine Bandeirantes exibia somente filmes japoneses. Quando fechado, em seu lugar, surge outro famoso na cidade, o Cine Capri, na rua Primeiro de Agosto, no então centro nevrálgico da cidade. Na quadra seguinte surge outro, o Cine Bauru, praticamente um anfiteatro, muito amplo, com confortáveis cadeiras, primeiro de madeira e depois estofadas.

O Cine Bauru se localizava onde hoje é o Banco Santander, na Rua 1º de Agosto. O Cine São Rafael ficava na Vila Falcão e o Cine Bela Vista estava localizado de frente para a Praça dos Expedicionários. (...) O cardápio de filmes exibidos pelos cinemas de rua de Bauru ia de *nouvelle vague* a sessões acompanhadas de partidas de boliche. O Bauru Tênis Clube, onde hoje funciona o Grupo Multi Cobra, por exemplo, exibia filmes hollywoodianos, franceses e italianos. O Cine BTC, como era chamado, voltava-se aos sócios e se localizava no próprio clube. Ele também trouxe filmes do cinema francês, como a *nouvelle vague*, e cinema italiano. Teve um certo momento que começaram a passar filmes nacionais. Por isso, o Cine BTC representou o início da história do cineclubismo de Bauru. (PERAZZI DE AQUINO, 2007)

No final dos anos 60 outro tipo de cinema chega à cidade, o Auto Cine, onde hoje está localizado a loja da rede de magazines Havan, na avenida Nações Unidas. A decadência se inicia na década de 70, mas nos anos 80 é inaugurado o último de rua, o Cine Bauru I e II, no cruzamento das ruas Sete de Setembro e Treze de Maio. Todos os demais fecharam, restando o Vila Rica e esses dois, persistindo até meados de 2011, sendo demolido em 2012, após infrutíferas tentativas de seus proprietários em

vender ou repassar o imóvel. Apesar disso, resistindo até hoje, o Cine Vila Rica, localizado no Centro da cidade, antigo prédio lacrado, mudança para novo endereço nas proximidades, novos proprietários e atualmente se restringindo à exibição de filmes pornográficos.

3 – Do Vila Rica para Atenas e as mudança de foco

Essa é mais ou menos a mesma história do ocorrido em muitas cidades espalhadas pelo país afora. O florescer de uma época onde o cinema era um dos grandes aglutinadores de público e depois, o fenecer disso tudo, com a transferência dos mesmos para os shoppings centers, onde grandes distribuidoras cinematográficas também são proprietárias da maioria das salas hoje existentes. Dessa forma surge na cidade as salas de cinemas do Bauru Shopping, do Alameda Quality Center e por fim, do Boulevard Shopping.

Essa, porém é outra história. Uma sala foi a escolhida para, com ela, ser contado um algo mais da história de todas. Desses antigos proprietários nenhum deles é mais dono de salas. Tudo foi devidamente fechado ou repassado para outros. No caso específico da presente pesquisa, o Cine Vila Rica, depois Atenas, também troca de proprietários e também a de rumos.



Imagem 1: Fachada do Cine Atenas. Fonte: Arquivo pessoal.

“No escurinho do cinema”, esse refrão é conhecido por todos, desde quando Rita Lee o eternizou numa de suas canções, caindo como uma luva toda vez que alguém quer produzir algo relacionado às salas de cinema brasileiras. A serventia é ainda mais valiosa quando o tema é o cinema erótico e as salas que, ainda resistem ao tempo e permanecem abertas com exhibições diárias de filmes de sexo explícito e outros atrativos. É que nesses espaços, no escurinho de suas salas acontece literalmente coisas imagináveis e outras um tanto inimagináveis. Aqui em Bauru, um deles resiste bravamente a toda invasão proporcionada, primeiro pelos aparelhos domésticos de vídeo cassete e mais recentemente pelos de DVD.



Imagem 2: Frequentadores diante do antigo cine. Fonte: Arquivo pessoal.

O antigo cine Vila Rica, localizado na rua Gustavo Maciel, três quadras abaixo do Calçadão comercial é conhecido de todos, pois permaneceu aberto por mais de quarenta anos, sempre no mesmo local. Hoje, o nome foi mudado para Cine Shopping Atenas, está arrendado para um grupo de fora, sendo tocado exclusivamente com a temática erótica e em outro endereço. Quem passava defronte sua entrada não se aventurava somente a uma espiada nos cartazes e produtos expostos e ao menos uma virada de pescoço ocorria naturalmente. Muitos cartazes com mulheres nuas, colocadas de ambos os lados de uma porta permanecendo aberta 24h por dia, atraindo os interessados. Apenas alguns minutos parados ali se notava claramente como era o procedimento dos clientes. Na aproximação, a preferência sempre para não serem notados, com olhadelas para os lados e ao se verem só, a entrada se fazia de forma rápida e sorrateira. Uma vez lá dentro, as opções eram os filmes no telão ou

cabines com filmes exclusivos, além dos produtos expostos para comercialização, todos na linha sexual.



Imagem 3: Cartazes de filmes em exibição. Fonte: Arquivo pessoal.

Num texto produzido por esse pesquisador em 19/12/2007 para o blog Mafuá do HPA (www.mafuadohpa.blogspot.com), algo mais do visualizado na época:

Tentei conferir as preferências e hábitos dos frequentadores, mas fui rechaçado pelo funcionário no balcão de atendimento. Pelo visto os atuais proprietários são avessos a fotos e matérias em órgãos de imprensa ou qualquer outro tipo de divulgação, o que, convenhamos, é mais do que natural. Ao tentar lhe fazer algumas perguntas, tirar algumas dúvidas, a resposta foi essa: "Aqui você não pode fotografar, muito menos me entrevistar. Tenho que falar com os proprietários, deixe seu telefone que vou ver se eles aprovam. Falar com os frequentadores nem pensar, pois na sua maioria são compromissados e temos que preservar nossos clientes. Te ligo se eles toparem falar

alguma coisa. Não me cause problemas, por favor".guardo mais de uma semana, ligo e a resposta é negativa, ninguém quer falar sobre o cinema pornô e qualquer coisa que tente fazer com gravador e máquina fotográfica é terminantemente proibido. Insistir será pura perda de tempo. Por sorte encontrei vendo os letreiros, um velho conhecido, garçon de um restaurante da cidade que, meio sem graça topou me falar sobre o cinema: "Eu venho pouco, pois não tenho aparelho de vídeo em casa. Gosto de ver filme de mulher nua, mas vejo muitas outras coisas por lá. Acho até que a maioria vai para ver filmes de homem e de travesti. Já tentaram me apalpar lá dentro, mas quando disse não estar interessado, não fui mais molestado. O senta e levanta nas poltronas é muito grande. Fico na minha e só vou porque é barato e gosto muito dos filmes com mulheres brasileiras. Sou solteirão e tenho outros amigos da mesma idade (ele tem por volta de uns 50 anos) que também estão sempre por aqui. Estou desempregado e não tenho muitas opções". (PERAZZI DE AQUINO, 2007)



Imagem 4: A curiosidade inerente ao exibido. Fonte: Arquivo pessoal.

Nada muito diferente do que acontece na grande maioria dos cinemas pornôls ainda em funcionamento Brasil afora. Só os filmes já não atraem mais a clientela e a grande maioria vai também à busca de um algo a mais. Uma realidade bem diferente do passado glorioso do antigo e concorrido Cine Vila Rica. Sua construção data da década de 70 e nasceu como uma opção aos outros cinemas localizados na área mais central, como o Bauru, o São Paulo e o Capri, todos na rua Primeiro de Agosto. Mesmo assim recebia um público considerável. O Capri foi transformado em loja comercial e há alguns anos atrás pegou fogo, restando quase nada em seu interior a recordar ter sido no passado um cinema. Já os demais foram todos demolidos.

Quem conhece muito bem essa história dos cinemas de Bauru é Odacir Donida, 71 anos, a maioria deles passados dentro de salas de cinema. Trabalhou em quase todos, vindo a se aposentar no Cine Bauru, quando esse já estava localizado no seu último endereço, na rua Treze de Maio. Ouvi-lo é ter um testemunho vivo da história dos cinemas na cidade. Ele, mesmo aposentado, não para um segundo e encontrá-lo para um bate-papo é algo para quem tem paciência: "A vida anda dura, meu filho, não se pode parar. Você também quer saber dos cinemas. Trabalhei sim no Vila Rica, mas foi por pouco tempo, já nos outros foi uma vida toda. Hoje sei que o cinema após passar um período sob direção de um grupo paulistano, o Roma, do segmento pornográfico, foi novamente arrendado para um grupo de Lins e eles tentam manter as portas abertas". Mais não pergunto, pois ele não tem nenhum envolvimento com o Atenas.

Na ânsia de conseguir um depoimento de algum frequentador, abordo um que acabei vendo por lá nas minhas andanças pelas imediações. É um jovem, trabalha com artes, tem por volta de uns 25 anos, alto, loiro e não se intimida em responder umas perguntas a respeito. A única exigência é que não o identifique. Abaixo um resumo do que me relatou: "O que acontece lá dentro é o que sempre rolou em cinemas desse tipo. Rola sexo, não só oral. Rola de tudo. Eu vou para conhecer outras pessoas, curto aquele momento e depois vou embora. Na

maioria das vezes não vejo a cara do outro, faço a abordagem sentando ao seu lado e o tocando. Faço tudo espontaneamente, sem envolvimento com grana. Durante o dia a frequência é maior, por causa do comércio aberto e a noite é mais nos finais de semana e na madrugada. Mulher mesmo não vai lá sozinha, as que vão, sempre chegam já acompanhadas. É uma minoria que vai só para assistir filmes. Todo mundo sabe o que irá encontrar e se vai e para isso mesmo". (PERAZZI DE AQUINO, 2007).



Imagem 5: A restrição aos menores. Fonte: Arquivo pessoal.

Uma das perguntas feitas a um frequentador antes é se teria alguma história interessante acontecida lá dentro. Ele pensa um pouco e prefere não me contar nenhuma, mas deixa algo no ar: "O chato é quando ocorre a abordagem e o outro não topa. Tem os mais ignorantes que tentam até dar safanão. O melhor é sair de perto e procurar outro. Na insistência, já vi gente sendo posta pra correr". Não lhe pergunto mais nada, pois não se faz necessário detalhes. A intenção era a de traçar um perfil do que restou do antigo Vila Rica e do que é hoje, mais ou menos o

que todos já sabiam, mas permanecendo oculto, velado. Tanto que, algo notado foi a não troca do cartaz do filme em exibição. Continuava o mesmo por longos períodos, tudo levando a crer que o interesse não se faz por nenhum filme específico. Tudo é uma questão de verem realizadas algumas fantasias. Quem vai lá sabe o que vai encontrar e não deve se decepcionar. E se permanece funcionando é porque público existe, pois do contrário já estaria fechado. O Vila Rica, ou melhor, o Cine Shopping Atenas é como aroeira, resistindo bravamente nesse segmento em Bauru.

4 – O Atenas no novo endereço e propositura

Em dezembro de 2013, os proprietários do Cine Atenas mudaram de endereço. Como o local já não abrigava a mesma quantidade de público, preferiram disponibilizar o antigo endereço para locação ou venda, alugando um novo prédio, esse há apenas quatro quadras, na rua Araujo Leite quadra 8.



Imagem 6: Fachada do novo Cine Atenas. Fonte: Arquivo pessoal.

Do susto inicial do lugar estar fechado, dissipado pelos frequentadores ao lerem uma placa ali fixada e nele permanecendo até os dias atuais: “Mudamos – Rua Araújo Leite 8-20 – fone ____”. Possuem agora como vizinhos, duas lojas de acessórios, uma de veículos e outra de motos.



Imagem 7: Peculiar placa. Fonte: Arquivo pessoal.

Com a reprodução da placa acima, numa casa de Bauru, décadas atrás e ao lado de um antigo “puteiro” hoje desativado, algo parecido com a situação permeando a situação atual do Cine Atenas. Vejamos. O cinema mudou de endereço e como dantes, seus proprietários continuam não gostando de dar entrevistas, poucas explicações sobre o andamento dos negócios. Detalhes do dia a dia e de como se dá o funcionamento do Atenas não vai ser revelado pelos mesmos. O receio maior vai além da fiscalização, que porventura possa ocorrer e o negócio por detrás da fachada vai muito além de um simples cine pornô. O nicho de mercado buscado, evidente e nítido, extrapola o disposto e envereda pelo da prostituição, notadamente a masculina. Desde a mudança algo novo foi tentado para incrementar e diversificar o negócio comercial. E com filmes envolvendo a temática heterossexual e gays, a predominância agora recai sobre os a atender esse último público. Com uma faixa ali postada meses atrás, anunciando um show de gogo boys, a intenção estava explicitada e o alvo passava a ser exclusivamente o público LGBT.

Na cidade de Bauru existem vários pontos conhecidos de comércio LGBT, como boates, bares e afins. O Atenas tenta se fixar como mais um deles. Um conhecido gogo boy exercendo essa atividade na cidade, aceita dar entrevista mas pede para não ser identificado e justifica seu pedido. Diz trabalhar para outras casas do mesmo segmento e acha que pode se prejudicar tendo seu nome vinculado a trabalhos efetuados na Atenas. “Fiz alguns shows ali e nem sei se ainda continuam a fazê-lo. Das duas vezes em que ali atuei posso te afirmar que, o local não é nem uma coisa nem outra, nem cinema pornô, nem uma casa de shows para gays. Não está dando certo nem com uma coisa nem outra. Uma pena. Eles bem que tentaram ser uma alternativa entre as boates top da cidade e o que ocorre nas ruas, um meio termo. Algo mais popular, com preços mais acessíveis, mas acho que o negócio não pegou”.

Com essas palavras, o resumo mais adequado da atual situação do Cine Atenas. Quando da abordagem a um funcionário, efetuada no final de dezembro de 2015, trabalhando para a empresa há anos, diz não ser possível dar entrevista, pois “os patrões não permitem”. Suas justificativas já são conhecidas e se algo é aqui citado foi por insistência do pesquisador em se manter ao lado do funcionário, numa conversa informal, não gravada e aqui postada sem possibilidade de identificação do mesmo. “O nome Atenas quando pensado pelos proprietários já foi para trabalhar com o público gay. O grego da mitologia estava nu na maioria do tempo, corpos esbeltos, bem lisos, musculosos e sempre uns se esfregando aos outros. Tudo entre homens, nenhuma mulher. Foi o que eles pensaram para atrair o público alvo a ser buscado pela casa. Deu certo. Os clientes sacaram isso. Dificilmente temos aqui entre os frequentadores um público que vem para cá, paga a entrada e não sabe o que vai encontrar”.

Para obter mais dados e nessa mesma linha de pesquisa, o próximo contato se dá com Marcos Paulo Souza, funcionário de uma empresa de autopeças e na mesma quadra da Atenas. Arredio sobre as intenções da abordagem, só fala algo após saber tratar-se de um trabalho acadêmico. “Eu trabalho aqui na região muito antes deles aqui se instalarem. Não sei até hoje qual a deles, pois no horário em que trabalho, o comercial, de segunda a sexta, as portas estão sempre abertas, mas não vejo entrar quase ninguém. É engraçado, outro dia pensei em contar, mas eram tão poucos que desisti. Já de noite não sei te dizer, pois não estou mais aqui nesse horário. Deve ser o horário onde circulam a maioria dos clientes. E falo por mim. Mesmo que quisesse entrar num lugar dessa natureza para assistir um filme de sexo, não sei se teria motivos para fazê-lo, pois na internet tem tudo isso e gratuito. E antes tínhamos também os filmes nas locadoras. O público que ainda não tem acesso a essas facilidades é muito pouco para manterem tudo isso de portas abertas e com tão poucos clientes. Entendo dessa forma o Atenas aqui no nosso quarteirão”.

Essa uma alusão impossível de ser dissociada das demais salas existentes país afora:

(...) os indivíduos que frequentavam aquela sala, assídua ou ocasionalmente, entendiam a si mesmos como tomando parte de um ritual coletivo marcadamente caracterizado pela recepção de um produto que deve ser consumido como algo interdito. (...) o ‘erotismo dos outros’ ali se chamava ‘pornografia’, ou seja, era socialmente codificado como tal, condenado socialmente e por isso devendo ser mantido em segredo, algo que esteve sob a égide da censura e permanece socialmente reconhecido como censurável. (VALE, 2012, p. 117)

Por fim, para encerrar o ciclo de depoimentos, a última entrevista se dá com Jair Silva Jr, frequentador de um bar na esquina das ruas Marcondes Salgado e Araújo Leite, a poucos metros da Atenas. “Não frequento o lugar, mas já fui lá. Vi filmes e paguei R\$ 10 reais. Poderia permanecer o tempo que quisesse, mas não fiquei mais do que um filme e meio. São filmes conhecidos. Era durante o dia e assisti, depois sai e tudo bem. Sei que a noite a coisa é diferente e existe o assédio, a pessoa que senta ao seu lado e quer fazer coisas contigo. Topa quem quer, mas não é o meu caso, pois gosto de mulher. Vi mais movimento no começo, hoje nem tanto. Deve ser também por causa da crise. Mas na madrugada o bicho pega, mas só vai quem quer. E vejo cada vez menos pessoas no lugar. Só entra quem quer e ninguém entra de gaiato no navio nesse negócio de sexo”. E como de dava essa atmosfera misteriosa:

Pode-se pensar que o cinema em questão, na fronteira entre o público e o privado, oferece certa privacidade aos seus frequentadores. Teria, então, esta dupla função: de definir um espaço íntimo e privado a um indivíduo, quando se refere a um lugar onde vivem segredos (ou paixões secretas), quando oferece um certo isolamento; e de definir um espaço absolutamente público, quando se refere à ideia comum de cinema – sala pública para exibição de filmes. (TERTO, 1989, p. 19)

5 – Considerações finais

Diante da negativa de uma entrevista com os proprietários e da não permissão aos funcionários da Atenas, da justificativa do gogo boy que já trabalhou no local, do trabalhador de uma empresa ao lado e de um observador das atividades noturnas ali ocorridas, as conclusões são as óbvias. O comércio do sexo sempre existiu e esse só mais um deles, numa vertente possível e em plena vigência. O sexo e a prostituição em decorrência dele, por mais antiga que possa ser ainda desperta muito interesse, curiosidade, preconceito, ira e mesmo contentamento. O cinema de rua, especificamente o pornô teve seu auge e na maioria das cidades onde ainda persiste o interesse diminui sensivelmente. Os motivos pela queda são muitos, dentre eles os avanços tecnológicos e a possibilidade de tudo o que era então encontrado somente nesses locais ser possível no próprio reduto doméstico. Na iminência da sensível queda de frequência, alguns desses locais buscam inovar e encontrar novos nichos de mercado. No caso específico do Atenas ele se dá com o direcionamento para o público gay e por causa da existência na cidade de outras casas com a mesma finalidade, essa não passa por um bom momento, o que talvez faça com que o último cinema de rua de Bauru esteja com seus dias contados.

6 - Referências

ABREU, Nuno Cesar. **O olhar pornô: A representação do obsceno no cinema e no vídeo**. Campinas: Mercado de Letras, 1996.

PERAZZI DE AQUINO, Henrique. **No escurinho do cinema**. Disponível em: mafuadohpa.blogspot.com. Acesso em: 01/12/2015.

PERAZZI DE AQUINO, Henrique. **No escurinho do cinema**. Disponível em: mafuadohpa.blogspot.com. Acesso em: 01/12/2015.

TERTO JUNIOR, Veriano de Souza; AUGRAS, Monique. **No escurinho do cinema... : sociabilidade orgástica nas tardes cariocas**. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado em Psicologia), Pontifícia

Universidade Católica do Rio de Janeiro/ Departamento de Psicologia, 1989. Disponível em : Acesso: 09/07/2013.

VALE, Alexandre Fleming Câmara. **No escurinho do cinema: cenas de um público implícito.** Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012.

Cinema Novo: a antropofagia como modo de produção artístico-cultural – e a condição do artista e intelectual latino americano

Isabel Regina Augusto – UNIFAP

Influências ou influxos que contribuem na formação do Cinema Novo

Afirma-se, com razão, que o **hobby** de crítico brasileiro sempre foi buscar influências, de preferência no exterior e em particular nas metrópoles, ou seja, nas cinematografias hegemônicas, e que isto revelava a condição de dependência do intelectual como do artista colonizado. Esta afirmação encerra uma verdade compartilhada por importantes estudiosos da cultura nacional. Trata-se da constante necessidade do aval estrangeiro por parte do intelectual brasileiro, como denunciado por Jean Claude Bernadet (1974 e 1991) e Maria Rita Galvão (1981 e 1983), considerado por Paulo Emílio Salles Gomes (1996) como sinal da sua "inconfidência cultural" e chamado por Glauber Rocha de "complexo colonial" não só no **Manifesto Estética da fome** de 1965 (1963, 1965, 1981 e 1983).

Indica, passados mais de 40 anos, a permanência desta questão colocada pelo fenômeno tratado na tese sobre a contribuição do Neorrealismo para o surgimento do Cinema Novo (AUGUSTO, 2005) na Itália, as respostas dadas no mesmo ano pelo professor de Literatura Comparada, João Cesar de Castro Rocha (2005) no Brasil, ao buscar explicar os motivos para a onda de fascinação ocorrida nos finais dos anos 1990 e início do Novo

Milênio com as produções brasileiras indicadas ao Oscar de melhor **filme estrangeiro**, como observado a partir das indicações de **Central do Brasil**, Walter Sales Junior, 1998 e **Cidade de Deus**, Fernando Meirelles, 2002.

Segundo João Rocha, tal fascinação se dá por duas razões, sendo a primeira do ponto de vista comercial, simples e legítima, já que tal indicação ao Oscar significa abertura de portas para novos mercados de trabalho. E a outra, "menos risonha", está justamente na necessidade do aval estrangeiro que revela a atual esquizofrenia da cultura brasileira, pois segundo explica o mesmo autor, de um lado não se abandona a procura do "Brasil profundo" (que corresponde à ideia de uma produção autêntica e realista como a poética cinemanovista), e do outro, eterniza-se a "fórmula Carmem Miranda" (atriz que representa o esteriótipo da brasileira transformada em produto exótico para consumo nos filmes norte-americanos). João Rocha acaba por denunciar que a fim de corresponder às expectativas do mercado estrangeiro, os brasileiros se transformaram em "profissionais da nacionalidade" (idem 2005).

Ambos filmes citados indicados ao Oscar de melhor filme estrangeiro, de modo particular o último, **Cidade e Deus** (Meirelles, 2002), se encaixa à perfeição na classificação de Castro Rocha. De fato este é possuidor de vários aspectos que remetem à proposta neorrealista assimilada pelo Cinema Novo, tendo sido apontadas semelhanças com **Rio, 40 Graus** de Nelson Pereira dos Santos (1955), que também retratava uma favela, e representa o "modelo do Neorrealismo brasileiro". Por outro lado, uma questão bastante polêmica tal filiação já que embora os atores sejam da comunidade e a história "real", Meirelles lança mão e se atém ao modelo consagrado dos filmes de ação hollywoodianos, não obstante a estratégia de divulgação do filme tenha habilmente valorizado os aspectos "realistas" ou "o tempero cor local" como afirma João

Rocha, para atender ao que o mercado externo demanda do filme brasileiro pós-Cinema Novo.

No entanto, esta referida "verdade" que parece encerrar tal questão merece ser investigada e não pode ser razão para o estudioso da cultura brasileira e latino-americana se acomodar na simples constatação de um problema e muito menos na posição contrária à atitude revelada por tal crítica dependente, negando as referências que, em muitos casos, como no tratado na referida tese, se encontram realmente no exterior, em países que pertencem ao chamado Primeiro Mundo¹⁰², na **metrópole**. Pelo contrário, pois, por outro lado, é justamente este problema a esconder muitos segredos sobre o ser brasileiro e a sua cultura, o seu lugar no continente americano e no mundo. E, paradoxalmente, justamente

¹⁰² Termo cunhado pelo demógrafo francês, Alfred Sauvy, nos anos 1950, como analogia do "terceiro estado" da França Revolucionária. Pressupõe três mundos: o Primeiro mundo capitalista (Europa, EUA, Austrália e Japão), o Segundo Mundo do bloco comunista (o lugar da China dentro desse modelo foi objeto de intenso debate) e o Terceiro Mundo propriamente dito. A noção de Terceiro Mundo adotada surgiu, justamente, da Revolução Cubana, do peronismo na Argentina bem como de movimentos cinematográficos como o Cinema Novo no Brasil. Para Shorhat e Stam, a definição central do termo tem mais a ver com uma prolongada dominação estrutural do que com categorias econômicas, de desenvolvimento, raciais ou geográficas. Para estes, a definição surge de forma lógica da discussão sobre colonialismo e racismo, pois o "Terceiro Mundo" é composto pelas nações e "minorias" colonizadas, neocolonizadas ou descolonizadas cujas desvantagens estruturais foram formadas pelo processo colonial e por uma divisão internacional do trabalho injusta. "A teoria dos três mundos mascara a heterogeneidades, esconde contradições, passa ao largo de diferenças e obscurece semelhanças (...). No entanto, mesmo sob a atual conjuntura de 'hegemonias dispersas' (nas palavras de Arjun APPADURAI) a continuidade histórica ou inércia da dominação ocidental continua sendo uma presença poderosa (...)". Não podemos aprofundar a discussão que o termo requer no espaço restrito deste, mas notamos que a crise terminológica que gira em torno do mesmo, agora encarado como "uma relíquia inconveniente" de um período de maior militância, do período da "euforia terceiromundista", nosso objeto, solicitava mínimo esclarecimento sobre seu uso. Apesar de todos os problemas, o termo conserva um valor heurístico, conforme os autores citados, como rótulo das chamadas "formações imperializadas" e confere status de maioria a um grupo que constitui três quartos da população mundial (onde está inclusa a América Latina). Para estes, o termo possui vantagens na esfera geopolítica e econômica se comparado às expressões alternativas que justificam seu uso (SHOHAT e STAM, 2006, 55-56).

a revelar muito da sua perseguida, pretendida, e reivindicada (como no caso tratado em nossa tese) **originalidade**.

Se as condições da realidade que produzem e também retratadas nos filmes neorrealistas como nos cinemanovistas (da primeira fase, conforme nossa proposta de periodização) são semelhantes, embora uma diferença geográfica e de cerca de uma década e meia - logo, espaço-temporal - isto solicitava uma análise do contexto que produziu os dois movimentos em questão e que produziu tais filmes, e neste campo também observando não só os aspectos de ruptura característicos do cinema moderno em todo o mundo (que tem origem no mesmo Neorrealismo como a primeira **vague**, inaugural, do Cinema Moderno), mas também os de continuidade entre o cinema que se fez na Itália do pós-guerra e o cinema que se produziu no Brasil dos anos 1960, assim como sua relação com o cinema que se produziu na América Latina e em particular no Brasil nos anos 1950 [o modelo industrial Vera Cruz e a reação a esta, tendo como modelo o Neorrealismo), que leva a um cinema de ruptura com o cinema nacional resultando no "proto-Cinema Novo", como o chamou Ismail Xavier (XAVIER, 2001)], que poderia inclusive confirmar a persistência da **influência neorrealista na cinematografia brasileira** de fato, ou negá-la.

Relevante é que devemos procurar analisar o que os artistas brasileiros fizeram deste modelo importado e "como" o fizeram, como se deu a "apropriação" e as **transformações** que operaram, ou seja, como se deu a **assimilação** do Neorrealismo no Brasil, enfim. O crítico e estudioso Jean Claude Bernadet já apontava na Mostra pesarese de 1974, o quanto a questão pode encerrar segredos sobre os processos culturais brasileiros, além do específico caso cinematográfico. E descobrimos que este processo, do qual o Cinema Novo é o resultado e a continuação, fala de uma cultura colonizada e da luta de libertação da mesma por parte de

intelectuais e artistas nacionais. Que no mesmo momento ocorreu não só no Brasil, mas de forma ampla envolveu vários países latino-americanos, com destaque também para Cuba e Argentina, Chile e Bolívia, além do Brasil.

Pois a análise empreendida que permitiu a descoberta e confirmação da influência, ou melhor, da persistência dos influxos neorrealistas no Cinema Novo nos levou, por sua vez, a uma leitura do Movimento brasileiro como resultado deste processo, identificando a manifestação de um modo de produção cultural que tem base no chamado "pensamento antropofágico".

Entretanto, assim como foi constatada com nossa análise a permanência de influxos neorrealistas nos quatro filmes de três autores cinemanovistas da primeira fase do Movimento, 1960-1964, do mesmo modo verificamos que isto não se deu como um simples processo de colagem passiva de um modelo, pois como reivindicavam os próprios cineastas-autores, com base no pensamento "antropofágico", que buscaram no movimento modernista de 1922 (na proposta de uma "poesia pau-Brasil", ou seja, uma poesia de exportação no lugar da importação de uma consciência "enlatada", de Oswald de Andrade), revendo-o e adaptando ao seu tempo, àqueles "novos tempos" de ruptura da força jovem dos anos 1960.

Pois a "**vague**" brasileira, ou seja, o Cinema Novo, possui dinâmicas próprias, embora faça parte de um fenômeno maior do cinema moderno que, portanto, trabalha no eixo da ruptura. O que se torna claro quando o analisamos com base na afirmação do estudioso Lino Micciché, citando G. Scalia, ao falar do fenômeno da "apropriação" do Neorrealismo por parte do mercado comercial italiano [(mas não somente deste e também das **vagues** pelo mundo, em particular na América Latina como demonstra Guy Hennebelle (1978)], que a busca da ruptura com o modelo do qual efetivamente se origina, pois do qual de qualquer modo se

apropriada, "não é somente típico de qualquer movimento de vanguarda -'entendido como comunicação da negação da comunicação existente' - mas será característica comum a todas as '**nouvelles vagues**' dos anos 1960 (MICCICHÉ, 1999, xvii)". Como afirma este estudioso, a começar pela mais famosa delas, isto é, a **Nouvelle Vague** francesa, argumentando na defesa de uma ideia que inclusive o que nossa tese pôde comprovar, ou seja, como "muita **praxis** formal e muitas premissas teóricas de concreta ascendência neorrealista fazem estreita e indissolúvelmente parte do '**nuovo cinema**' dos anos 1960, seja mesmo misturando-se, entrecruzando-se e fundindo-se, em uma dinâmica única no conjunto, com dinâmicas parciais de diversas origens (MICCICHÉ, 1999, xv)".

De acordo com Lino Micciché, nos países "em via de desenvolvimento" do Segundo e, principalmente, do Terceiro Mundo, a componente dinâmica claramente dominante é justamente a **italiana** ou neorrealista, sendo, sobretudo, as instrumentações de origem, e principalmente "aquela 'ética da estética' que do Neorrealismo é fundamento irrenunciável e primário, as mais consonantes a fazer aparecer na grande tela do cinema 'mais realidade'" (MICCICHÉ, 1999, xv). O que se verifica, destaca o estudioso italiano, nos lugares do mundo onde os governos impuseram às cinematografias a oclusão da realidade, uma contínua fuga do real e do seu potencial explosivo. Como era o caso do Brasil do período. Cuja reação é justamente um movimento de **arte como resistência**, conforme nossa tese, e cuja expressão é a "poética do visível" como este estudioso denominou aquela neorrealista.

A continuidade da ruptura - ou - a permanência da mudança

Analisar os influxos neorrealistas no Cinema Novo brasileiro é observar a continuidade no tempo de um movimento renovador - de ruptura - o Neo-realismo como "ondas" - sendo uma delas o Cinema Novo. Por isso, a "continuidade da ruptura", pois neste caso o que permanece é a mudança, ou melhor, é a permanência da idéia de **transformação**, de um movimento cinematográfico renovador. Uma contribuição para "**o capítulo que faltava**" à História do Cinema Moderno, aquele sugerido por Lino Micciché em "Sul Neorealismo oggi" (1999, xiv - xv).

Por sua vez, estudar o fenômeno Cinema Novo na perspectiva adotada em nossa tese, portanto o **processo de assimilação** cultural que está em sua origem, de caráter definido como "antropofágico", estamos colhendo também informações sobre a cultura brasileira, sobre seu modo de produção, portanto observação no campo da identidade nacional. Como aliás foi o caso do Cinema Novo, como por exemplo enfatizado por Adélio Ferrero (1975, 29) corroborado por Ismail Xavier entre outros (2001). Tal caminho nos conduziu ao estudo antropológico do brasileiro, aquele **sujeito** ao qual nada lhe pertence e, paradoxalmente, ao mesmo tempo nada lhe é alheio, que constrói sua identidade na multiplicidade. Um tema que, aliás fez parte de uma experiência interrompida ou "inacabada" conforme Raquel Gerber (1991), e que está voltando à ordem do dia, com o retorno da democracia no Brasil após o hiato democrático de cerca de 20 anos.

É Bernadet a recordar que "**niente ci è alieno, dal momento che tutto lo è**", traduzindo, por sua vez, o crítico e historiador do cinema brasileiro, Paulo Emilio

Salles Gomes. Como depois escreverá o antropólogo Darcy Ribeiro (1996): o brasileiro é aquele que não é mais o branco europeu, nem é mais índio, mas tampouco negro. Mas sim alguma

coisa nova, fruto dessa mistura e interação entre as três "raças" e culturas. Onde destacamos bem mais a "interação" justamente¹⁰³.

E podemos andar ainda antes, justamente, em torno da Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo, como reivindicavam os próprios cinemanovistas liderados por Glauber Rocha¹⁰⁴. Que tem como referência Oswald de Andrade (1890-1945) e seu "Manifesto Primitivista" de 18 de março de 1924 no **Correio da Manhã** do Rio de Janeiro [que pede uma poesia de exportação no lugar daquela importada da Europa, lançando o Movimento "Pau Brasil" (também o título de uma coletânea de versos que O. de Andrade dedica a Blaise Cendrars, que esteve no Brasil 1925)], assim como principalmente o mais famoso dos seus textos, o "Manifesto Antropofágico", lançado por Oswald de Andrade e Raul Bopp em 1928, que reivindicava a essência profunda do Modernismo, naquele momento já difuso entre os jovens intelectuais brasileiros, mas com uma posição radical: a libertação de toda a herança europeia, com o retorno da primitiva "devoração" como único modo para não acabar na "armadilha burguesa"¹⁰⁵.

Tampouco a antropofagia nos é alheia. De acordo com os registros: o alemão Hans Staden (AGUIAR, 2000) teria escapado de ser comido pelos índios brasileiros porque chorou, sendo possível relatar depois o fato, e assim nos dando não só o registro,

¹⁰³ Não é possível atender no breve espaço deste à discussão da problemática que despertam as palavras "mestiçagem" ou "transculturção", cuja complexidade exige um artigo específico em espaço próprio.

¹⁰⁴ Glauber Rocha, "Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma 1969" in: **Revolução do cinema novo**, pp 118-122, op. cit.; e Glauber Rocha em entrevista a Michel Ciment in **Positif** 1967, idem op cit., pp. 78-95; idem Sylvie Pierre in op. cit, pp. 138-147. Ver nota nº 658 capítulo 5 e nota nº 842 cap. 6 da referida tese de que trata este artigo, de 2005.

¹⁰⁵ Em 1928 também ocorre o lançamento de **Macunaíma. O herói sem nenhum caráter**, de outro modernista, Mário de Andrade, que fora escrito em 1926, no qual são indagados e recuperados numa feliz síntese línguas e tradições populares. E que foi transformado em filme com o título homônimo por Joaquim Pedro de Andrade em 1969, na fase tropicalista do Cinema Novo.

mas também uma explicação da função desta prática em termos culturais: os índios comem, ou melhor, se alimentam da coragem e da força do bravo guerreiro vencido. E já que os índios não comem carne de covarde, o alemão foi salvo. Este episódio nos informa que algumas tribos nativas de terras brasileiras eram antropofágicas. Mas segundo esta narração, tudo nos indica que esta não era uma prática gratuita de violência, pois os nativos possuíam uma explicação lógica e bem construída. Que mostra que o faziam porque comendo a carne dos bravos guerreiros se alimentavam e tomavam a força, a coragem e a bravura desses. Aqui não está apenas a explicação da sorte de Staden.

Em entrevista a Michel Ciment, na Revista **Positif** de 1967, por exemplo, Glauber Rocha confirma e explica ao falar de **Terra em Transe**: "tomar as lições dos mestres, mas invertendo o conteúdo e a forma: isto é **antropofagia estética**" (G. ROCHA 1981, 92). Nesta entrevista, o líder do Movimento brasileiro, depois latino-americano, e posteriormente "tricontinental", pois "terceiro-mundista", aborda diversos aspectos importantes de nossa reflexão e do Cinema Novo. Ele cita como exemplo o filme-projeto na época **Como era gostoso o meu francês** de Nelson Pereira dos Santos (realizado em 1970- lançado em 1972) e, comenta como é divertido o título do filme em francês (G. ROCHA, 1981, 94-95) - "**Comme il était bon mon petit français**" -, no qual o diretor utiliza a narração de um jovem soldado francês que, durante as invasões francesas no Brasil, foi preso pelos índios; ele lhes ensina o francês e também a técnica de guerra. "Ele recebe uma mulher de presente, depois os índios antropófagos querem comê-lo, porque o respeitam" (idem).

O próprio Glauber Rocha, que foi muito amigo do pai fundador do Cinema Novo, quem opina que com este filme Nelson Pereira quer fazer um comentário sobre as relações entre colonizadores e colonizados e sobre intercâmbios culturais, e

explicava na entrevista ao crítico francês em 1967¹⁰⁶, isto é, no auge do reconhecimento internacional do Movimento, que "se a antropofagia não existe mais no Brasil como tal, há um espírito filosófico que se chama **antropofágico**". De modo semelhante como sublinha Jean-Claude Bernadet (1974, 197-202) ao tratar do Cinema Novo, e também o caminho que descobrimos ao analisar a assimilação do Neorrealismo ocorrida no Brasil, que está justamente as origens do Cinema Novo, feita de apropriação, incorporação, mas também de negação, de transformação e criação. E na qual prevalecem os aspectos criativos sobre os repetitivos.

Analisar o fenômeno de assimilação cultural que está na base do Cinema Novo é observar a antropofagia como forma de produção de um artista-intelectual colonizado. Dado que esta é a forma que assume sua luta pela liberação do pêso da cultura colônial. O que não é apenas uma justificativa para a reivindicação de "originalidade" cara a todo artista. Pois que o fenômeno é de fato possível no país exatamente porque ao brasileiro tudo lhe é alieno e tudo lhe pertence, como assinalou Paulo Emilio. O artista neste caso se apropria da linguagem - idéias, técnicas, temas, estilos - que lhe parecem positivos e os transforma, conservando partes, retirando outras, somando novas e produzindo algo original e cada vez mais distante do modelo de origem.

Como o índio canibal, que antropofagicamente se alimentava simbolicamente das boas qualidades do bravo guerreiro, o artista cineasta cinemanovista se alimenta do que admira no modelo de inspiração, neorrealista neste caso, mas para instrumentalizá-lo e produzir algo que possui características do

¹⁰⁶ Corresponde ao ano no qual Glauber Rocha escreve o manifesto "**Cineasta Tricontinental**" e lança o filme **Terra em transe**, quando o Cinema Novo se torna a proposta de modelo de cinema para o Terceiro Mundo. Recorda-se que **Terra em Transe** segue a tendência inaugurada por **O desafio** de Paulo César Saraceni, que tem as sementes da fase "tropicalista" deste Movimento cinematográfico.

original e, paradoxalmente, ao mesmo tempo, por outro lado também rompe com o mesmo, e o supera, transformando-o em algo "novo". Como afirma a historiadora Luisa Passerini (2003, 11-22), ao falar da "intersubjetividade acumulada", do patrominônio compartilhado no tempo e no espaço, de fato, aquilo que se herda não pode ser reivindicado se não for submetido ou passar por um processo de renovação, transformação. Onde se entrecruzam os elementos criativos e os repetitivos.

Certamente o que nos permite concluir que na verdade a grande conquista do Cinema Novo esteja no campo da **luta de libertação do intelectual colonizado**. Pois de fato o Movimento não conseguiu alcançar a ampliação do público popular como almejava o projeto inaugural, questão fonte de acirrado e perene debate, embora por sua vez tenha promovido a "descoberta do Brasil" dando uma face ao país, criando um rico imaginário nacional, sendo esta feita por si só uma conquista inestimável, a sua grande conquista.

Entretanto, a nossa reflexão, ou seja, a análise empreendida em nossa tese, do ponto de vista como Movimento artístico, nos mostra que além de promover a descoberta antropológica do país, ou melhor, ao cumprir tarefa de uma busca identitária nacional, o seu maior mérito foi justamente levar às ultimas conseqüências e com êxito a proposta "modernista oswaldiana" de antropofagiacultural como caminho da libertação do intelectual - artista colonizado, brasileiro, latino-americano e "tricontinental". Dado que o cineasta recebe ou busca influências externas como internas, mas as assimila antropofagicamente de modo que deixa de ser mero **objeto** de influência, se transformando em **sujeito** de sua arte.

Como uma resposta a Glauber Rocha no seu primeiro livro em 1963, **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro** e, posteriormente em **Revolução do Cinema Novo** (1981) no qual recordava seu artigo que

lançava o Cinema Novo em 1961 nas páginas do **Suplemento Cultural do Jornal do Brasil** (no qual comentava o Festival de Santa Margherita Ligure que representa o lançamento internacional do Movimento), e estimulava como líder a realização de mais filmes por parte dos jovens cinemanovistas com vistas a conquistar os festivais internacionais como aquele da **Columbianus**, como bases de apoio (justamente como estratégia instrumentalizando também o costume brasileiro de valorizar o aval externo), onde, augurava em conclusão o líder cinemanovista: **"através desse festival, nossos filmes, se forem bons, serão curados do complexo colonial"** (G. ROCHA, 1981, 104)¹⁰⁷.

Adelio Ferrero (1975, 28), por exemplo, confirmando a observação de Ismail Xavier (2002), de que este fenômeno dos anos 1960 no Brasil foi interpretado numa ótica fanonista, afirma que na leitura da crítica européia (feita naqueles anos 1970) dos filmes cinemanovistas acompanhava-se o modelo da uma figura de intelectual revolucionário da qual se hipostatizava o "terceiro período" da conhecida periodização de Frantz Fanon (1966, 160-161), "do 'processo liberatório do intelectual colonizado' (ou seja, o da 'literatura de luta, literatura revolucionária, literatura nacional'), como se a primeira fase ('o período da assimilação integral se encontrarão na literatura de colonizados, parnasianos, simbolistas, surrealistas') e a segunda ('período da angústia, do desconforto, experiência de morte, experiência também de náusea'), fossem já consumadas, fundidas e absolvidas em uma reconquistada identidade revolucionária"¹⁰⁸. Um problema, o da identidade nacional, como indicava este autor em acordo entre outros com Ismail Xavier, e como verificado e confirmado em nossa pesquisa, está no centro do Cinema Novo. E que, como

¹⁰⁷ Grifo nosso.

¹⁰⁸ Cfr. AUGUSTO, 2005, "Debate cinemanovista", pp. 358-365, Capítulo 7.

protagonista, trata da figura do intelectual colonizado e realiza um grande e importante **passo** na sua luta de libertação.

Isto é o que constatamos ao analisar quatro filmes de três autores cinemanovistas da primeira fase do Movimento, conforme a periodização proposta, quando as ligações e os traços da **matriz** neorrealista são ainda razoavelmente perceptíveis: **Barravento**, **Vidas secas**, **Porto das caixas** e **O desafio**. Dentre estes, é impressionante a carga neorrealista de **Barravento**, melhor dizendo do neorealismo viscontiano, sem dúvida a maior surpresa revelada pela análise comparada, seguida de perto por **Porto das Caixas** e **O desafio** de Paulo César Saraceni, mas também encontrada em **Vidas secas**.

Originalidade - repetição e criação

A predominância dos caracteres criativos sobre os repetitivos no modo de produção cultural brasileiro manifestado com o Cinema Novo, como acenado, pode ser visto à luz das reflexões da estudiosa Luisa Passerini acerca dos estudos da subjetividade no campo histórico. Pois com o Cinema Novo, na apropriação de um modelo de "**cinema do subdesenvolvimento**" qual o Neorealismo, por sua vez, se manifesta uma tentativa válida e fecunda, semeada na Semana de Arte Moderna de 1922 e adaptada àqueles novos tempos dos 1960, que revela a tentativa do intelectual brasileiro (modelo para a América Latina e depois "tricontinental") de liberação do peso da cultural colonial (idem 2005).

A historiadora Luisa Passerini (2003, 11-12) na introdução de "**memória e utopia - o primato dell'intersoggettività**", ao falar dos últimos avanços e mudanças no debate internacional da subjetividade como categoria conceitual para as disciplinas histórico-sociais; destaca a validade "do esquema que havia

apresentado como base para o estudo da questão do sujeito dentro da perspectiva histórica"(...). Tal esquema que prevê três áreas de significado da subjetividade em âmbito histórico, que segundo a mesma devem ser reconhecidos e estudados.

As áreas de significados da subjetividade no âmbito histórico segundo tal esquema, como dito, são três: a primeira diz respeito a quais são e como se explicita a capacidade de decisão dos sujeitos históricos, onde encontramos os sujeitos individuais mas também coletivos; a segunda diz respeito ao seu caráter de patrimônio herdado e continuamente renovado, que a autora chamou de

"subjetividade acumulada"; e a terceira área de significado diz respeito à subjetividade dos historiadores e a intersubjetividade.

Interessa de modo particular em nosso estudo a primeira e, principalmente, a segunda área de significado do esquema de Passerini, ou seja, aquela relativa aos sujeitos históricos como também aquela da "subjetividade acumulada". Pois que acreditamos são bastante úteis para refletir sobre o nosso caso, ou seja, o revelado pela nossa pesquisa, qual o do modo de produção cultural do qual fala o Movimento Cinema Novo brasileiro, a partir da observação dos quatro casos estudados nesta sede, e que o caracteriza. Na primeira área, observa-se as relações entre subjetividade coletiva e individual, como ocorre no âmbito de um movimento cultural em nosso caso e a maneira como os seres humanos se fazem sujeito da história; e na segunda, a subjetividade compartilhada através dos tempos e do espaço, no campo da identidade e do imaginário, também campo de reflexão a que leva o nosso estudo.

Quanto aos estudos no primeiro campo, Luisa Passerini (2003, 11-13) sublinha como nestes "geralmente a historiografia reservou particular atenção aos comportamentos considerados

imitativos ou induzidos, por exemplo, na relação entre as classes altas e baixas, no lugar de estudar os entrelaçamentos de autonomia, de liberdade e condicionamento, mas também de consciência e de semiconsciência, que dão origem a itinerários coletivos e individuais, a estratégias e práticas de variadas naturezas".

Acreditamos que a partir desta ideia podemos situar o percurso do movimento Cinema Novo, pois não podemos observá-lo senão como fruto da tomada de consciência de "intelectual colonizado" que se faz no interior de um itinerário coletivo, de um grupo, de uma **geração**, que fez um movimento cultural renovador. Embora tendo surgido principalmente a partir de um modelo externo e vindo de outra metrópole (ainda que no cinema a metrópole por excelência seja Hollywood, as cinematografias europeias - em particular francesa, alemã e italiana - não são absolutamente periféricas, subdesenvolvidas como a brasileira, mas o que não era o caso particular do cinema do pós-guerra italiano - como **arte de resistência**-) e que foi justamente este o modelo seguido por praticamente todas as ondas de insurreições nacionais da cinematografia mundial nos anos 1960, como observou Hennebelle (1978) em acordo com Lino Micciché (1999 etc) e, ainda, Gilles Deleuze (1997) entre outros. E como visto também apontou Lino Micciché (idem 1999), um fenômeno que tomou formas diferentes nos diversos casos, sendo uma vertente àquela do Terceiro Mundo, entre estas, uma das mais importantes constitui o próprio Cinema Novo.

A segunda área de significado da subjetividade evidenciada por Passerini, por sua vez, de modo particular pode nos ajudar a compreender a forma de produção cultural operada pelos integrantes do Movimento cinemanovista. Esta que denominou "**subjetividade acumulada**" e que, segundo explica a estudiosa, tem origem nas representações coletivas de Emile Durkheim, nas

mentalidades dos "**Annales**", da memória coletiva de Maurice Halbwachs e trata-se do campo da **identidade** e do **imaginário**, como forma de subjetividade compartilhada através dos tempos e dos espaços.

As afirmações desta autora sobre a "subjetividade acumulada", feitas conforme explica, em razão das críticas de reificação dirigidas aos conceitos de "mentalidade e representação", também nos ajudam a refletir sobre o caso brasileiro - o modo de produção antropofágica do cineasta cinemanovista como **intelectual colonizado em luta pela sua libertação**. Como já acenado anteriormente, nos diz Luisa Passerini (2005, 11-13): "aquilo que se herda não pode ser reivindicado se não é submetido também a inovações, e neste processo o elemento criativo se cruza inevitavelmente com aquele repetitivo, se bem que um dos dois prevaleça em cada diferente caso, podendo um transmutar no outro".

Pois no Cinema Novo o artista elabora antropofagicamente os diversos influxos herdados - no espaço e no tempo - processo no qual prevalece o e caráter criativo de acordo com nossa observação, de modo geral e desde o princípio, ainda que em sua primeira fase possamos observar, como visto no conjunto de quatro filmes estudados, uma certa prevalência do caráter repetitivo -como os vestígios do modelo imitado. Mas que no conjunto, como um todo, desde o início até o fim (1º, 2º e 3º períodos do percurso do Movimento) no processo de assimilação operado pelo Cinema Novo há uma prevalência dos aspectos criativos sobre os imitativos, num entrecruzamento que se processa e se transforma, tornando-se sempre mais original, inegavelmente "brasileiro". Como observava Renés Gardies (1974, 41-94) sobre os filmes de Glauber Rocha, por exemplo, e que julgamos válida observação estendida ao conjunto da obra

cinemanovista a partir dos casos analisados na referida tese (AUGUSTO, 2005).

Jean Claude Bernadet (1974) discute, útil para nós, a concepção problemática de "**influência**". Onde encontramos origem da nossa ideia da **antropofagia** como modo de produção artística como uma marca brasileira manifestada pelo cinema dos anos 1960, aceitando as proposições dos próprios cinemanovistas, para explicar o caso da **vague** brasileira. Onde a influência nem sempre é negada e, às vezes, até mesmo quando é reivindicada, é contemporaneamente quase cancelada pela carga criativa daquele que deveria ser o "objeto de influência", ou seja, o cineasta latino-americano no caso. Desse modo, ainda que certamente não tenha alcançado o terceiro período ou estágio de Frantz Fanon, conforme advertiu Adélio Ferreiro em 1975, com o Cinema Novo o intelectual colonizado dá um **passo** importante em direção à sua transformação de "objeto de influência" a **sujeito** de sua arte.

Entretanto, deve-se assinalar que, de fato, válida a advertência de Ferrero, por exemplo, este importante **passo** não é garantia de conquista da almejada emancipação com o fim do "complexo colonial" do intelectual brasileiro e, por extensão, latino-americano. Já que a brasileira é uma cinematografia periférica e dependente, que luta para manter uma continuidade, pois cuja trajetória sempre foi feita de surtos e ciclos, com exceção justamente de alguns momentos como os da **Belle Epoque** e o do Cinema Novo, como evidenciou tão bem Paulo Emílio Salles Gomes (1996, 98). Afinal a sua inserção como cinematografia subdesenvolvida significa uma série de conseqüências que dificultam o alcance de uma verdadeira emancipação do artista.

Pois se é verdade que antes do Cinema Novo geralmente o artista e o intelectual brasileiro (colonizado) buscava apenas copiar o modelo hollywoodiano e a crítica igualmente dependente julgava as produções nacionais segundo o aval estrangeiro, após o

Cinema Novo, no qual o cineasta brasileiro avançando um **passo** no caminho de sua libertação do peso colonial, tendo criado um imaginário cinematográfico para o país e promovido a "descoberta do Brasil profundo", por sua vez pode experimentar a "esquizofrenia cultural", indicada por João Chaves, como visto. Justamente, quando segundo denuncia este autor, muitas vezes o artista se faz "profissional da nacionalidade" ao se equilibrar perigosamente entre a "descoberta do Brasil profundo", com uma estética realista herdeira do Cinema Novo, dando assim um **"plus de realidade"** como um novo valor agregado ao produto, e respondendo às novas expectativas do mercado externo ao produto brasileiro pós-Cinema Novo, mas ao mesmo tempo também mesclando alguns requisitos do esteriótipo, como, por exemplo, "envolvendo-o" pela fórmula estética da narrativa hollywoodiana, para justamente se adequar e atender às demandas de um mercado globalizado. O que esconde um grave problema, dado que toda forma porta conteúdo, que equivale dizer que não existe uma estética sem ética, ou, ainda, que toda estética corresponde a uma ética. E neste caso, trata-se de duas estéticas em oposição.

O que desemboca no problema da denunciada "cosmética da fome" batizada e polemizada pela estudiosa e crítica Ivana Bentes no início dos anos 2000, quando após o avanço conquistado nas décadas aqui tomadas em análise, 1960-1970, ao **renovar** a herança da **estética da fome**, como conhecido o realismo cinemanovista, o artista-intelectual brasileiro se equilibra perigosamente entre o local e o global, criando um produto híbrido, declinando, por vezes, das questões como autonomia e autoria criativa. Desta forma, negando o que há pouco mais de 40 anos era a meta perseguida por artistas e intelectuais, de modo especial no Brasil e América Latina.

Referências

AGUIAR, Luis Antônio. **Hans Staden: viagens e aventuras no Brasil** - Adaptação do livro de Hans Staden publicado em 1557. São Paulo, Melhoramentos, 2000. BERNADET, Jean-Claude. **Vicissitudini Ideologiche del neorealismo in Brasile, Il neorealismo e la critica - materiali per una bibliografia** - quaderno informativo n. 57 - 10° Mostra Internazionale Del Nuovo Cinema, pp. 197-202, Pesaro, Itália, 12/19 setembro 1974.

BERNADET, Jean Claude. **Cinema Brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.

DELEUZE, Gilles. **L'Immagine Tempo**. Milano: Ubulibri, 1997.

FANON, Frantz. **I dannati della terra**. Torino: Einaudi, 1966.

GARDIÉS, René. "Glauber Rocha: política, mito, linguagem". In: **Glauber Rocha**.

São Paulo: Paz e Terra, Brasil, 1974.

FERRERO, Adélio. "La conquista dell'identità". **Revista Cinema e Cinema**. Itália, 1975.

GALVÃO, Maria Rita e J.C. BERNADET. **Cinema: Repercussões em caixa de eco ideológica - As idéias de nacional e popular no pensamento cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema - O caso da Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981.

MICCICHÈ, Lino. "Sul Neorealismo Oggi", pp. IX-XXIII, prefácio à terceira edição; e "Per una verifica del neorealismo" introdução à segunda edição (pp. 7-28). In: MICCICHÈ, Lino (org.). **Il neorealismo cinematografico italiano**. Venezia, Marsilio Editori, 1999.

MICCICHÈ, Lino. **"Rocha: saggi e invettive sul nuovo cinema"**. S.L. ERI/RAI, 1986.

MICCICHÈ, Lino. "Un cineasta tricontinentale", e "Glauber Rocha e la Rivoluzione del Cinema Novo". In: MICCICHÈ, Lino (Org.). **Glauber Rocha: scritti sul cinema**. Venezia, Edizione La Biennale di Venezia - Arsenale editoriale, 1986. MICCICHÈ, Lino. "Ordine e dolore precoce" in **De Sica: Sciuscià**. In: **Filmologia e filologia: Studi sul cinema italiano**, Venezia: Marsilio Editori, 2002.

MICCICHÈ, Lino. "De Santis e il verossimile". Prefácio a **Non c'è pace tra gli ulivi - Um neorealismo postmoderno**. ZAGARRIO, Vito. (Org.). Quaderni della Cineteca, Edizione SNC-Fondazione Scuola Nazionale di Cinema & Associazione Giuseppe De Santis, 375 páginas, ilustrado, Roma, 2002.

MICCICHÈ, Lino. **Teorias y poéticas sul nuevo cine**, in AA.VV. **Historia general del cine**, vol. XI, Madrid: Ed. Catedra, 1995.

PASSERINI, Luisa. *Memoria e utopia - il primato dell'intersoggettività*, Introdução. Torino: Bollati Boringhieri, 2003, ilustrado, 164 páginas, pp. 11-22.

PIERRE, Sylvie. **Glauber Rocha**. Campinas-SP: Papirus, 1996 (biografia autorizada).

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ROCHA, João Cesar de Castro. "Os profissionais da nacionalidade", **Folha de São Paulo**, 16 de janeiro de 2005.

ROCHA, Glauber. "Entrevista a M. Ciment. **Positif 1967**". In: **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROCHA, Glauber. **O século do cinema**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1983.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

SALLES GOMES, Paulo Emilio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail, BERNADET, Jean-Claude, PEREIRA, Miguel. "O Cinema Novo depois do golpe". In: **O Desafio do cinema: a política do Estado e a Política dos Autores**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983.

De “Guiné dita portuguesa” à República da Guiné-Bissau: história e cinema nas representações cinematográficas no filme *Mortu nega* de Flora Gomes

Jusciele Conceição Almeida de Oliveira – Universidade do Algarve

A película, cujo título significa “aquele que a morte negou, rejeitou”, que está relacionado com a cultura, a história oral da Guiné-Bissau, como explicado pelo realizador: “quando uma mulher da luz e a criança morre na primeira, na segunda, na terceira ou quarta, quando uma criança sobrevive é dado o nome de Mortu Nega, que a morte o recusou... Eu utilizei no título, os que deviam morrer durante a luta não morreram, não valem nada os que sobreviveram que nem a morte os quer, os recusou”. E uma produção do Instituto Nacional de Cinema da Guiné-Bissau, com roteiro de Flora Gomes e David Lang, realização de Flora Gomes, direção de fotografia de Dominique Gentil, música de Sidonio Pais Quaresma e Djanuno Dadó e produtores: Jacques Zaydernann, Odete Rosa, Maria Cicilia Fonseca. Em Janeiro de 1973, encena-se o último ano da luta de libertação da Guiné contra o colonialismo português, bem como é anunciado o assassinato de Amílcar Cabral, líder da luta de independência da Guiné-Bissau e Cabo Verde. Nesse sentido, o diretor explorou os recursos da história para narrar a sua ficção de cunho historiográfico, que não possui uma classificação de gênero única. Em breve pesquisa na internet, encontra-se diversas categorizações como: docuficção, etnóficção, drama, drama histórico, filme histórico, entre outros, por isso adotar-se-á a categoria de “filme histórico”, pois “narra criativamente um evento ou processo histórico, tomando-o para enredo”

(BARROS, 2012, p.57). Cabe ressaltar que este é um assunto de grande discussão, quando se trata de cinemas africanos, pois estes não se encaixam nos modelos de gênero estabelecidos, em função da sua variação temática muito ampla e diversificada. Nesse seguimento, será realizado um levantamento sobre as temáticas do cinema, também nos cinemas africanos, serão elencados alguns pontos relevantes da história da Guiné-Bissau, sempre que possível relacionando com o filme **Mortu Nega**.

O cinema atualmente é considerado, em separado ou simultaneamente, uma importante forma de arte, uma fonte de entretenimento popular e um método poderoso para educar, ou doutrinar, os cidadãos. Em certos casos, porém, para alguns, “[...] o cinema é apenas essa estória que vimos na tela, de que gostamos ou não, cujas brigas ou lances amorosos nos emocionaram ou não” (BERNARDET, 2006, p.09). O cinema é também uma forma de impor a cultura ou um tipo de modelo estético, de representação, de política, de ideal, pois, em certo sentido, o cinema pode ser considerado uma criação eminentemente burguesa, diferentemente, da literatura, do teatro e da música, preexistentes à burguesia

Já Walter Benjamin examinando o caráter artístico do cinema, por este estar vinculado à “era da reprodutibilidade técnica”, destaca que o filme é uma obra de arte primorosa, pois os seus teóricos inserem em seus roteiros elementos eruditos: “[...]. É revelador como o esforço de conferir ao cinema a dignidade da “arte” obriga esses teóricos, com uma inexcusável brutalidade, a introduzir na obra elementos vinculados ao culto” (BENJAMIN, 1994, p. 176-177).

O cinema pode ser também a representação do real de outras maneiras, “expressão do real e disfarçar constantemente que ele é artifício, manipulação, interpretação” (BERNARDET, 2006, p.20). Uma forma de denunciar o que está oculto na história. “O cinema, como toda área cultural, é um campo de luta, e a história do cinema é também o esforço constante para denunciar o ocultamento e fazer aparecer quem fala”

(BERNARDET, 2006, p.20). Neste contexto, os cinemas africanos contemporâneos estão se desenvolvendo com o intuito de mostrar a visão dos temas culturais, políticos, históricos e sociais atuais dos vários países africanos envolvidos, em contraposição aos temas estereotipados sobre o continente africano, apresentado como miserável, aidético e tribal, reproduzidos pelos cineastas pelo mundo.

Os cineastas passam a rever suas escolhas temáticas, políticas e estéticas, pois estes realizadores passam a ser intérpretes críticos de suas culturas, discutindo diferentes preocupações, que envolvem “[...] os públicos, esperando dos cineastas africanos que façam filmes populares e comprometidos com uma transposição literal da realidade e culturas na tela” (BAMBA, 2012). É nesse sentido que o realizador Flora Gomes nos seus filmes exhibe detalhes da cultura bissau-guineense, inclusive utilizando, em quase todos os seus filmes, o crioulo guineense como idioma oficial.

Com possibilidades de oposição a imagem africana de preconceito eurocêntrico para com os africanos que eram representados como infantis, primitivos e sem cultura ou civilização, segundo os modelos ocidentais, que Sembène combateu na sua carreira cinematográfica, ao realizar filmes, que representavam o que é ser um africano comum e afirmando essa sua linguagem para representar os cinemas africanos e os africanos. Essa imagem estereotipada também persegue e estigmatiza o cineasta africano, que nasce, estuda, reside não necessariamente nos mesmos locais, que tem como obrigação agradar os produtores e públicos europeus, mas também se sente com o dever de que seu filme seja representativo para o público africano.

Essas temáticas que estão relacionadas diretamente com as discussões pós-coloniais, que também pretendem desconstruir e/ou reconstruir questões históricas e reflexões sobre ideias pré-concebidas e aceitas por muitos anos, podem ser vistas nos filmes do cineasta bissau-guineense Flora Gomes, principalmente, através da exploração da imagem do seu país de nascimento, a Guiné-Bissau, ou traduzida como

espaço, cenário e personagem da sua produção. Nesse sentido Flora Gomes inscreve seu filme **Mortu nega**, na necessidade de contar outra versão da história, apresentando outros pontos de vistas, especialmente, a respeito da luta de independência.

Para alguns espectadores, a ideia estereotipada do continente é interessante e deve continuar sendo reproduzida como pobre, coitada, fragilizada, desorganizada, pois afloram no público sentimentos, que geram a necessidade de solidariedade, de ajuda, de salvamento, de doação, para com o continente, demonstrando que os africanos continuam precisando serem salvos pelos heróis, políticos, empresas europeias, americanas e até asiáticas. E o filme, objeto desta análise desconstrói, desloca esse ponto de vista, já que retrata justamente que não se sustenta uma guerra de mais de 10 anos se não for um povo forte, bravo, guerreiro, no sentido mais íntimo da palavra.

Na sequência da questão histórica do cinema, segundo Marc Ferro, no livro **Cinema e história**, menciona que, no início da década de 1960, na ocasião que se imaginou estudar os filmes como documento, “e de se proceder, assim, a uma contra-análise da sociedade, o mundo universitário se agitou. Na época só existia história quantitativa. [...] Hoje, o filme tem direito de cidadania, tanto nos arquivos, quanto nas pesquisas” (FERRO, 2010, p.09). No mesmo período que, “o grupo da *Nouvelle Vague* conseguiu impor essa ideia de uma arte que estaria em pé de igualdade com todas as outras e que, por conseguinte, também era produtora de um discurso sobre História”. Mesmo se produzindo e realizando cinema há muito tempo “a legitimação data apenas daquela época. Os festivais de Cannes e de Veneza, as publicações como os *Cahiers du cinema* contribuíram para isso” (FERRO, 2010, p.10).

Ainda de acordo com Marc Ferro, o filme como documento consolidou-se mais na área da antropologia do que na história, e salienta que o episódio mais novo é a utilização do documentário “para escrever a História do nosso tempo: as enquetes fílmicas que lançam mão da memória e do testemunho oral são numerosas”. Nessa continuidade,

O filme ajuda assim na constituição de uma contra-história, não oficial, liberada, parcialmente, desses arquivos escritos que muito a amiúde nada contém além da memória conservada por nossas instituições. Desempenhando assim um papel ativo, em contraponto com a História oficial, o filme se torna um agente da História pelo fato de contribuir para uma conscientização (FERRO, 2010, p.10-11).

As revelações do filme desmascaram, mostram, criam, duvidam, desmontam, desconstroem, constroem, corroboram e refutam ideias e/ou estereótipos, mas narrando outras Histórias, história ou estórias, plularizando e criticando a ideia canônica e mostrando na tela outros lados e possibilidades:

[...] O filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos (FERRO, 2010, p. 31).

Por esse ângulo, a principal motivação do autor pode não ser a fidelidade dos fatos, muito menos a sua reconstituição fiel. Contudo, a ideia originária do **Mortu Nega** é a necessidade de refletir sobre a luta de independência contra o colonialismo português e as suas consequências, bem como fazer uma crítica ao momento pós-independência, como destaca Morettin: “As películas de reconstituição histórica são importantes também pelo que dizem a respeito do seu presente, do momento em que foram feitos e não propriamente pela representação do passado em si” (2011, p. 55-56).

Por isso que para Boughedir, os cinemas africanos refletem mudanças culturais e sociais que vêm ocorrendo nas nações africanas como consequência de reviravoltas políticas e econômicas, que afligem constantemente o continente (2007, p.37). Isso quer dizer, que os cinemas africanos mostram em suas cenas temas, problemas, questões e reflexões

do momento atual de cada país do continente africano, como também revelam a mudança de postura dos investidores, que passaram a investir em cinema produzido por africanos.

É nessa perspectiva também, que o cineasta Flora Gomes idealiza seu primeiro longa-metragem de ficção *Mortu Nega*, que se propõe a narrar parte da história de seu país de nascimento: Guiné dita portuguesa, atual Guiné-Bissau. A contrapelo da história oficial e oficiosa produzida, pensada, idealizada e escrita, principalmente, pelos antigos colonizadores portugueses, que por muito tempo narraram a história desse país dentro de suas perspectivas e ideologias colonialistas, eurocêntricas e lusitanistas, no intuito de justificar, validar e suavizar o sistema colonial.

As relações entre o território da Guiné¹⁰⁹ e Portugal datam de mais de quinhentos anos, “Em meados do século XV os navegadores portugueses atingiram a Costa da Guiné, sendo a terra, propriamente dita, descoberta em 1446” (MONTEIRO; ROCHA, 2004, p.65). A dita colônia mais antiga de Portugal será o palco da primeira independência dos territórios ultramarinos portugueses. Em 24 de setembro de 1973, a Guiné portuguesa declara-se Guiné-Bissau, nas Colinas de Boé, território livre, proclamando unilateralmente sua independência, a qual só será reconhecida por Portugal depois do 25 de Abril de 1974, com o fim da ditadura salazarista que perdurou por mais de 40 anos (1933-1974). É nesta perspectiva que o drama de Diminga (Bia Gomes) encena-se no território da dita Guiné Portuguesa, que passou a ser conhecida como tal, “na sequência da Conferência de Berlim, quando foram delimitadas as fronteiras e abandonadas as reivindicações territoriais sobre a Gâmbia e a Zona de Casamansa” (SILVA, 1997, p.21), assim como para diferenciar da Guiné Conacri, de colonização francesa e da Guiné Equatorial, de colonização Espanhola.

¹⁰⁹ A vasta Guiné, nome por que era designada indistintamente a terra do Negros (tal como a “Etiópia”, “terra dos homens queimados”), o Sudão, é dividida em regiões especializadas no resgate de certos produtos” (ENDERS, 1997, p.17).

Entretanto, durante muito tempo a Guiné não será de grande interesse para a cobiça dos portugueses, já que inicialmente não se adaptaram ao clima úmido e seco, mas seu comércio foi dominado pelos negociantes e pelos traficantes de diversas partes da Europa, inclusive das ilhas de Cabo Verde, da qual a Guiné será depende administrativamente até 1879, por isso a Guiné durante muito tempo ficou conhecida como “a colônia de uma colônia” (PÉLISSIER, 1989a, p.41). Todavia, este fato não demonstra que não houve o processo colonial, nem que o tráfico de africanos deixou de existir. Essa relação administrativa colonial entre os cabo verdianos e os bissau-guineenses revelou-se uma boa ferramenta de exploração da intriga entre os povos, constituindo e institucionalizando hierarquias, visto que os poucos cargos administrativos assumidos pelos africanos eram ocupados pelos cabo verdianos.

Nessa perspectiva, Amílcar Cabral, “um simples africano”, engenheiro agrônomo de profissão, intelectual, poeta, guerrilheiro, homem de ação, diplomata e teórico, em 1960, em Dacar/Senegal, juntamente com os dirigentes do PAI – Partido Africano da Independência, criado em 1953, aprovam a nova sigla PAIGC – Partido Africano para Independência da Guiné e de Cabo Verde, unindo os ideais de duas nações, o qual, através da figura de seu secretário-geral, denunciará ao mundo as mazelas e desmandos do colonialismo português.

Faz-se necessário destacar que um dos grandes momentos históricos, que transformou e moldou o continente africano será a partilha e posterior invasão do continente africano, no evento que tornou-se conhecido como “Conferência de Berlim”¹¹⁰, que no seu âmbito deliberou sobre as fronteiras da África, as quais para Henri Brunschwing,

¹¹⁰ Esta não chocou ninguém: res nullus, a África estava em saque; objecto da conferência, sim; seu sujeito activo, não! Sabe-se hoje que a partilha da África, que teve lugar na década de 1890 e no início do século XX, foi incorrectamente atribuída à Conferência de Berlim; o mito permanece tenaz, apesar dos esforços de historiadores para restituírem o sentido do evento e definir os mecanismos do encadeamento de factos posteriores” (M'BOKOLO, 2007, p. 311).

no livro **A partilha da África** foi o que restou do acontecimento: “As fronteiras artificiais dos colonizadores, traçadas arbitrariamente, sob o imperativo de preocupações muitas vezes estranhas à África, e fazendo intervir o princípio das compensações, que pertence mais ao nacionalismo europeu do que às realidades africanas, consolidaram-se portanto” (1971, p.70)

Assim, sem a presença de um representante africano, com régua e caneta esquadream a África. A divisão do continente realizou-se entre 15 de novembro de 1884 e 26 de Fevereiro de 1885, com um recesso no final do ano, participaram do episódio aqueles que haviam “[...] participado na Conferência de Viena (onde se tinha elaborado a regulamentação da navegação no Danúbio), acrescentando-lhes os novos Estados que, a diversos títulos, tinham interesses em África (Bélgica, Estados Unidos da América, Itália e Turquia¹¹¹)” (M'BOKOLO, 2007, p. 311-312). Com 03 objetivos principais: “a da liberdade do comercio na bacia do Congo; a da liberdade de navegação nos rios internacionais, como o Congo e o Níger; e, por fim, [...] as formalidades a observar para que as ocupações posteriores nas costas da África pudessem ser consideradas efectivas” (M'BOKOLO, 2007, p. 311-312).

Demonstrando-se que, na verdade, a sensação que predominava é que o conflito na Europa era eminente, por conta as riquezas naturais e minerais, mais especialmente pela descoberta “do Congo que provocou subitamente as contendas entre um grande número de co-participante. Nada era mais inesperado, porque nenhum governo se preocupava, por volta de 1870, com essa vasta bacia, de acesso difícil” (BRUNSCHWIG, 1971, p.31). Portugal na partilha embasou seus argumentos “na prioridade histórica” de que teriam sido os primeiros a alcançar o continente, portanto deveria ter seus direitos de posse assegurados, entretanto o discurso foi rebatido com o argumento de que Portugal não

¹¹¹ Ao todo catorze nações: Alemanha, Áustria-Hungria, Bélgica, Dinamarca, Espanha, Estados Unidos da América, Reino Unido, Itália, Países Baixos, Portugal, Rússia, Suécia e Império Otomano.

teria “presença de fato”, não ocupou o espaço, não tomou posse. E foi na Conferência de Berlim que Portugal apresentou o famoso projeto do Mapa cor-de-rosa, que pretendia unir Angola e Moçambique, para facilitar o comércio entre as duas colônias. O projeto não saiu do papel, por conta do Ultimato Britânico de 1890, quando a Inglaterra ameaçou atacar belicamente Portugal, como este não possuía poder de fogo para desafiar as tropas britânicas, optou por esquecer a ideia.

Entretanto, o controle das colônias portuguesas, ou tentativa, em território africano irá consolidar-se com “O Ato Colonial de 1930”, quando Antônio de Oliveira Salazar, “então ministro das Colônias, consagrava este domínio total das colônias por parte da metrópole, tanto do ponto de vista político como económico” (KI-ZERBO, 1972b, p. 135). Com a necessidade de exaltar Portugal e como meta civilizar os povos: “é da essência orgânica da nação portuguesa desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos de civilizar as populações indígenas que neles se compreendem” (ENDERS, 1997, p.80). Já que no âmbito internacional o colonialismo português era conhecido por que:

[...] Portugal tornou-se efectivamente um caso especial em consequência do seu particular atraso político e da sua pobreza económica. A diferença de intenções nunca foi muito grande, pois verifica-se-á que os ‘textos básicos’ dos portugueses diziam as mesmas coisas que os das potências mais ricas: a diferença ocorreu na aplicação. Grosseira, espasmódica e confusa, ela constituiu a arena em que a política de libertação nacional teve de lutar pela sobrevivência e pelo êxito” (DAVIDSON, 1979, p.25).

Ressaltando fatores históricos marcantes da Guiné, considera-se que o gatilho para o início da reação com a perspectiva da luta de independência, mesmo sem ter um quadro com formação educacional disponível para a consolidação da independência, já que o primeiro liceu na Guiné foi construído em 1959, pelo PAIGC, foi o massacre do Pindjiguiti, em 03 de agosto de 1959, quando os estivadores do Porto realizam uma greve e o governo ditatorial português recusa-se a negociar,

e reage com violência e assassina 50 trabalhadores do Porto. Nesta sequência, em 19 de setembro de 1959, numa reunião o PAI/PAIGC decide que: 1 deslocar a ação para o campo, mobiliando os camponeses; 2 preparar-se para a luta armada; 3 transferir parte da direção para o exterior. (SILVA, 1997, p.37), posto que o governo português recusava-se a negociar a descolonização e a independência total de suas colônias ultramarinas pacificamente. E a reação acontece em 3 colônias portuguesas e consome quase metade do seu orçamento na manutenção de três guerras (FERREIRA, 1977, p. 44-45).

Na Guiné, a luta armada começou efetivamente em 23 de janeiro de 1963, com o ataque, por uma centena de guerrilheiros, ao quartel de Tite, na margem Sul do Rio Geba, onde estava instalado o comando do batalhão português (SILVA, 1997, p.47), demonstrando portanto conhecimento do território, uma vez que o mentor intelectual da luta, Amílcar Cabral, conhecia o local, o qual mapeou quando trabalhou para o governo português, bem como as tropas portuguesas estavam preocupados com o ataque a Bissau, capital da colônia, e contrariamente ao esperado, os soldados do PAIGC atacam pela fronteira. Este conhecimento do território foi demonstrado no filme **Mortu nega**, quando Gomes mostra na tela a experiência e sabedoria dos militares da terra, com relação ao território.

Neste sentido, marcam-se temas, assuntos e debates, bem como o filme que foi produzido em 1987 e lançado em 1987, que estão relacionados com o período pós-colonial, para a presente texto, refere-se ao processo de descolonização, que marcou, de formas muito diferentes, tanto os países que foram colonizados, como aqueles que foram considerados os colonizadores. O conceito pós-colonial parece revelar mais do que submissão e aceitação de uma condição de sujeitos colonizados, pois é o momento de trazer à tona reflexões sobre histórias, políticas, culturas, artes, deixando de lado dicotomias limitadoras e pensamentos etnocêntricos, ocidentalizados, eurocêntricos, coloniais, pós-coloniais e neocoloniais.

Continuando com os marcos históricos, em setembro de 1974, Luís Cabral, irmão de Amílcar Cabral, assume o poder na Guiné-Bissau, declara-se a independência, mas problemas estruturais, educacionais, políticos e de desenvolvimento são gritantes na Guiné-Bissau, inclusive problemas ambientais como o desmatamento e a seca, explorados pelo cineasta Flora Gomes no filme **Mortu nega**, marcando o momento pós-colonial:

Quando os Portugueses deixam o país, em Outubro de 1974, não faltam os problemas. O mais grave é o estado de sub-desenvolvimento e de degradação económica que o colonizador deixa atrás de si. O mais urgente é recuperar a agricultura do país. Dois terços das terras cultivadas antes da guerra são baldios quando PAIGC se instala finalmente em Bissau. Quanto ao sector industrial guineense, tem como ponta de lança uma fábrica de cerveja que fornecia as tropas portuguesas. O PAIGC dá prioridade à agricultura, actividade de 90% dos guineenses (ENDERS, 1997, p.111).

As dificuldades são imensas e Luís Cabral é destituído do cargo de Presidente da Guiné-Bissau pelo “Movimento Reajustador” de 14 de novembro de 1980, constituído por um grupo de bissau-guineenses do PAIGC que, liderados pelo general João Bernardo Vieira, conhecido por Nino Vieira, argumenta a necessária ruptura com a unidade Guiné-Bissau e Cabo Verde, pondo em causa o legado de Amílcar Cabral de unificação dos dois países. (CANDE-MONTEIRO, 2013, p. 225).

O líder do “Movimento reajustador” justifica o golpe, destacando os desentendimentos e desacertos entre Guiné-Bissau e Cabo Verde, com ênfase na questão de Luís Cabral possuir ascendência familiar Cabo Verdiana e o cargo de chefe supremo da nação deveria ser ocupado por um bissau-guineense nato, a fim de evitar questionamentos de cunho nacionalista. Logo após o golpe, ainda de acordo com Artemisa Cande Monteiro, o clima de medo e apreensão imperava, pois havia muita repressão política, torturas, prisões e detenções arbitrárias, abusos de poder e não cumprimento dos direitos humanos, inclusive com

assassinatos de chefes tradicionais. Muita fome em contra partida a ostentação de privilégios por parte dos governantes. É justamente o momento de idealização do filme **Mortu nega**, no qual Gomes irá discutir o destino daqueles que nem a morte o quiseram, que deixaram seus ideais de unidade, luta e progresso, que deveriam ser construídos coletivamente, para o bem comum da jovem nação bissau-guineense.

Nino Vieira permanecerá no poder até 1999, entretanto não será o fim de seus desmandos despóticos na Guiné-Bissau. Em 01 de outubro de 2005, Vieira tomou posse como presidente eleito democraticamente e foi assassinado em 02 de março de 2009. Isto posto, para explicar o contexto presente de filmagem da película de Gomes, já que em 1987, encontrava-se no poder João Bernardo Vieira. Mostrando que o momento pós-colonial não sinalizava um distanciamento do colonialismo português, que se encontrava mascarado na nova forma neocolonial.

Atualmente, conhece-se a Guiné-Bissau por causa dos poucos alunos que estudam no Brasil, ou através de notícias, em função do seu momento político¹¹². Outra intervenção situa-se no empenho de determinados cineastas comprometidos com trazer à cena a produção cultural e a política bissau-guineenses, a exemplo dos filmes do cineasta Flora Gomes.

Apesar de um cenário caótico de apoio ao cinema nacional, este cinema desenvolveu-se graças à persistência e vontade própria de Flora Gomes e Sana Na N'Hada, que num verdadeiro “percurso de combatente”¹¹³ conseguiram reunir meios e condições para se afirmarem

¹¹² Em 12 de abril de 2012, na véspera do início da campanha para a segunda volta da eleição presidencial bissau-guineense, militares ocuparam a rádio nacional, a sede do PAIGC e atacaram a residência do primeiro-ministro em fim de mandato Carlos Gomes Júnior. O presidente da República interino, Raimundo Pereira, foi preso na sua residência por militares, tal como o primeiro-ministro Carlos Gomes Júnior. O evento sucede ao conflito militar de 2010 e a uma tentativa de golpe de Estado falha em 2011. Realizou-se eleições em 2014 e no ano de 2015, o presidente eleito José Mário Vaz destituiu o primeiro-ministro Domingos Simão Pereira. Neste momento fevereiro de 2016, aguarda-se uma decisão do Supremo Tribunal de Justiça para se conhecer o destino político da Guiné-Bissau.

¹¹³ Termo utilizado pela escritora Filomena Embaló, que está relacionado com a luta de libertação bissau-guineense.

profissionalmente, tanto a nível interno como internacional, promovendo assim uma cinematografia nacional. Não dispondo de atores profissionais de cinema, os diretores e produtores tiveram que recorrer a amadores, que, no entanto, souberam estar à altura do desafio que se lhes lançava. As premiações de Bia Gomes pela atuação em **Morte negada** em dois festivais (Menção Especial para a Melhor Atriz no Festival de Ouagadougou, em 1989, e o Prêmio de Melhor Atriz no Festival Internacional de Cartago, em 1989) e de Maysa Marta, com **Olhos azuis de Yonta** (Prêmio da Melhor Atriz no Festival de Ouagadougou, em 1992), são bem a prova do reconhecimento da atuação destas duas atrizes nacionais.

O cineasta Flora Gomes nasceu em 1949, em Cadique, na Guiné-Bissau, sob o jugo colonial português e estudou cinema em Cuba, no Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica, e no Senegal, sob orientação de um dos mestres do cinema africano, Paulino Soumarou-Vieyra. Trabalhou como repórter para o Ministério da Informação por três anos (1974-1977), o que deve o ter influenciado em sua produção cinematográfica, principalmente, relacionada com o fator histórico e a Guerra de Independência da Guiné-Bissau, presentes no filme **Morte negada** (1987).

Em 1987, Flora Gomes lança-se com sucesso na realização de longas-metragens. Com **Morte negada**, o primeiro longa-metragem do cinema bissau-guineense, o realizador iniciou-se na cena internacional com a premiação desse filme em quatro festivais naquele mesmo ano: duas Menções Especiais no prestigiado Festival Internacional de Veneza; Prêmio Oumarou Ganda para o Melhor Filme no Festival de Ouagadougou em Burkina Faso; Tanit de Bronze, no Festival Internacional de Cartago na Tunísia e Prêmio Especial no Festival de Khouribga, em Marrocos. Bia Gomes, a atriz estreante que brilhantemente desempenhou o papel da protagonista do filme, obteve a menção especial para a melhor atriz no Festival de Ouagadougou e o Prêmio de melhor atriz no Festival Internacional de Cartago.

Olhos azuis de Yonta, o seu segundo longa-metragem realizado em 1991, é o primeiro filme de um realizador bissau-guineense a participar na Seleção Oficial do Festival de Cannes em 1992, na secção *Un Certain Regard*. Nesse mesmo ano, o filme é premiado em seis outros festivais: Tanit de Bronze e Prémio OUA no Festival Internacional de Cartago; Melhor retrato da sociedade africana no Festival de Cinema Africano de Milão; Prémio Especial do Júri, no Festival de Salônica, na Grécia; Primeiro Prémio no Festival dos Filmes em Línguas de Difusão Restrita, organizado em Zarautz, na Espanha; e Prémio do Público no Festival Internacional de Filmes de Wurzburg, na Alemanha. Maysa Marta recebeu o Prémio da Melhor Atriz no Festival de Ouagadougou pelo seu desempenho como a personagem Yonta.

Em 1994 e 1995, Flora Gomes realizou dois curtas-metragens, respectivamente **A Máscara** e **A identificação de um país**. O seu terceiro longa-metragem, **Po de sangui (Pau de sangue)** é realizado em 1996, também participou da competição oficial do Festival de Cannes desse mesmo ano, bem como do Festival de Cartago, onde recebeu o Tanit de Prata. O filme foi igualmente premiado com a Medalha de Mérito *Paulino Vieira-M-Net Awards* da África do Sul, o Grande Prémio do Festival de Filmes da Família de Créteil na França e o Prémio da Melhor Ficção no Festival do Filme do Ambiente, na França.

Em 2002, realizou o longa-metragem **Nha fala**¹¹⁴, a primeira comédia musical do cinema africano. Convidado a participar no Mercado do Filme do Festival de Cannes, o filme recebeu a Bolsa Francófona de Promoção Internacional, que recompensa às obras de realizadores do Sul. Tal como os filmes precedentes do realizador, **Nha fala** foi premiado em vários outros festivais em que participou. Assim, recebeu os seguintes prémios: Prémio do Júri de Melhor Filme e Prémio do Público de Melhor Filme do Festival “Caminhos do Cinema Português X”, Coimbra, 2003; Primeiro Prémio de Comunicação Intercultural do Festival “Vues

¹¹⁴ O filme **Nha fala** foi objeto de pesquisa de dissertação de mestrado, defendida em 2013.

d'Afrique”, de Montreal, 2003; Prêmio da cidade de Ouagadougou e Prêmio UEMOA, no Festival Fespaco Ouagadougou, 2003; Grande Prêmio *Signis Juri*, 2002 e Prêmio *d'Amiens Métropole* do Festival de Amiens, 2002, na França; Prêmio “Lanterna Mágica”, no Festival de Veneza, 2002; Prêmio *Città di Roma – Arco-Íris Latino*, no Festival de Veneza 2002.

Em 2007, Flora Gomes e a jornalista-realizadora portuguesa Diana Andringa co-realizaram **As duas faces da guerra**, um filme documentário sobre a guerra colonial na Guiné-Bissau e que foi apresentado na 2ª Mostra do Documentário Português, realizada de 15 a 24 de fevereiro de 2008, em Lisboa.

Em 2009, participou de uma construção coletiva **África vista por...** (*Afrique vue par...*) realizado por 10 cineastas africanos¹¹⁵, produzida e apresentada no Festival Pan-Africano de Argel, na Argélia, sendo que cada cineasta apresentava um curta de ficção de 10 minutos, Flora Gomes apresentou o curta-metragem **As pegadas de todos os tempos**, que é uma metáfora poética, a qual se refere à inocência infantil, a alegria de viver, que representa as cores brilhantes da África para fazer chover, água escassa no continente.

Seu último longa-metragem **Republica di mininus (A república dos meninos**, 2011) é uma coprodução Guiné-Bissau, França, Portugal, Bélgica e Alemanha, gravado em Moçambique, com a participação de Danny Glover, único adulto no enredo, conta a história de um país africano, onde as crianças são responsáveis por tudo que acontece no local, inclusive organização política, saúde, educação e essa República torna-se um país estável e próspero. Mas, ela tem um problema: as crianças não crescem. O filme foi selecionado para o Festival do Rio, em 2011 e recebeu distinção no Festival Internacional de Angola, em 2012.

¹¹⁵ Balufu Bakupa-Kanyinda (Congo RDC), Rachid Bouchareb (Argélia), Nouri Bouzid (Tunísia), Sol de Carvalho (Moçambique), Zézé Gamboa (Angola), Flora Gomes (Guiné-Bissau), Gaston Kaboré (Burkina Faso), Mama Keita (Guiné), Teddy Mattered (África do Sul), Abderrahmane Sissako (Mauritânia-Mali).

Com a sua obra cinematográfica, Flora Gomes tornou-se o realizador de referência da cinematografia bissau-guineense, conquistando a estima e o reconhecimento internacionais, por isso em 1996 foi condecorado com o grau de *Chevalier des Arts et des Lettres* da França, em 1994, com a Medalha de Mérito da Cultura da Tunísia. Em 1994 foi Membro do Júri do Festival de Cartago e em 2000 integrou a manifestação “6 Cineastas africanos” organizada pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros francês, no quadro do Festival de Cannes. Nesse mesmo ano, participou da Conferência sobre a Globalização, Regionalização, Cultura e Identidade nos Pequenos Países, organizada pela Universidade de Tufts (EUA).

Atualmente, Flora Gomes está à procura de financiamento, inclusive dos governos bissau-guineenses, a fim de realizar um documentário sobre Amílcar Cabral e um filme de ficção sobre a Conferência de Berlim, pois, segundo o cineasta, a Guiné-Bissau é um país com muita história para contar em diversas formas, como seu filme de 1988, *Mortu nega*, um filme histórico, objeto de estudo desse texto.

O filme *Mortu Nega*, que na tradução para o português pode ser entendido “Morte negada” ou “E a morte o negou”, é o primeiro longa-metragem de ficção do cineasta Bissau-guineense Flora Gomes, que por sua vez é também o primeiro da Guiné-Bissau, seu lançamento realizou-se em 1988. Este narra a trajetória de lutar e de vida de Diminga (Bia Gomes), que perderá seus filhos na guerra, a qual é camarada de luta de seu marido Sako (Tuno Eugênio Almada), já que carrega munição e vai em busca de encontrar seu companheiro no mato, na “Fronteira sul da dita Guiné Portuguesa com a República da Guiné-Conakry, em Janeiro de 1973”, de acordo com as informações de contextualização do roteirista/realizador, visto que “o cinema permite o conhecimento de regiões nunca antes exploradas” (MORETTIN, 2011, p.41), como as matas bissau-guineenses. Diminga irá passar grande parte do filme em companhia da *mindjer-grandi* (mulher-grande, idosa) Lebeth (M’Male

Nhassé), que participa da luta, pois sua *tabanca* (aldeia) foi destruída pelos militares a serviço do colonialismo português.

No écran, contemplar-se-á muitas crianças, jovens, mulheres e homens carregando armamento, ajudando na libertação, demonstrando que foi uma luta, que triunfou pela coletividade, com a participação não só dos militares bissau-guineenses e aliados, mas de todo povo. A primeira sequência inicia-se com a caminhada a para levar o armamento da Guiné Conacri, aliada dos bissau-guineenses, para o acampamento na Guiné dita portuguesa. Nesta jornada, há a preocupação constante com as minas terrestres, como também percebe-se a tensão e o medo provocados pelos helicópteros utilizados pelos Portugueses, por causa dos ataques aéreos, os quais destruíram muitos locais na Guiné, notícia presente e constatada em vários filmes e documentários sobre a história da Guiné-Bissau, inclusive no documentário **As duas faces da guerra**, de Gomes em co-autoria com Diana Andringa. Por conta destes fatos históricos, relacionados com a preocupação em fazer barulho, o cineasta utilizará muito do recurso do silêncio e da trilha sonora. Nesta primeira cena, destacam-se ainda as personagens Diminga e Lebeth, que ao longo dos 103 minutos de filme, terão suas histórias contadas em paralelo com a História do passado e do presente da Guiné-Bissau, as quais tiveram suas vidas pessoais destruídas pelo colonialismo, mas acreditam que juntos podem fazer um futuro melhor.

Por isso, o cinema como forma de arte, intervém diretamente na escrita da história, pois a arte carrega muito do período, do qual emerge, bem como o artista/autor/cineasta transporta o seu período, tempo, sua época para o écran. A arte é datada e também é a representação do seu tempo, portanto é imprescindível tratar o cinema como fonte para o conhecimento histórico, cultural, político, social local, com desdobramentos globais, transnacionais e transculturais.

REFERÊNCIAS

- BAMBA, Mahomed. **A 'irrupção do Outro' no campo do discurso teórico sobre os cinemas pós-coloniais africanos**. 2012, texto inédito.
- BARROS, José d'Assunção. Cinema e história: entre expressões e representações. In: **Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema**. Jorge Nóvoa; José D'Assunção Barros (orgs). 3.ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012, p.55-105.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.165-196.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?**. 16.reimpr. São Paulo: Brasilense, 2006.
- BRUNSCHWIG, Henri. **A partilha da África**. Lisboa: Dom Quixote, 1971.
- BOUGHEDIR, Ferid. O cinema africano e a ideologia: tendências e evolução. In: MELEIRO, Alessandra (org). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África**. São Paulo: Escrituras, 2007. p.37-56.
- CANDE-MONTEIRO, Artemisa. **Guiné-Bissau: da luta armada à construção do estado nacional - conexões entre o discurso de unidade nacional e diversidade étnica (1959-1994)**. TESE. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia, 2013.
- DAVIDSON, Basil. Introdução. Os valores coloniais portugueses. In. **O fim de uma era: o colonialismo português em África**. Trad. Maria Nazaré de Campos. Lisboa/PT: Livraria Sá da Costa Editora, 1977, p.05-26.
- EMBALÓ, Filomena. **O cinema da Guiné-Bissau**. Disponível em: <<http://www.didinho.org/OCINEMANAGUINEBISSAU.htm>>. Acessado em: 04 mar. 2010.
- ENDERS, Armelle. **História da África Lusófona**. trad. Mário Matos e Lemos. Portugal: Editorial Inquérito, 1997.
- FERREIRA, Eduardo de Sousa. **O fim de uma era: o colonialismo português em África**. Trad. Maria Nazaré de Campos. Lisboa/PT: Livraria Sá da Costa Editora, 1977.
- FERRO, Marc. **Cinema e história**. Trad. Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- GOMES, Flora (dir.). **Mortu nega (Morte negada)**. [Filme]. Direção de Flora Gomes, produção Instituto Nacional de Cinema da Guiné-Bissau: Guiné-Bissau, 1988, DVD.

M'BOKOLO, Elikia. **África negra**: história e civilizações do século XIX aos nossos dias – Tomo II. trad. Manuel Resende. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

MONTEIRO, Fernando Amaro; ROCHA, Tereza Vázquez. **A Guiné do século XVII ao século XIX**: o testemunho dos manuscritos. Lisboa/PT: Prefácio – Edição de livros e revistas Lda, 2004.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In. **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. Maria Helena Capelato *et al.* 2.ed. São Paulo: Almeda, 2011, p. 39-64.

KI-ZERBO, Joseph. **História da África negra II**. 1.ed. Portugal: Publicações Europa-América (Paris), 1972b.

OLIVEIRA, Jusciele C A de. **Tempos de paz e guerra**: dilemas da contemporaneidade no filme Nha fala de Flora Gomes. DISSERTAÇÃO. Salvador: ILUFBA/UFBA, 2013.

PÉLISSIER, Renné. **História da Guiné**: Portugueses e Africanos na Senegâmbia (1841-1936). Lisboa: Editorial Estampa, 1989a. Volume I.

PÉLISSIER, Renné. **História da Guiné**: Portugueses e Africanos na Senegâmbia (1841-1936). Lisboa: Editorial Estampa, 1989b. Volume II.

SILVA, António E. Duarte. **A independência da Guiné-Bissau e a descolonização portuguesa**. Porto/PT: Edições Afrontamento, 1997.

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. In. **Cinema-história**: teoria e representações sociais no cinema. Jorge Nóvoa; José D'Assunção Barros (orgs). 3.ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012, p.19-54.

PONTES, Roberto. **A Guiné-Bissau no contexto dos países de língua portuguesa**. Disponível em: <<http://www.didinho.org/aguinencontextodospaisesdelinguaportuguesa.htm>>. Acessado em: 15 abr. 2013.

El secreto del cine, los ojos de la memoria

Alfredo Caminos – UNC / Universidade de Málaga

Susurros de introducción

La repercusión en las pantallas argentinas del filme “El secreto de sus ojos” de Juan José Campanella (2009) dejó al descubierto una temática limitada y al mismo tiempo un contexto amplio. Con repercusión nos referimos especialmente a las salas cinematográficas, donde la publicidad y el boca a boca llevó público durante más de ocho semanas en el año de su estreno. Como todos los filmes, tienen una segunda oportunidad en salas cuando se recibe un premio Oscar a Mejor Película de habla no inglesa y la posterior distribución en televisión y venta de DVD. En todos los casos el espectador ha funcionado de manera homogénea y de acuerdo al planteo que queremos realizar: la comprensión del contexto histórico y la exposición de la temática y argumento del filme. “Hubo muchos filmes exitosos en el país; sin embargo, éste debe ser uno de los principales donde el relato parece propio, sin dejar de lado un contexto alegórico, simbólico e histórico.” (CAMINOS, 2012, p. 37)

La historia de amor que narra la película, con una estructura de thriller político, resultó atractiva y comprensible por parte de los espectadores. Y tal vez sea el motivo de tantos que pasaron por las salas para verla. Pero hay algo más, el contexto del pasado en el cual se enmarcan los acontecimientos se comprenden si se conoce dicho pasado y/o si pueden vincularse los años de la última dictadura con el argumento de la obra. Cabe aclarar, que tanto la novela “La pregunta de sus ojos” de Eduardo Sacheri (coguionista junto al director) como la película de Campanella narran aspectos ficcionales de acciones de los personajes, se

recrean escenarios y algunas situaciones; sin embargo, para comprender la historia, para relacionar la verosimilitud y para acercarse a la verdad, hay referencias concretas a las formas que la dictadura nacida en 1976 aplica sobre los acontecimientos y el comportamiento de la sociedad. Las consecuencias de los hechos narrados y el accionar de los personajes solo son posibles en el contexto histórico de dicha dictadura y siempre y cuando la Historia (esta vez con mayúscula) esté presente en los espectadores.

Gritos de la memoria

En rigor, la película “El secreto de sus ojos” no está centrada en la propia dictadura (1976-83) sino en el año anterior al golpe, 1975, durante el gobierno de Isabel Martínez de Perón (vicepresidenta que asumió por la muerte de Juan Domingo Perón en 1974). Normalmente se pueden vincular y hasta igualar, ya que las prácticas dictatoriales ya habían comenzado a ser parte de la Historia argentina antes del derrocamiento por parte de los militares. Precisamente ese período negro, anticipo de la debacle posterior, es el que claramente se refleja como de persecución, de violencia casi en la misma magnitud del régimen posterior: el gobierno militar.

Dicho contexto es importante ya que permite a los espectadores unificar los criterios en algo que se vivió como similar, igual y hasta complementario, aunque en los libros y en las referencias siempre se habla de marzo del 76, fecha del comienzo del gobierno militar. Es un detalle significativo que amplía el rango de la magnitud de la situación dictatorial, aspecto del cual se vale Campanella para que el espectador localice con precisión el momento y la situación por la que pasó la población.

Población que ahora en calidad de espectador debe contrastar el argumento del autor.

“En general, los cineastas iberoamericanos han demostrado a lo largo de los años un especial interés por contar historias propias, locales, incorporando escenarios indumentarios, modos de hablar y otros elementos particulares de sus diferentes lugares de origen”. (RUIZ MUÑOZ, 2011, p. 193)

Eduardo Jakubowicz y Laura Radetich, en oportunidad de analizar la validez del cine como documento histórico, visualizan diferencias y aportes de la ficción en una aproximación a la construcción de cierto tipo de documental audiovisual. Afirman que

“En un sentido estricto, la elaboración de un guión cinematográfico de carácter histórico obliga al autor a forzar las pruebas o fuentes y también necesita de un ejercicio de elaboración de personajes no siempre bien definidos por la historia tradicional.” (2006, p. 21)

La pregunta que surge inmediatamente es si en este caso particular hay una representación del pasado, si corresponde la vinculación pasado-presente y si ayuda a la obra, o a la comprensión de la Historia, ese pasado descrito con verosimilitud. En caso de ser una representación del pasado histórico está claro que sirve a los efectos de corresponderse con una nueva realidad: la del planteo argumental de la película que tratamos. Argumento que puede resumirse en un “volver” al pasado para “entender” un presente. El presente del personaje central (la película sitúa el presente en el año 2001) y la del espectador que observa los dos tiempos (2001 y 1975 mirado desde el 2009). Por otra parte, es necesario saber que aún dentro de la ficcionalización aceptable, los hechos narrados ayudan o no a comprender la realidad dictatorial que sufrían los habitantes de Argentina. Incluso si esa comprensión se condice con la realidad o es una simple aproximación muy general. Tal como está en la película, es posible y casi real; lo cual es comprendido de inmediato por los que conocen o vivieron esa época, pero no tanto por los que tienen pocas referencias del pasado. Recordemos, nuevamente, que los hechos del pasado que narra la película han ocurrido al promediar la década del

70. Y no son pocos los 40 años que han pasado ya, suficiente para tener en la sala de cine espectadores que ni siquiera habían nacido. En oportunidad de su estreno, obviamente, habían pasado 35 años.

Si volvemos a los autores Eduardo Jakubowicz y Laura Radetich, corresponde que rescatemos lo que ellos llaman “tres grandes tendencias de “hacer historia” o “referirse al pasado” en el cine” (2006, p. 23). Y para ellos será necesario y casi imprescindibles transcribir de manera textual la clasificación:

“a) Una es la que llamaremos películas de ambientación histórica, pese a que narren un “hecho del pasado verificable”, utilizan el “pasado” como contexto dramático para la narración.

b) La otra tendencia es la reconstrucción histórica utilizando el recurso cinematográfico para hacer historia como se podría utilizar otro recurso de divulgación.

c) Por último, el formato que queremos distinguir en el abordaje del “pasado” o la “historia” por el cine es el “cine documental”, que aunque registra importantes antecedentes, sobre todo en los años setenta, se desarrolla fuertemente en los noventa” (2006, p. 23)

La película “El secreto de sus ojos” no es un documental, eso está clarísimo, pero podemos observar, de acuerdo a lo que venimos viendo, que se trata de un contexto dramático como el señalado en el punto a). Para los espectadores no es así, para ellos, la magnitud de los recursos los acerca al punto b), cuando le otorga un estado de verdad, un “para hacer historia” aunque claramente no se trate de ello. Es decir, el espectador sabe que es ficción, que es un contexto, que no ocurrió, pero de manera aproximada sí ha pasado.

Campanella demuestra conocer bien esta situación del espectador, de que le otorga un valor más allá de lo representado. Ese es el principal motivo para que afirmemos que la Historia se vive y se cree aunque solo sea por una aproximación. En todo caso, ese es un contrato

del hacer cine, representar una realidad, apelar a la verosimilitud y entregar un mundo nuevo parecido al real. En presente como en pasado, incluso en futuro.

“Así, el cine representa y pone en cuestión simultáneamente nuestra pertenencia a un lugar: al relacionarlos con un contexto universal, nos ofrece un ángulo diferente de los lugares que habitamos. El mapa cognitivo del lugar y del espacio que traza el cine puede responder a un deseo narcisista de autoconfirmación, pero también puede despertar una curiosidad por lo extraño y lo insospechado que habita en lo familiar y cotidiano.” (ANDERMANN, 2015: 22).

Por otra parte, frente a esta situación, comienza a actuar la “memoria” como fuente de los acontecimientos narrados. El espectador construye esa memoria o se le agregan datos (ficcional y no ocurridos) a lo que existe en su imaginario, comprobado o no. La memoria del espectador, entonces, es la que está construyendo el contexto de la película y no la propia obra fílmica, como podríamos pensar en un primer momento.

El espejo

“La historia es un reflejo del pasado, pero en el cine este reflejo o este “espejo” puede distorsionar, dislocar, condensar, simbolizar y calificar aquello que es representado” (Jakubowicz y Radetich, 2006, p. 19). Esta posibilidad de reflejar puede llevar a otra situación, manejada con mucha inteligencia por parte del realizador, que es la de construir una situación real pero aproximada a la verdad, verosímil pero falsa, documental pero ficcional al fin. Si los recursos narrativos son estrategias discursivas (es decir, son mucho más que simples recursos) el resultado autoral es la creación de un argumento vivido como histórico y como real pero que en realidad es la construcción de un nuevo modelo de sociedad, de una nueva versión de la historia y de un valor aproximado. No debe entenderse de este apartado que se encuentre en el autor una intención de

maldad, una estrategia de cambiar el resultado, una nueva versión de los acontecimientos. Estamos diciendo que existe la posibilidad, ya sea por intención o por desconocimiento, de construir una memoria falsa en el espectador, especialmente cuando el valor memoria lo aporta el espectador y no la obra.

Un ejemplo interesante para ver estos niveles de representación es la película “Ararat” (Atom Egoyan, 2002). Lejos de la historia argentina, intentando narrar el Genocidio Armenio, utiliza la filmación de una película sobre el pasado como una manera de cuestionar o poner en evidencia la veracidad y los puntos de vistas respecto de un acontecimiento histórico. Sin duda no es la única película que aborda esta temática, es solo un ejemplo. En el filme “El secreto de sus ojos” hay una situación que puede pensarse como similar: todos los acontecimientos son el resultado de un ejercicio de memoria intentado por el personaje central: Espósito. Si a él no se le ocurre reconstruir el caso del crimen (como una novela) no existe la historia, y al mismo tiempo es un ejercicio de memoria que puede ser parcial, equivocado, y en todo caso justificada, por que solo es la memoria de un personaje. Situación que se rompe cuando alguien cuestiona la memoria. Al respecto hay una escena donde el personaje de la jueza Irene le cuestiona a Espósito que la despedida en el andén del tren no haya sido así (y que la hemos visto). Está cuestionando el valor de la reconstrucción al mismo tiempo que “informa” al espectador que sólo es el pensamiento o idea de Espósito sobre los hechos narrados. Una situación similar hay en el final, cuando el personaje Benjamín Espósito le pregunta al personaje Ricardo Morales cómo conoce tal situación y éste le responde que acaba de leerlo. Lo cual es cierto. Ese doble juego de verdad, historia y memoria está vigente en toda la obra, son informaciones dadas al espectador para que no creamos todo lo que vimos. Sin embargo, a pesar de todo, y como vimos antes, el espectador construye una memoria aproximada, cercana a la real y que puede dar por cierta para comprender todo el argumento.

Por otra parte, si la memoria es parcial, ¿es Campanella el responsable de esa creación falsa de la memoria? ¿Hay intención en ello? La respuesta no es directa ni tan simple. Ni siquiera el propio autor está en condiciones de responderlo. Se trata de un mecanismo de creación narrativo que no se puede vincular con intención maliciosa. Que no es el caso. Nos estamos refiriendo, entonces, al simple análisis teórico de los resultados en la obra concreta que estamos viendo. Si hay intención, es otro el análisis, hay que buscar en las raíces ideológicas del autor y en ese caso con una supuesta malaintención.

Andermann, en el apartado “Reconstruir la comunidad”¹¹⁶ afirma que “Gonzalez Aguilar ha planteado que la oposición entre nomadismo y sedentarismo recorre el cine argentino contemporáneo y su relación con el espacio social, afectivo y geográfico.”¹¹⁷ El espacio social, entendido como lugar de referencia de lo narrado y de la construcción específica y simbólica, permite la comprensión de lo argumental al mismo tiempo que vamos reconsiderando los personajes y sus acciones. La geografía, en el caso de “El secreto de sus ojos”, nos remite al lugar Buenos Aires con todo lo que ello significa. Los personajes tienen las características de porteños¹¹⁸ que los acerca a su definición mientras el espectador construye una realidad histórica de la República Argentina en el pasado reciente.

Y dos pasados, el del 2001, que es el motor que da lugar a la explicación-narrativa argumental, y en 1975, el año narrado por la reconstrucción dentro de la película. El personaje Espósito cumple la misión de “mostrar” un presente y al mismo tiempo” usar su propia memoria, con todas las falencias de la memoria, para intentar bucear el pasado más lejano.

¹¹⁶ Andermannn (2015, p. 81)

¹¹⁷ Aguilar, Gonzalo (2006). Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Arcos. Buenos Aires.

¹¹⁸ Denominación de los habitantes de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y que deriva de la pertenencia a ciudad con puerto.

Y al mismo tiempo, después de esos 25 años pasados en ambos contenidos del argumento, existe otra construcción del nuevo presente, el del espectador mirado a partir del año 2009 en oportunidad de su estreno ¿Cuánto recuerda dicho espectador del año 2001?. Y más aún, ¿cuánto recuerda de 1975? “Las películas de Juan José Campanella, en particular, son interesantes por la forma que tienen de movilizar la empatía del espectador haciéndonos pasar primero por la desafección.” (ANDERMANN, 2015, p. 83)

Y si de espejos se trata, vale recordar que existe una versión norteamericana y hollywoodense del filme, con el mismo nombre, dirigida por Billy Ray (2015), donde se vale precisamente de los temas que aquí desarrollamos para recrear una anécdota similar, apelando solamente a lo narrativo, despojando totalmente a la obra de contexto histórico. Por tal motivo, carece totalmente de posibilidad de ser analizada en el sentido que lo venimos haciendo. Es parte de la industria del entretenimiento, antes que del pensamiento puesto en la memoria y la Historia.

Precipicios

Todo lo expuesto nos deja claro que el estudio y tratamiento del tema, más allá de que se trate de una sola película, especialmente en “El secreto de sus ojos”, nos deja más dudas que certezas. Dudas porque estamos mirando la intención del autor sin conocer la opinión del mismo. Cabe aclarar que la presencia de Campanella no necesariamente nos sacaría las dudas, como hemos observado la memoria es una construcción en el espectador y poco podría hacer un director con algunas ideas visuales y sonoras presentes en una obra. Sí nos mueve a reflexiones que, en todo caso, serán parciales y en busca de una modalidad discursiva por parte del autor del filme.

La repercusión en la taquilla no es más que una medición de éxito comercial, motivo que no está en discusión. En todo caso justifica la

comprensión histórica de mayorías de públicos. Algo similar ocurre con el género audiovisual al cual pertenece el argumento, la pertenencia al thriller político y romántico es apenas un ingrediente más para la interpretación. En todo caso, podemos criticar que el género es una simplificación que disimula el resultado del discurso que se entrega.

La conclusión más relevante es sobre la reconstrucción del pasado. La utilización de recursos visuales (escenografía, vestuarios, utilería, acciones, gestos) y sonoros (música, diálogos) que sumados a citas concretas y referencias específicas permiten al espectador comenzar la tarea de ver y sentir ese pasado ¿Se comprende el pasado? Hay identificación de elementos visuales y sonoros lo cual no significa necesaria un “entender” un pasado. El tiempo pasado identificado en la película está despojado de ser pasado concreto. Ese pasado no es directamente una comprensión de la dictadura argentina. Se podría asumir que los acontecimientos ocurrieron por acción de los personajes, no por una relación social-histórica-política-económica.

“Pese a que en todo film existe una dimensión ideológica y política definida por el modo en que se posiciona y muestra el mundo en que se desarrollan sus historias, no todas las películas participan de manera efectiva en la discusión de los temas que la agenda pública señala como significativos. En la recuperación democrática argentina, el llamado cine de entretenimiento parece excluirse de esta posición. Su dimensión ideológica resulta sumamente clara ya que en este tipo de películas se tiende a naturalizar las relaciones sociales, pero en su búsqueda de audiencias masivas e indiferenciadas este tipo de cine elude los asuntos conflictivos o polémicos. Por ello el cine de entretenimiento no aparece como una vía muy directa para abordar las relaciones entre el discurso político y la cinematografía.” (APREA, 2008, p. 8)

A menudo se analizan en Argentina las características de un nuevo cine argentino, como si fuese necesario encontrar una situación a las variantes cinematográficas que se presentan. A menudo son cambios

sutiles que solo la crítica puede poner como clasificaciones y categorías que sirven a la teoría de la propia crítica cinematográfica en las habituales tertulias literarias sobre cine. En estos espacios de opinión y análisis se prefiere el tratamiento de cine respecto de una mayor o menor relación de la obra con la comercialización. Y aquí aparece nuestra preocupación, que hemos comenzado hablando de taquilla y repercusión para justificar luego un estudio de detalles. Lo importante, entonces, es rastrear entre las acciones, escenarios y personajes la construcción de la memoria para analizar la Historia.

“Frente a estos personajes y los de períodos anteriores, que parecen contener una clave para entender algún rasgo definitorio de los argentinos en general, los protagonistas del nuevo cine encuentran dificultades para asumir una identidad propia desde unas relaciones sociales inestables. Las representaciones que genera el nuevo cine definen un nuevo tipo de individuo que no construye su identidad en función de la pertenencia a una clase social o la nacionalidad argentina, ni organiza su actuación a partir de móviles colectivos y valores compartidos. En consecuencia no pueden ser la voz de ningún grupo que defina una estrategia común para pensar la sociedad en su conjunto.” (APREA, 2008, p. 74)

Definir la sociedad, el cine, la historia y la memoria a partir de las obras cinematográficas se asume como una necesidad y al mismo tiempo una obligación teórica. Aprea amplía y continúa sus reflexiones de vinculación de contexto y personajes:

“En un contexto donde se debilitan los límites de los roles sociales y se ablandan las consideraciones morales, las metas personales de los individuos y su relación con los contextos cercanos parecen las únicas vías que se advierten para comprender un mundo convulsionado y en transformación permanente. Perdida la oportunidad de construir una visión general de la sociedad a través de casos arquetípicos, el NCA 119 logra credibilidad e influencia a partir de la creación de pequeños

universos acotados e inestables. Lo que pierde en capacidad explicativa lo gana en posibilidades descriptivas frente a contextos que, tanto para los realizadores como para los espectadores, se presentan como novedosos e incomprensibles desde la perspectiva que hasta el momento había desarrollado la mayor parte del cine nacional.” (APREA, 2008, p. 75)

El riesgo de las conclusiones

Hay riesgos en un modelo de invención del pasado y en una construcción de esa forma: la memoria en poder del espectador. Podría ser que se interprete como un pasado *light*, disimulado, escondido, que solo sea un pasado acorde con necesidades argumentales y específicamente narrativas. Si toda argumentación entrega preguntas al espectador en el caso de “El secreto de sus ojos” se excluyen explicaciones¹²⁰. Nacen entonces las preguntas del argumento: ¿porqué pasó lo que pasó?, ¿qué llevo a esa situación?, ¿cuál es la dimensión de la dictadura? Una dictadura que parece solo existe en el imaginario contextual para el argumento. El autor crea una dimensión del pasado que solo sirve a los efectos de esa historia. El presente, como ya dijimos, es solo interpretación del espectador. “Si aparece “el mundo de lo pasado” en estos filmes es para reintroducirlos a través de una mirada desde el presente y que reinscribe la memoria del pasado en ese presente” (CASAVECHIA, 2015)¹²¹

Observamos, en consecuencia, que el público argentino comprende la historia y la Historia por la mayor información que tiene del contexto. Es decir, tiene construido su propio pasado y la interpretación de ese pasado. De esa manera le resulta más fácil interpretar y comprender y es posible que tenga una mejor deducción del

¹²⁰ No es necesario incluir explicaciones en una obra audiovisual, para eso es ficción y es arte. La creación es libre. Estamos hablando de recursos para que el espectador comprenda el contexto más allá de su propia deducción.

¹²¹ Entrevista personal al director de cine y productor argentino Alberto I. Casavecchia.

contexto. Cuando no se comprenden los detalles del contexto dictatorial del filme estudiado queda en una dimensión menor. Por consiguiente, el pasado es falso: el asesino es liberado y solo eso; la persecución es de una banda descontrolada, los riesgos de persecución son un “vengativo” y no de una estructura completa de la dictadura, por poner ejemplos extraídos de escenas de la película.

El presente, como ya vimos, en manos del espectador, se necesita para explicar el pasado con simplificaciones como “solo para una historia de amor”, “solo para argumentar un “justicia por mano propia” que no sigue luego y queda en el aire”, “solo para escribir un libro”, si continuamos con escenas del filme. Y si estamos en simplificaciones podemos concluir que no hay pasado, que no hay memoria. Solo hay cine, solamente una narración. Ese es el secreto. La película esconde el pasado, el autor esconde la memoria.

Referencias bibliográficas

ANDERMANN, J. **Nuevo cine argentino**. Buenos Aires: Ed. Paidós, 2015.

APREA, G. **Cine y políticas en Argentina Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia**. Buenos Aires: Ed. Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008.

CAMINOS, A. **El secreto del héroe y los ojos del villano**. En Rivera Bentancur, Jerónimo (Coord.) *Héroes y villanos del cine Iberoamericano*. Bogotá, Colombia: Editorial Trillas, 2012.

JAKUBOWICZ, E. y RADETICH, L. **La historia argentina a través del cine. Las “visiones del pasado” (1933-2003)**. Buenos Aires: La Crujía Ediciones, 2006.

RUIZ MUÑOZ, M. J. **Cultura, memoria e identidad en el cine iberoamericano. Los lazos entre España y Argentina**. En García, Marcial; López, Mabel y Ruiz, María Jesús (Coords.). *Medios de Comunicación y cultura: ¿cultura a medias?* Barcelona: Los libros de la frontera, 2011.

A ficcionalização da história e a historicização da ficção no cinema sobre a ditadura civil-militar: a Longa Viagem de Lucia Murat

Marcia Neme Buzalaf – UEL

Prólogo

Cartas, entrevistas, imagens históricas, fotografias de arquivo pessoal e público, músicas dos anos 70 e um ator que divide cena com o restante dos personagens reais e vivos. Esta é a amálgama que une as narrativas ficcionais e históricas do *Uma Longa Viagem* (2012), de Lucia Murat, filme que eleva à evidente potência uma dimensão imaginativa que constitui todo e qualquer documentário. Para compreender e narrar seu passado, a diretora recorreu à inserção do ator Caio Blat para interpretar as cartas enviadas das viagens ao redor do mundo que seu irmão, Heitor Murat Vasconcellos, fez durante o período da ditadura brasileira. Desta forma, potencializa o entrecruzamento entre narrativas na busca da compreensão e representação sobre o passado – individual, familiar e coletivo.

As narrativas sobre a ditadura civil-militar brasileira são heterodoxas no cinema nacional. Podemos afirmar que um dos primeiros filmes pós-redemocratização a criar uma constelação de questionamentos estéticos e éticos sobre este passado recente foi *O que é isso, Companheiro?*, dirigido por Bruno Barreto. Lançado em 1997, concorreu ao Oscar de Melhor filme estrangeiro de 1998, sendo distribuído em cinemas também em cidades do interior.

O clássico bordão do cinema de ficção, “baseado em fatos reais”, sempre foi usado para determinar a presença de narrativas históricas em

uma construção imaginativa, e foi explorado visivelmente neste filme encenado exclusivamente por atores conhecidos da televisão (como Fernanda Torres, Pedro Cardoso, Luís Fernando Veríssimo, Claudia Abreu, Matheus Nachtergaele e Marco Ricca). A defesa dos diretores e produtores de *O que é isso, Companheiro?*, ao desvincularem o filme de qualquer vínculo historiográfico, trouxe ainda mais reflexões sobre a relação entre cinema e memória, devidamente discutidas no livro de Fernando Seliprandy, “A Luta Armada no Cinema Nacional” (2015). Seliprandy analisa o filme de Bruno Barreto e o documentário *Hércules 56* (2006). Dirigido por Sílvio Da-Rin, o filme alterna cenas históricas da libertação dos 15 presos em troca do embaixador norte-americano Charles Elbrick com uma reunião de alguns dos seqüestradores nos dias atuais registrando e discutindo as memórias sobre aquela ação e sobre o período. Seliprandy conclui:

Há um abismo que separa as representações do passado de *O que é isso, companheiro?* e *Hércules 56*. A memória que desculpa e a memória monumento afastam-se em uma medida que nunca pode ser considerada, mas ambos os filmes estão marcados por ao mesmo um aspecto que, sem jamais os tornar equivalentes, manifesta o sentido de um paralelismo no distanciamento (SELIPRANDY, 2015, p. 202).

Grande parte da produção cinematográfica sobre a ditadura civil-militar no Brasil está concentrada neste século e é responsável por ampliar as possibilidades narrativas sobre o violento período. A reconstituição histórico-imaginativa da vida de Henning Boilesen no documentário *Cidadão Boilesen* (2009), dirigido por Chaim Litewski, é um marco na discussão sobre a participação da classe empresarial na repressão e violência, fazendo com que outras empresas também comesçassem a ser denunciadas pela colaboração com o regime e, assim, agregando o termo “civil” à ditadura militar.

Já o filme de Helvécio Ratton, *Batismo de Sangue* (2006), utiliza o trabalho do mesmo ator de *Uma Longa Viagem*, Caio Blat, além de vários

outros que encenam, por completo, a película inspirada no livro de Frei Betto sobre parte da perseguição aos padres durante o regime. Percebe-se, neste tipo de concepção fílmica, o que Paul Ricoeur argumenta em seu *Tempo e Narrativa*. Para ele, de uma forma geral, “história e ficção estão às voltas com as mesmas dificuldades, dificuldades não resolvidas”. (RICOEUR, 2010, Vol. 3, p. 311), dificuldades sobre a representância. Ricoeur explica que representância é a representação através de narrativas (temporais), ponderada pela consciência da individualidade – ancora-se nas múltiplas narrativas, já que não toca na recepção nem a ignora, não é só extra nem só intralingüística. Passa longe das análises semióticas puras e das representações sociais estritas.

Classificado como documentário e vencedor desta categoria em duas premiações (Festival de Málaga e Festival de Paulínia), *Uma Longa Viagem* se projeta como uma tentativa de contar a autobiografia da diretora, rearranjar as relações e turbulências familiares e registrar um período através das cartas e memórias dela e, principalmente, de seu irmão Heitor. Porém, mesmo na imagem visual que o filme faz de si mesmo, em seu cartaz (FIGURA 1), é o ator que interpreta Heitor jovem quem aparece. Este artigo não visa refletir sobre os limites entre documentário e ficção, mas, sim, analisar o entrecruzamento destas duas formas narrativas para a memória da ditadura civil-militar através do filme de Lucia Murat.

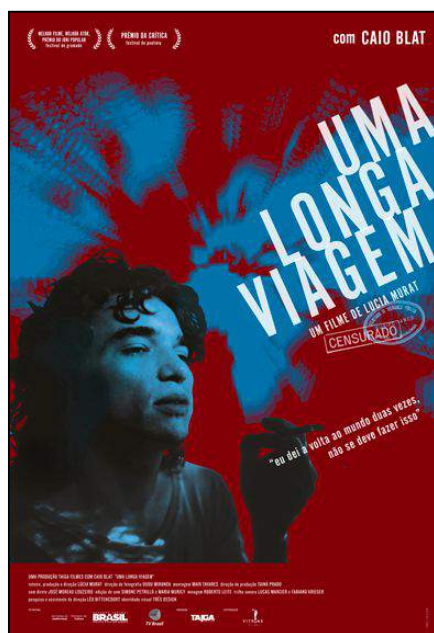


Figura 1 - Cartaz de "Uma Longa Viagem". Fonte: www.taigafilmes.com/longaviagem

Trama

A primeira cena de *Uma Longa Viagem* é a responsável por anunciar que este é um documentário ficcionalizado - definição dada pela própria diretora na página oficial do filme. Não aparece Lucia Murat, nem seu irmão Heitor, nem o outro irmão Miguel, muito menos alguma imagem histórica sobre os anos 70. O primeiro take é uma cena do personagem vivido por Caio Blat, que interpreta o jovem Heitor, caminhando pelo que seria sua casa, olhando fotos de família e entrando onde seria seu quarto, ao som de *Summertime*, interpretada por Janis Joplin. Assim que a câmera se insere na cena do quarto, é o Heitor real, do alto de sua contemporaneidade, com seus cabelos brancos, que aparece sentado, escrevendo uma carta. Quando a câmera começa a viajar pelo

cômodo, imagens do arquivo pessoal da família são transformadas em pano de fundo para uma contextualização do período narrada em off pela diretora, situando a vida dela, dos irmãos jovens e da família naquele mundo que todos eles gostariam de transformar.



Figura 2 - Cena do filme Uma Longa Viagem (2012)

Esta fusão de cenas – do Heitor jovem interpretado pelo ator e do Heitor real – é um recurso utilizado frequentemente na construção narrativa do filme, bem como a inserção do ator em imagens daquele tempo histórico que o filme aborda (Figura 2). Caio Blat é a representação imaginativa do “ter-sido” de Heitor jovem.

São vários os autores que mergulham nos debates conceituais sobre a dimensão historiográfica no cinema, mas é em Paul Ricoeur que encontramos as definições que iluminam esta relação. Segundo ele:

Por entrecruzamento entre história e ficção, entendemos a estrutura fundamental, tanto ontológica quanto epistemológica, em virtude da qual a história e a ficção só concretizam suas respectivas intencionalidades tomando de empréstimo a intencionalidade da outra (RICOEUR, 2010, Vol. 3, p. 311).

O filósofo francês trata o tempo e a narrativa como instituições indissociáveis, apesar de não igualar seus discursos. Opõe história e ficção nos parâmetros da fenomenologia, buscando essências neste inevitável encontro. Apresenta, assim, um consistente posicionamento sobre o papel imaginativo na narrativa histórica, o “ter-sido”: “O passado só pode ser reconstruído pela imaginação” (RICOEUR, 2010, Vol. 1, p. 140). A dimensão imaginativa está ligada à ficção e, em uma diferente organicidade, à história, na busca pela reconstituição do que foi. A história se dá pela construção ficcional.

No outro ponto deste entrecruzamento, a temporalidade vinculada à narrativa histórica também alicerça a ficção. Para Ricoeur, as narrativas ficcionais usam a reinscrição do tempo da narrativa no tempo do universo - e este é o modo referencial da historiografia. A ficção usa da temporalidade para sua construção. Encontra, portanto, o tempo do mundo.

Para concluir, o entrecruzamento entre a história e ficção na refiguração do tempo repousa, em última análise, nessa sobreposição recíproca, co o momento quase histórico da ficção trocando de lugar com o momento quase fictício da história. Desse entrecruzamento, dessa sobreposição recíproca, dessa troca de lugares, procede o que se convencionou chamar o tempo humano, onde se conjugam a representância do passado pela história e as variações imaginativas da ficção, tendo como pano de fundo as aporias da fenomenologia do tempo (RICOEUR, 2010, Vol. 3, p. 328).

As marcas imaginativas desde filme histórico não se resumem ao ator que contracenava com o personagem que ele interpreta; parte da explícita ficcionalização deste documentário está também na montagem de uma entrevista sobre as memórias de Heitor, devidamente editada e necessariamente construída, com a junção do ator para completar as narrativas. Este posicionamento constitutivo da memória de Heitor e das cartas lidas por Caio Blat indica uma aproximação maior do ator a uma

dimensão historiográfica, e uma narrativa ficcionalizada de Heitor sobre si mesmo no passado, considerando a discussão que Pierre Bourdieu (2006) faz sobre a autobiografia. Temos, nas cartas do personagem, o registro das impressões datadas de uma época, e nas lembranças do entrevistado, a ficcionalização sobre o passado, sobre o seu próprio “ter sido”.

Lucia Murat ficou presa de 1971 a 1974, enquanto seu irmão Heitor viajava pelo mundo e pela consciência alterada por psicotrópicos. No filme autobiográfico, a diretora oferece reflexões sobre a relação com os irmãos, a origem da mãe (participante da Teologia da Libertação) e os paradigmas que permeavam o mundo naquele período. Não julga, em momento algum, a diferença entre a vida dos dois, mas oferece um convite a reflexão quando o áudio mostra Lucia Murat questionando Heitor sobre a prisão em Amsterdam, com cenas de Caio Blat atrás das grades.

- E na prisão, assim, como é que era?

- A prisão foi uma maravilha. O problema foi aquela semana em isolamento na delegacia de polícia (...). Mas foi maravilhoso. Tinha cinema, televisão, no quarto só um radinho. Mas tocava rock o dia inteiro.

O abismo entre a vida destes dois irmãos reflete a diferença entre os efeitos das prisões em realidades tão distintas. Heitor foi preso por tráfico de haxixe, foi bem tratado e extraditado para o Brasil, quando visitou a irmã Lucia, que já estava no presídio feminino de Bangú, depois de longas sessões de tortura e abuso sexual.

Epílogo

Logo no início do filme, uma marca se destaca neste entrecruzamento: imagens históricas dos ativistas norte-americanos Angela Davis e George Jackson precedem uma cena na qual uma cela se abre, supostamente na Vila Militar, onde Lucia foi presa, e lá está um aparelho de rádio a reproduzir o áudio com a notícia sobre a prisão do ativista George Jackson. Logo na sequência, uma foto mostra o encontro mais recente de Lucia Murat com Angela Davis nos Estados Unidos.

A fusão das entrevistas com Heitor e da interpretação feita por Caio Blat são feitas constantemente durante o filme. Heitor fala, Heitor levanta, o fundo da imagem transporta o espectador para o apartamento de Londres, e Caio Blat entra narrando as cartas que o jovem mandou para a família.

O público sabe que o ator está interpretando, mas, de certa forma, vê-lo ali entre cenários, linguagens e questionamentos do próprio Heitor, o torna o próprio Heitor jovem. Da mesma forma, um filme todo encenado com atores conhecidos, na busca representância da perseguição que alguns religiosos sofreram com a ditadura, como é o caso de *Batismo de Sangue* (2006), consegue projetar uma dor sentida. Na falta de registros do próprio torturador, Cassio Gabus Mendes se constitui, de fato, como uma imagem contundente que representa o delegado Fleury.

Cinema é, em primeira instância, montagem. Se assim considerarmos, todos os filmes são ficcionalizados neste dado da construção. Entretanto, a montagem em documentários se difere da ficção clássica na medida em que serve apenas de concreto para a junção de partes de uma narrativa, diferentemente da construção completa de personagens, cenas, figurino, trama, locação e trilha. O entrecruzamento teorizado por Ricoeur, e aplicado ao cinema neste artigo, prevê a concepção de narrativas que não são simétricas, porém, que usam o mesmo modo referencial da temporalidade e a mesma essência imaginativa.

O cinema nasceu documental. Considerado o primeiro filme, *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* (*A chegada do trem na estação*) é a simples

filmagem feita pelos irmãos Lumière de uma cena vivida cotidiana, mas nunca assistida, registrada, historicizada, eternizada. Cristiane Nova (2000), ao analisar abordagens possíveis entre história e imagem, atesta que a história do cinema é resultado, direto ou não, de uma conjuntura específica, que inclui inúmeras âncoras socioculturais.

A temporalidade se relaciona com a narrativa de forma bifásica: tanto fundamenta a trama na qual se inspira – o imaginável *ter-sido* – histórico – quanto expressa o tempo desta narrativa. No caso deste documentário ficcionalizado, a *longa viagem* de Heitor evidencia uma narrativa sobre o final dos anos 60/início dos anos 70 a partir da demarcada narrativa do tempo atual, de uma família que, em 2012, conseguiu falar e rememorar os caminhos vividos. No ano seguinte ao lançamento do filme, Lucia Murat prestou um emocionado depoimento à Comissão da Verdade sobre a tortura que sofreu.

Estas narrativas sobre si mesmo e/ou sobre familiares que viveram o período da ditadura civil-militar vem sendo, na última década, um caminho presente no cinema brasileiro e latino-americano, e propõe este entrecruzamento da história e da ficção na medida em que se propõem a olhar para trás e constituir parte da memória imagética do/sobre o período. Ampliam-se discursos, pluralizam-se os personagens e, acima de tudo, este entrecruzamento ajuda a destruir e construiu imagens heterogêneas que circulam no imaginário sobre o período.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, M. Meios de Comunicação e Usos do Passado: temporalidade, rastros e vestígios e interfaces entre comunicação e história. IN: RIBEIRO, A. P. G.; HERSCHMANN, M. (org.). **Comunicação e história. Interfaces e novas abordagens**. RJ: GU / Mauad X, 2008, p. 8396.

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. de M. e AMADO, J. (org.). **Usos & abusos da história oral**. 8.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

FERRO, M. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

NOVA, C. A “História” diante dos desafios imagéticos. **Projeto História 21: história e imagem**. São Paulo, Educ, v. 21, Nov. 2000, p. 142-162.

RICOEUR, P. **Tempo e Narrativa – Tomo I, II e III**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SELIPRANDY, F. **A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória**. São Paulo: Intermeios, 2015.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Batismo de Sangue. Direção: Helvécio Ratton. Produção: Brasil, 2006. Filme (112 min).

Hércules 56. Direção: Silvio Da-Rin. Produção: Brasil, 2006. Documentário (94 min).

Uma Longa Viagem. Direção: Lucia Murat. Produção: Brasil, 2012. Documentário (95 min).

O que é isso, Companheiro?. Direção: Bruno Barreto. Produção: Brasil, 1997. Filme (105 min).

A poética narrativa de Mário Peixoto do filme Limite

Leonardo Gütschow Salles – UMESP
Dalmo de Oliveira Souza e Silva – UMESP

Texto do trabalho

O filme único de Mário Peixoto, **Limite** (1931) é, sem sombra de dúvidas, um expoente dos filmes mudos brasileiros. Sua narrativa rompe com a convenção que estava sendo estabelecida pelo cinema mundial na época, propondo uma alternativa quase que puramente subjetiva e a frente de seu tempo em questões cronológicas, de linguagem, estética visual e interpretação, valorizando ainda mais a linguagem narrativa poética, expressando sua total subjetividade no filme.

Gênese cinematográfica brasileira

O cinema no Brasil chega com os irmãos Segreto, italianos que trazem um cinematógrafo em 1896 e se instauram no Rio de Janeiro. Vindos da Europa com uma visão de que o cinema poderia ser usado como forma de entretenimento, já que circos e andarilhos usavam sistemas de projeções similares para atrair seu público na Europa, eles fazem o mesmo em uma sala na capital brasileira da época, o Salão de Novidades de Paris no Rio, o primeiro estabelecimento oficial para a projeção de filmes no país. O então presidente da República Prudente de Moraes estava para chegar no Rio de Janeiro após uma viagem à Europa. Paschoal Segreto, que dentre os irmãos, é, talvez, a figura mais importante para o desenvolvimento do cinema na cidade carioca e no Brasil da época,

junto com seu irmão Afonso, filmam a chegada do Presidente ao país. A partir daí, os Segreto, começam a registrar, também, atividades cívicas brasileiras, como exposições, festas luxuosas, comemorações de feriados, etc..

Com o início das projeções de filmes no país, começam a “pipocar” outros estúdios por todo o Brasil: Vítor de Maio, também italiano, cria o Cinematógrafo Paris em São Paulo; o espanhol Ramón de Baños em Belém no Pará começa a produzir peças de documentários e, mais adiante, cinejornais, pela Pará-Filmes; Eduardo Hirtz, alemão que veio anda menino a Porto Alegre, junta-se aos irmãos Petrelli e funda duas salas de cinema, o Coliseu (1905-1911) e o Recreio Ideal; Annibal Rocha Requião no Paraná inaugura o Smart Cinema; Rubem Pinheiro Guimarães começa a exhibir, na Bahia, os filmes de Diomedes Gramacho e José Dias da Costa, proprietários da Photo Lindemann, que circulam o Brasil documentando as tradições e festas populares da Bahia; entre outros.

“Ainda sem a característica de ‘sétima arte’ ou de produto cultural específico, como é programado e fruído na sociedade carioca a partir da década de 1920, o cinema é uma atração, em meio a shows de variedades, como espetáculos ‘gratuitos’ em bares e cabarés ou sala patrocínio em praças públicas, ou ainda em novas salas, acompanhado por piano ou por um pequeno conjunto camerístico” (RAMOS. 1987, p. 31)

Em Outubro de 1906, com o crime que abalou o Rio de Janeiro, o assassinato dos irmãos Fuoco, estreia-se o filme Rocca, Carletto e Pegatto na Casa de Detenção, produzido pela Photo-Cinematographia brasileira, que, no mesmo ano, teria uma segunda versão intitulada Os Estranguladores. Este filme pode ser considerado o primeiro a ter narrativa cinematográfica no Brasil, apesar de pouco desenvolvida em comparação com o que se produzia no exterior. Tal proeza se da ao fato do “esquema emprestado da reportagem jornalística (linear e com chaves

de impacto), que permite que a ilusão da realidade das imagens animadas se confirme na imitação dramática” (RAMOS, 1987, p. 33)

O filme foi produzido por José Labanca, dono da Cinema Palace, e filmado por Antônio Leal, português sócio de Labanca, com roteiro de Rafael Ribeiro e Figueiredo Pimentel. *Os Estranguladores* reflete a confiança de seus produtores, pois haviam ali novas condições de retorno “do negócio do cinema”. Com a bilheteria avassaladora para a época, o filme marca o início do gênero policial no Rio de Janeiro, assim como *Os Guaranis* (1908), obra inspirada em José de Alencar é outra referência para a contribuição de uma linguagem cinematográfica no país (Idem).

Com o início dos filmes policiais na capital, que se tornam um sucesso, pois o desenvolvimento do sistema capitalista agrava as relações de classe, intensificando a criminalidade e tornando-a parte da vida em sociedade, fazendo o consumo de tais produtos cinematográficos desse gênero serem quase sado masoquistas, começam suas produções também em São Paulo, com *O Crime da Mala* (1908) de Francisco Madrigano, filme copiado de *A Mala Sinistra* (1908), produzido no Rio de Janeiro, que conta o caso de Elias Faraht, comerciante de calçados morto por um de seus ajudantes, esquartejado e colocado aos pedaços em uma mala.

Em São Paulo, por causa de uma crise na cinematografia brasileira entre 1913 e 1914 e, logo em seguida, da I Guerra Mundial, começou-se a ter uma forte produção de documentários – na época, também chamados de “naturais” –, tanto por produções próprias dos cinegrafistas quanto por encomendas, chamadas de “cavações”, que geralmente eram ligados a propaganda político-partidária ou comercial.

Com o rendimento obtido pelo cinema de cavação, cinegrafistas como Arturo Carrari, João Stanato e Antônio Campos tornam possível a existência de filmes ficcionais no estado paulista. Para produção dos mesmos, por muitas vezes, foram contratados atores e atrizes de centros artísticos de teatro, que em sua maioria eram ligados a associações de imigrantes e sociedades mútuas de operários, que cresciam cada vez mais

com a industrialização de São Paulo na segunda década do século passado (RAMOS, 1987, p. 100)

A constante vinda de turnês de teatro estrangeiro á capital paulista possibilitou o aprendizado dos artistas brasileiros sobre o socialismo e anarquismo europeu, dando um impulso a politização do cinema brasileiro. Porém, apesar, a grande predominação era dos melodramas, operetas e revistas musicadas ironizando fatos políticos europeus.

Desta forma, a linguagem no cinema paulista nas décadas de 1910 e 1920 se mesclou com o teatral, trazendo o lirismo para as salas de projeção de São Paulo. O fato também se intensifica com o fato da dificuldade dos brasileiros da época em escrever roteiros, por isso, utilizavam-se das adaptações de obras literárias, como *Os Guaranis*.

Deste modo de produção cinematográfica lírica nasce **Limite**, fruto de sua condição histórica do cinema brasileiro com a genialidade de Mário Peixoto e de Edgar Brazil na concepção da narrativa poética presente no filme.

Limite, um filme único

Nascido em Bruxelas, Bélgica, em 1908, Mário Peixoto, filho de uma família rica do Rio de Janeiro, já tem uma educação e desenvolvimento pessoal voltado para o lirismo europeu que efervescia nas grandes artes do velho continente, em especial o expressionismo alemão e a teoria da montagem dos soviéticos Sergei Eisenstein e Dziga Vertov. As transformações econômicas, sociais e culturais do começo do Século 20 serão de extrema importância para a construção de **Limite**.

Vive a maior parte de sua juventude na Europa, aprendendo com os cineastas que estavam revolucionando o formato. E, quando volta ao Brasil, ingressa no Chaplin Club em 13 de Junho de 1928, onde este tinha como objetivo, expresso no artigo 3 de seu estatuto, “o estudo do cinema como uma arte. Os membros do clube eram

Simpatizantes, por exemplo, das músicas renovadoras de Erik Satie e César Franck, assim como da literatura de Proust, Joyce, Virginia Woolf e T.S. Eliot, naquilo que ela trazua de novo em seus momentos mais radicais, isto é, o abandono da linearidade do discurso aristotélico com princípio, meio e fim (RAMOS, 1987, p. 138).

Após escrito o roteiro ainda na Europa e vendo a oportunidade de ingressar na vida de cineasta no Brasil, entrega o manuscrito à Adhemar Gonzaga, que rejeita a direção do filme, alegando ser pessoal demais para que outra pessoa além de Mário o execute.

Procurando alguém com experiência para filmar **Limite**, Mário conhece Edgar Brazil, que havia sido Diretor de Fotografia e cinegrafista de diversos filme de Humberto Mauro, cineasta mineiro, e Adhemar Gonzaga. Edgar logo lê o roteiro e aceita a produção do filme de Mário.

De acordo com Michael Korfmann (2006), o roteiro escrito por Mário “se mostra um explícito manual com detalhes de posição, câmera, ângulos e movimentos que o cinegrafista Edgar deveria usar”. Assim, também para Korfmann, Mário detinha já de um olhar visual para o filme, sem uma narrativa ou história propriamente dita, utilizando de uma linguagem quase essencialmente subjetiva desde o roteiro até a versão final.

[...] deve-se dizer que o texto de Peixoto não conta uma história ou nos dá um entendimento sobre que tipo de estado psicológico estão os três personagens principais. Entretanto, ele “pensa” em imagens, movimentos e ângulos, tentando intercalar os diversos campos visuais, utilizando-se de temas simbólicos e suas variações. De fora do set, o estilo fílmico de *Limite* é parte de um roteiro, não uma interpretação ou transformação de um texto pela subsequência de filmagens (tradução livre) (KORFMANN, 2006).

Uma das primeiras imagens do filme (2:38), uma mulher envolvida por pulsos algemados, referência de uma revista francesa que Mário havia visto em Paris no ano de 1929, remete ao aprisionamento, a não decisão do homem nas suas escolhas mais primordiais, que, sendo

seguido por um plano de corvos no topo de um monte, reforça ainda mais a ideia da inevitabilidade da morte.

Tal tema também é muito recorrente no Expressionismo Alemão, vertente do cinema que explora o sentimentalismo e a profunda melancolia, muito característico nos filmes de Fritz Lang e Robert Wiene (Dr. Mabuse, o Jogador (1922) e Gabinete do Dr. Caligari (1920), respectivamente), sendo próximo do romantismo, utilizando como exemplo os quadros de Caspar David Friedrich (1774 – 1840), conhecido por colocar o ser humano em contraste com a imensidão natural. Os quadros, como o Caminhante sobre o Mar de Névoa (1818), também são clara referência em **Limite**, como por exemplo o plano da mulher sentada no barco observando o vasto mar.

O romantismo, principalmente na Alemanha, tem um caráter de maior subjetividade e uma temática maior do Eu, visto que surge junto das revoluções liberal-burguesas que aconteciam desde 1789. Porém, na Alemanha, percebe-se uma grande particularidade nas manifestações artísticas, tendo em vista que a Confederação Alemã, como um todo, nunca teve uma revolução nacional movida pela burguesia. Para Ernst Fischer, isso se dá pelo idealismo dos artistas sobre tais fenômenos sociais (visto que a Confederação ficava entre o oriente semi-feudal e monárquico e o ocidente que estava se libertando do absolutismo), tendo um caráter mais exagerado e, convenientemente, mais romântico sobre o que acontecia na sociedade da Europa ocidental. (FISCHER, 1959)

Tamanha influência o romantismo e expressionismo alemães foram para Mário que, armado com eles e o lirismo poético vindo da Europa e do crescente cinema brasileiro, transformou cada *frame* de Limite em obra prima

A construção da Narrativa Poética em Limite

Utilizando o conceito de Narrativa poética proposto por Ralph Freedman em *The Lyrical Novel* (1963), que, numa análise da literatura

novelesca de Hermann Hesse, André Gide e Virginia Woolf, identifica certas características que a diferem da literatura convencional, que serão mais pra frente discutidas, porém, identificando-as no filme *Limite*.

Para Freedman, a Narrativa Poética (*Lyrical Novel*) é o contar de histórias por meio de metáforas, pois, para ele, é um gênero híbrido da narrativa clássica, que é movida pelas ações dos personagens, com a poesia, que seu motor é a expressão de sentimentos (p. 1)

O que define as duas formas de narrativa é a objetividade, já que a narrativa clássica tem um compromisso com a verdade, tentando permanecer verossímil na sua reprodução da vida exterior. Já a narrativa poética

[...] procura combinar homem e mundo num estranho introspectivo, mas ainda sim esteticamente objetivo. Não quer dizer que os escritores poéticos não se interessam pelo condutor humano que consome toda ficção, mas eles o olham com luzes diferentes (FREEDMAN, 1965, p. 2).

Em **Limite** isso não se dá em forma de palavras, mas de imagens sequenciadas de uma forma subjetiva. A construção não linear dos fatos no filme de Mário desvirtua a narrativa, deslocando seu foco não mais para a história dos personagens, mas para o subjetivo do espectador, que recebe a informação e a processa, formando a narrativa dentro de sua mente.

Tendo em vista o roteiro já não escrito na forma como o conhecemos hoje, mas sim como uma sucessão de imagens, como demonstrado anteriormente, os personagens em **Limite** ficam em segundo plano, não apresentando uma história concreta ou sequer nomes (os três personagens existentes são denominados Homem 1 e Mulheres 1 e 2).

Analisando um pequeno poema de Rainer Maria Rilke, poeta alemão de extrema importância, intitulado *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), Freedman demonstra a construção da narrativa em

duas frações, como se uma transformasse a outra em realidade, ou, pelo menos próxima do real, reafirmando-a com expressões cotidianas e extremamente passíveis de serem do mundo exterior. Em **Limite** não é diferente, a construção de cenas que se auto-afirmam para a criação do lirismo e poesia visual, como a cena da mulher que costura uma roupa, intercalando quadros com objetos cortantes usuais de costureira, como tesouras, e, finalmente, ela passando um dos objetos pelo pulso. Obviamente, neste exemplo, não há uma desfiguração das sobrancelhas em pássaros como no poema de Rilke, mas Mário consegue transformar coisas cotidianas do trabalho da mulher para um suposto motivo, arma e horário de seu suicídio.

Considerações finais

Desta forma verifica-se que a narrativa poética se transforma numa gramática visual de símbolos em que o protagonista é o próprio autor, ou seja, as angústias expressas no filme pelos personagens, pela música e pela sequencialidade de planos são, nada mais nada menos, que as mesmas que Mário Peixoto sentia na época que escreveu o roteiro de **Limite**.

Portanto, a unicidade de **Limite** está inserida na construção de um filme referente ao subjetivo do autor do mesmo, quase que renegando seu caráter social sob seu individual. Por isso, nunca haverá outro filme como **Limite**, pois nunca veremos alguém como Mário. A presença de uma estética que revela as qualidades da representação de uma subjetividade no mais estrito rigor do termo proporcionada pela fotografia, esta é imensamente valiosa atestando a qualidade da obra resultado de um bem sucedido olhar lírico sobre si mesmo.

Bibliografia

RAMOS, Fernão. *História do Cinema Brasileiro*. Círculo do Livro. São Paulo, 1987;

FISCHER, Ernst. *A necessidade da Arte: uma interpretação marxista*. Zahar. Rio de Janeiro, 1966;

FREEDMAN, Ralph. *The Lyrical novel: Studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf*. Princeton University Press

Contra Campo Revista de Cinema, O Homem, O mar, o Tempo. Disponível em < <http://www.contracampo.com.br/62/limite.htm>>. Acesso em 28/10/2015

Arquivo Mário Peixoto, Mário Peixoto. Disponível em <http://www.mariopeixoto.com/Limite.htm>. Acesso em 25/09/2015

Avant, cinema!, **Limite** – Mário Peixoto (1931). Disponível em <https://avantcinema.wordpress.com/2014/06/20/Limite-mario-peixoto-1931/>. Acesso em 25/08/2015

Cineplayers, **Limite**. Disponível em <http://www.cineplayers.com/critica/Limite/273>. Acesso em 25/09/2015

Ares libertários, Clássicos do cinema mudo – **Limite**, de Mário Peixoto. Disponível em <https://areslibertarios.wordpress.com/2008/01/01/classicos-do-cinema-mudo-Limite-de-mario-peixoto-brasil-1931/>. Acesso em 25/07/2015

Sense of Cinema, On Brazilian Cinema: From Mário Peixoto's **Limite** to Walter Salles. Michael Korfmann. Disponível em <http://sensesofcinema.com/2006/feature-articles/brazilian-cinema/>. Acesso em 27/08/2015

Onde a Terra Acaba. Sérgio Machado, 2001.

O Homem do Morcego. Rui Solberg, 1980

Tras los pasos del Cine en Ecuador: evolución y desarrollo de la producción nacional ecuatoriana

Yalilé Loaiza – Universidade de Los Hemisferios

Introducción

Desde que Ecuador conoció el cine en 1901, hasta la actualidad, los cineastas se han encontrado con obstáculos (económicos, técnicos, sociales, etc.), en su intento de coadyuvar al desarrollo de una industria que, hoy por hoy, aún intenta consolidarse en el país.

Durante la historia de cine nacional, los grandes géneros que se han desarrollado han sido el documental y la ficción. Dicha producción nacional, en la última década, desde la creación de la Ley de Fomento del Cine Nacional, se ha visto fortalecida. Sin embargo, aún no se convierte en un completo símbolo de identidad y orgullo para toda la población.

Por otra parte, el estudio sobre la historia, desarrollo e interés de las audiencias en relación al cine ecuatoriano, es escaso. “En el Ecuador no existe un ejercicio sistemático de reflexión sobre el cine, excepto una mirada historiográfica acumulativa” (GRANDA NOBOA, 2007a, p. 46). No obstante investigadores y cineastas como Ulises Estrella, impulsor del cine nacional quien junto con UNESCO desarrolló el proyecto: Rescate y Salvamento de Imágenes en movimiento ecuatorianas, Wilma Granda, quien realizó una cronología del cine ecuatoriano desde 1874 hasta 2006; o Camilo Luzuriaga, director de la película *La Tigra*, quien se ha publicado varios artículos y ensayos sobre la producción nacional y que, además, a contribuido con la creación de nuevos productos audiovisuales; han tratado de documentar y estudiar el panorama cinematográfico en el país.

Asimismo instituciones como la Cinemateca Nacional del Ecuador y el Consejo Nacional de Cinematografía Ecuatoriano- CNCine, han procurado llevar un registro e incentivar la preservación del patrimonio audiovisual del país. De tal forma que la presente investigación se fundamentó en los autores e instituciones mencionados, así como en un artículo reflexivo anterior de Emiliano Gil Blanco y mi autoría, en tesis de postgrado y publicaciones en suplementos y revistas culturales. Además de la observación de filmes nacionales y la interpretación de datos de consultorías efectuadas por CNCine.

Durante el estudio se persiguieron los siguientes objetivos: a) realizar un análisis de la cronología del cine ecuatoriano desde 1901 hasta 2015, resaltando los momentos de mayor importancia del cine nacional; b) comparar el desarrollo del cine documental y ficcional ecuatoriano; y, c) conocer el grado de aceptación y visualización de películas nacionales por parte de las audiencias.

La investigación buscó responder a la pregunta: ¿Cuál es la historia del cine hecho en Ecuador y cómo ha influido en el grado de aceptación y visualización de producciones audiovisuales nacionales, inscritas en los géneros de documental y ficción, por parte de las audiencias ecuatorianas?

El cine ecuatoriano y sus inicios

La pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo, Los funerales de la Reina Victoria y La última exposición de París, fueron las primeras piezas cinematográficas europeas que llegaron a la Avenida Olmedo de Guayaquil, Ecuador en 1901.

Cinco años más tarde, en 1906, “el italiano Carlo Valenti llegó a Guayaquil en 1906 con su compañía itinerante. En la ciudad filmó y exhibió los primeros registros cinematográficos que se conocen en Ecuador”(LOAIZA RUIZ; GIL BLANCO, 2015, p. 53), los cuales,

siguiendo el patrón del desarrollo del cine mundial, no eran más que la documentación de la realidad cotidiana del país.

Desde 1908, con el ferrocarril, la difusión de las piezas cinematográficas fue mayor. “Con él llegó a Quito la Compañía de Casajuana y Wickenhauser, ya establecida en Guayaquil desde el año anterior, trayendo las películas que allí exhibieron y contratando a músicos locales para que las acompañasen” (LOAIZA RUIZ; GIL BLANCO, 2015, p. 53).

Para 1910, Ecuador contaba ya con su primera productora: Ambos Mundos, cuya sede se instaló en Guayaquil, y un año más tarde ya se exhibían piezas realizadas por camarógrafos ecuatoriano.

El panorama anterior se mantuvo y fue constante durante los primeros años, es así que en 1914. De esta forma, para 1920, la difusión de los estrenos y las críticas de cine ya eran parte de diarios como El Telégrafo y El Comercio. En este último El Pibe, era el autor de las reseñas que se publicaban en el diario. Por su parte, la revista Cine Mundial a Colores, era la fuente de información sobre los estrenos de Hollywood. Como se analizará más adelante, la influencia del cine hollywoodense estuvo muy presente en el cine ecuatoriano de los años veinte.

Durante los primeros años del cine ecuatoriano, Quito y Guayaquil fueron las ciudades privilegiadas. Por su parte, en Cuenca, Carlos Crespi, un sacerdote que llegó a la ciudad en 1923, fue el impulsor del cine en la capital azuaya. “Este sacerdote salesiano de origen italiano se dedicó a recoger material cinematográfico en la selva amazónica”(LOAIZA RUIZ; GIL BLANCO, 2015, p. 54).

A los años veinte se los considera como la “prolífica etapa del cine nacional” (GRANDA NOBOA, 2007a, p. 75), durante esta década no solo nace el cine de ficción sino que, el cine documental continúa con su desarrollo y consolidación.

Augusto San Miguel: el inicio del ficcional ecuatoriano

El joven guayaquileño Augusto San Miguel, fue el pionero del cine argumental ecuatoriano. Su opera prima *El Tesoro de Atahualpa* inauguró la entrada de Ecuador al mundo de la creación ficcional.

De la película se tiene constancia únicamente por las publicaciones en diarios que anunciaban su estreno. De ahí que se sabe que, en la película, actuó la primera actriz ecuatoriana Evelina Macías, también conocida como Evelyn Naylor. El lanzamiento de la película se realizó el 7 de agosto de 1924 en Guayaquil, y el 16 de agosto en Quito. El film fue el inicio de una serie de producciones de la recién creada empresa Ecuador Film Co. En los diarios se anunciaba que:

Se ha mezclado hábilmente una acción pasional, enervante y sensacional. Entorno de esta pasión se mueve el hombre ambicioso, traidor, dispuesto a todo, aun al crimen para conseguir su malvado deseo de fortuna fácilmente hecha y de amor liviano y funesto. Con estas escenas emocionales se han mezclado otras de deleitosos momentos en que los actores mantienen al público en alegre y regocijante interés, que... matiza lo cómico con lo dramático y lo sensacional con lo agradable y artístico... La vida del indio, su vivienda, sus costumbres, sus campos labrados primitivamente. (GRANDA NOBOA, 2007a, p. 96).

Con el *Tesoro de Atahualpa*, además de inaugurarse la ficción ecuatoriana, se observa un rasgo que imperará en las producciones posteriores: la denuncia social. Augusto San Miguel, el director de tan solo diecinueve años, con su película, “conjuga un proceso tecnológico y una antigua leyenda, como una propuesta cultural que sectores progresistas de la sociedad realizan para visibilizar a unos excluidos” (GRANDA NOBOA, 2007a, p. 103).

Antes de continuar, es importante realizar un paréntesis para entender con mayor exactitud lo que significó y significa el trabajo de Augusto San Miguel, en especial, con su primera película.

El género hollywoodense que más influencia tuvo en el cine ecuatoriano del los años veinte fue el western, como se observa en las

reseñas de El Tesoro de Atahualpa, la película se vio influida por este género pero el tratamiento es contrario a lo que promulga el western estadounidense.

En el caso ecuatoriano y para la primera película de argumento el género se reproduce pero al revés: los buenos son los nativos – ecuatorianos o la camarilla de exploradores incluido el indio representado- y los malos: el extranjero entrometido en una trama construida para conocidos, incluidos los indios reales que se filman como una mezcla de documental inserto al argumental. (GRANDA NOBOA, 2007a, p. 98)

La influencia del western, se reflejó en producciones como el Informativo Ocaña o Terror en la Frontera, ambas de 1929. Sin embargo, en la producción de San Miguel, “la habilidad es manejar con este un tema espinoso para la opinión pública: el indio o lo indio como protagonistas en la pantalla del cinematógrafo”(GRANDA NOBOA, 2007a, p. 98).

Con lo anterior, El Tesoro de Atahualpa, la primera producción de Ecuador Film Co., no solo mostró una historia ficcional para el entretenimiento de los ciudadanos de la época, sino que llevó a la palestra la discusión sobre el indio, “no solo propone una técnica nueva sino un sentido político” (GRANDA NOBOA, 2007a, p. 102).

Pese a lo comentado anteriormente, Augusto San Miguel, no es un nombre conocido, actualmente, por la población en general. Wilma Granda, en su libro La cinematografía de Augusto San Miguel, indica que este personaje “habita en el silencio” porque “denuncia a los viejos liberales (...), denuncia a los hacendados serranos desde 1924, con tan solo diecinueve años (...) y denuncia al imperialismo yanqui por todas sus tropelías en el Ecuador y, en América Central” (2007a, p. 61). Es por eso que no se puede desconocer que:

Los aportes que Augusto San Miguel ofrece a la afirmación de una temática propia para el cine ecuatoriano y la pretensión de convertirlo en industria nos permiten calificar estos referentes como un momento

particularmente significativo para nuestra cinematografía, no por la cantidad de filmes realizados, sino por su cualidad polémica vigente. (GRANDA NOBOA, 2007a, p. 56).

La consolidación del documental ecuatoriano

Como sucedió con el cine mundial, que se constituyó como espectáculo público en 1895, cuando los hermanos Lumière presentaron la Llegada del Tren a la Estación; en Ecuador, las primeras piezas audiovisuales fueron la documentación de la realidad, de lo cotidiano.

Con el desarrollo del cine en el país, los informativos y documentales se vuelven más comunes. La empresa Ecuador Film Co., dentro de sus producciones, desde 1924, proyectó registros documentales como Panoramas de Ecuador, Actualidades Quiteñas y El desastre en la vía férrea, de 1925, el cual fue el último film de la compañía.

En 1926, se exhibe el primer filme etnográfico ecuatoriano: Los invisibles shuaras del alto Amazonas. Dicha producción estuvo a cargo del sacerdote Carlos Crespi que, como se mencionó, fue uno de los impulsores y difusores del cine en Cuenca.

Una de las producciones importantes, que demuestran el registro de la realidad, fue el Informativo Ocaña de 1929, producido por Manuel Ocaña y financiado por el presidente Isidro Ayora. Esta pieza audiovisual de veintiocho minutos se convirtió en el inicio de la propaganda gubernamental en el Ecuador.

En este informativo, dentro del lenguaje visual, se observan el uso de planos y angulaciones. Por ejemplo, se utiliza ya el plano general para mostrar el lugar/ entorno donde se desarrollará el acto, planos medios y americanos para fijar la atención en los invitados especiales, así como primeros planos para enfocar al presidente. En el informativo,

Se muestran imágenes de la toma de posesión presidencial de Isidro Ayora, el 17 de abril de 1929. Asimismo, aparecen obras y acciones

realizadas por su gobierno; por ejemplo, la inclusión de la mujer en la educación secundaria, el aporte a la Cruz Roja o la inmersión de los niños indígenas en el estudio. (LOAIZA RUIZ; GIL BLANCO, 2015, p. 56)

Al final del informativo, se muestran cinco minutos de cine western. Con esto se observa una vez más el gusto y la influencia del género en la filmografía ecuatoriana. Se cree que el western fue de agrado de la audiencia debido a que “la figura del cowboy o vaquero gustó al público ecuatoriano, ya que este era en un arquetipo que representa la libertad o la heroicidad y que no existía en el país” (LOAIZA RUIZ; GIL BLANCO, 2015, p. 56).

En el mismo año de estreno del Informativo Ocaña, la Empresa del Teatro Olmedo anunció la distribución de superproducciones europeas y estadounidenses. Para el 22 de septiembre de 1930, se divulgó en Ecuador la exhibición del primer filme parlante en castellano: *Cascarrabias*, de Paramount.

Con la distribución de filmes sonoros iniciaron los obstáculos para los cineastas del país, quienes no contaban con los recursos necesarios para competir con la producción europea y norteamericana. Es en ese momento cuando el ficcional ecuatoriano entra en crisis.

Desde 1931 hasta 1949, se estrenaron 12 documentales frente a 2 películas de ficción. No obstante Alberto Santana, desde 1939, intentó filmar una película parlante de ficción. Un año más tarde, en 1940, el director intentó, nuevamente, producir la película pero no encontró financiamiento. Sin embargo, para 1950, Ecuador estrena su primer film parlante de ficción: Se conocieron en Guayaquil, a este le seguiría *Pasión Andina* o *Amanecer en el Pichincha*. Estas producciones fueron realizadas por Alberto Santana, quien creó Ecuador Sono Films.

No obstante, desde los años treinta, el ficcional ecuatoriano decayó. Según se puede observar en la cronología realizada por Wilma Granda, “en la producción filmica ecuatoriana hasta 1990 va a predominar, mayoritariamente, la elaboración de documentales y

reportajes” (LOAIZA RUIZ; GIL BLANCO, 2015, p. 57). La crisis de la ficción en Ecuador, abrió paso al desarrollo del documental. Si bien es cierto algunos cineastas nacionales realizaron trabajos fuera del país y coproducciones, especialmente con cineastas mexicanos, pero el registro de la realidad, los informativos y reportajes ganan cabida.

El contexto histórico en el que se dio la caída de la ficción nacional coincide con la generación de 1944. En esta época, existió un sentimiento de culpa por el fracaso nacional y la pérdida de la guerra. “Los hombres maduros (...) se abandonaron a un pesimismo paralizante” (VALDANO MOREJÓN, 1976, p. 122). Frente a ese panorama, los ecuatorianos, mediante sus líderes carismáticos, iniciaron con un proceso de cambio de pensamiento, donde el patriotismo, la pasión, la rebeldía y la cohesión interna fueron parte. Los ecuatorianos querían “construir una patria” (VALDANO MOREJÓN, 1976, p. 124).

Benjamín Carrión, gran propulsor del arte y la cultura; y, Velasco Ibarra, presidente del Ecuador, en dos escenarios diferentes, promulgan dicha cohesión interna. Carrión encaminó su discurso hacia la construcción de una potencia cultura, lo cual llenaba de expectativas a aquellos que buscaban “la idea amable de la patria, pequeña en lo territorial, pero grandiosa en lo cultural” (VALDANO MOREJÓN, 1976, p. 125).

Lo interesante de lo anterior es que tenemos, por una parte, cineastas que deciden retratar y documentar la realidad nacional, al mismo tiempo que se inicia un proceso de cohesión interna. Podríamos sugerir que, obligados por las circunstancias, los cineastas ecuatorianos, conscientes o no, utilizaron al cine de la misma forma en la que los soviéticos lo vieron. Para ellos el cine “debía servir para la transformación de la sociedad e intervenir en los planos políticos, moral y estético” (PIAULT; TALENS, 2002, p. 72). La relación entre lo que sucedía el la política nacional y la proyección de documentales, reportajes e informativos, a falta de películas de ficción nacionales, propone como complementarios al cine y a la difusión del patriotismo.

La ficción regresa: desde los noventa hasta la actualidad.

La Tigra, es una película de Camilo Luzuriaga. Basada en un cuento de José de la Cuadra, es considerada “la película más taquillera del cine ecuatoriano, registrando una taquilla de más de 250.000 espectadores” (LOAIZA RUIZ; GIL BLANCO, 2015, p. 57). Se puede sugerir que La Tigra inaugura la producción de ficción de las últimas dos décadas.

Después de La Tigra, se estrenaron otras producciones de ficción y las salas de cine se modernizaron. Es así que “un 24 de diciembre de 1999, los ecuatorianos ven por primera vez una de las obras maestras de Sebastián Cordero: Ratatouille, Ratones y Rateros” (LOAIZA RUIZ; GIL BLANCO, 2015, p. 57). Con esta película observamos el lo contemporáneo, lo que Augusto San Miguel propuso con El Tesoro de Atahualpa, llevar a la gran pantalla a grupos que no tenían mayor protagonismo en la palestra pública.

Para 2006, Tania Hermida estrena Qué Tan Lejos, la segunda película más taquillera del Ecuador con 220.000 espectadores “siendo superada por La Tigra y dejando atrás a Ratatouille, Ratones y Rateros. Además permaneció en cartelera por más de 24 semanas”(LOAIZA RUIZ; GIL BLANCO, 2015, p. 58).

En el mismo año de estreno de Qué Tan Lejos, se aprueba la Ley de Fomento del Cine Nacional, la creación de la ley fue constantemente solicitada por la Asociación de Autores Cinematográficos del Ecuador-ASOCINE, desde su fundación en 1977.

A partir del 2007, las producciones ficcionales son más frecuentes, mientras que las documentales permanecen constantes. No obstante, para 2013 y 2014, el estreno de Mejor no hablar de ciertas cosas, de Javier Andrade; y, Silencio en la Tierra de los Sueños, de Tito Molina; marcarían un hito en la historia del cine nacional al convertirse en la

primera y segunda películas en ser pre-seleccionadas para competir en la categoría Mejor Película Extranjera de los premios Oscar.

Pero la proyección de la producción audiovisual no queda ahí. El fenómeno de internet: EnchufeTv, llevaría al Ecuador a otro nivel dentro de las producciones que se difunden a través de plataformas como YouTube.

EnchufeTv estrenó su primer sketch cómico en YouTube, un 13 de noviembre de 2011. Sus fundadores Leonardo Robalino, Christian Moya, Martín Domínguez y Jorge Ulloa, ex alumnos del Instituto Superior Tecnológico de Cine y Actuación- INCINE, dirigido por Camilo Luzuriaga, decidieron publicar sketches cada semana y se convirtieron en el producto audiovisual ecuatoriano mayor visto en Ecuador y, por qué no, en Latinoamérica.

El éxito de EnchufeTv, quienes actualmente cuentan con más de 10.313.177 suscriptores en YouTube, y que fueron acreedores de un Streamy Award; se debería a:

La transculturación entre formas estereotipadas de la industria del cine de Hollywood y aquello que los creadores de la serie llaman ‘idiosincrasia ecuatoriana’, en un osado gesto de antropofagia cultural y artística en mitad del océano internáutico como escenario. (LUZURIAGA, 2012, p. 51)

Discusión

Luego de lo analizado, podemos observar cómo el cine ecuatoriano, a pesar de los obstáculos, ha tratado de mantenerse, en la medida de lo posible. Sin embargo, como se observaremos a continuación, todavía no logra consolidarse frente a las audiencias nacionales, pese a que en la última década han existido mayor número de estrenos nacionales.

Tabla 1- Estrenos ecuatorianos y número de espectadores

Año	Nº de películas estrenadas	Nº de largometrajes de ficción	Nº de largometrajes documentales	Nº de espectadores en salas de cine comercial
2007	2	1	1	40000
2008	3	2	1	85000
2009	5	4	1	20000
2010	3	2	1	162000
2011	4	3	1	335595
2012	6	4	1	170167
2013	13	11	2	229976
2014	16	12	4	84084
Total	52	39	12	1126822

Fuente: CONSEJO NACIONAL DE CINEMATOGRAFÍA DEL ECUADOR, 2015

Como se visualiza en la Tabla 1. El mayor número de estrenos se da en 2014, con 16 películas estrenadas, 12 de ficción y solo 4 documentales; sin embargo, este es el año con menor número de espectadores, en comparación con el 2011, donde el número de espectadores asciende a 335.595, ubicándose en primer lugar. Cabe recalcar que en 2011 se proyectó uno de los documentales más recordados e identificados por la audiencia nacional: Con mi corazón en Yambo, de María Fernanda Restrepo.

Como observaremos en la Tabla 2., según la consultoría realizada por Marketing Consulting para el CNCine, el porcentaje de personas que ha visto películas nacionales, alguna vez en su vida, es del 64 %.

Tabla 2- Personas que han visto, alguna vez en su vida, películas producidas en Ecuador

Población por edad	18- 25	26-35	36-45	46-63	Total	
Sí	195	232	84	123	634	64%
No	159	120	32	53	364	36%
	354	352	116	176	998	100%

Fuente: MARKETING CONSULTING, 2015

De la muestra de mil personas, que fueron encuestadas en Quito, Guayaquil y Cuenca, tan solo 634 han visto películas nacionales. De ellos, en el último año, solo el 28 % ha visto alguna película ecuatoriana en los últimos 12 meses. Lo que quiere decir, como se observa en la Tabla 3., que solo 276 de los encuestados vieron algún estreno nacional del 2015.

Tabla 3- Personas que han visto películas producidas en Ecuador en los últimos 12 meses

Población por edad	18- 25	26-35	36-45	46-63	Total	
Sí	85	102	34	55	276	28%
No	269	250	82	121	722	72%
	354	352	116	176	998	100%

Fuente: MARKETING CONSULTING, 2015

Los datos anteriores nos preparan para el siguiente escenario. Como se comentó en el marco referencial, los ecuatorianos, así como los espectadores en general, siente mayor conexión con películas con las que puedan sentirse identificados, no obstante, dentro de los criterios de

calificación de los encuestados, la gran mayoría, se identifica con películas hollywoodenses mas no con las ecuatorianas.

Tabla 4- Comparativa entre cine ecuatoriano y hollywoodense según parámetros de calificación

	Bueno/Excelente		Otras opciones		Muestra	Total (Bueno/Excelente)	
	Ecuador	Hollywood	Ecuador	Hollywood		Ecuador	Hollywood
Evaluación en general	349	988	649	10	998	35%	99%
Diálogos: narrador, idioma utilizado	339	958	659	40	998	34%	96%
Narración: historia, conexión con el público, grado de entretenimiento	329	968	669	30	998	33%	97%
Actuación	339	978	659	20	998	34%	98%

Fuente: MARKETING CONSULTING, 2015

El 97 % de los encuestados prefiere la narración: historia, conexión con el público y grado de entretenimiento, que les brinda el cine hollywoodense. De ahí que el 99% califican como Bueno/Excelente a las producciones de Hollywood, frente a un 34% que da la misma calificación al cine hecho en su país.

La identificación de la audiencia con el producto audiovisual, sería el punto clave del fallo en la conexión. Según veremos en la Tabla 5., la audiencia solicita y afirma que acudiría al cine si se produjeran en

Ecuador películas enmarcadas, principalmente, en géneros como: terror, acción, drama y comedia.

Tabla 5. Géneros que preferiría y que vería de cine ecuatoriano

Población por edad	18- 25		26-35		36-45		46-63		Total	
	Género									
Terror	469	47 %	509	51%	289	29 %	319	32 %	439	44%
Acción	319	32 %	549	55%	409	41 %	289	29 %	399	40%
Drama	409	41 %	409	41%	240	24 %	389	39 %	389	39%
Comedia	419	42 %	349	35%	429	43 %	309	31 %	379	38%
Ciencia Ficción	200	20 %	250	25%	140	14 %	140	14 %	200	20%
Romántica	200	20 %	120	12%	140	14 %	160	16 %	160	16%
Documental	110	11 %	70	7%	140	14 %	250	25 %	130	13%
Histórico	60	6%	60	6%	140	14 %	180	18 %	90	9%
Musical	50	5%	20	2%	90	9%	30	3 %	40	4%

Infantil	30	3%	50	5%	50	5%	10	1%	40	4%

Fuente: MARKETING CONSULTING, 2015

El género de terror mantiene mayor cantidad de adeptos con un 44 % con respecto a otros géneros. Es interesante que, aunque con poca influencia (4 %), se pide la realización de producciones infantiles.

Con las referencias anteriores, no es extraño el decrecimiento del número de espectadores con respecto al cine nacional, el cual como se mencionó se ha desarrollado notablemente en la última década, especialmente la ficción, ya que el documental, como se observó en la Tabla 1., cuenta con uno o dos estrenos por año. De igual forma, los datos indican que los espectadores prefieren otro cine porque conectan más con él. Lo lamentable es que esta falta de conexión ha provocado que existan producciones que solo cuenten con 120 espectadores en salas comerciales, considerando que el país existen 50 complejos y 320 salas de cine (CONSEJO NACIONAL DE CINEMATOGRAFÍA DEL ECUADOR, 2015a, p. 1, 4, 2015c, p. 1).

Por otra parte, desde el 2007 se han estrenado 12 documentales, dos de ellos, *Con mi Corazón en Yambo*, de María Fernanda Restrepo, y, *La muerte de Jaime Roldos*, de Lissandra Rivera y Manolo Sarmiento, ocupan el segundo y séptimo lugares respectivamente de las películas con mayor número de espectadores desde 2007.

Conclusiones

Se puede sugerir que el cine en Ecuador, se ha desarrollado de acuerdo a las posibilidades de cada época. En sus inicios al igual que en la actualidad, los cineastas, enfrentan aún problemas para conseguir financiamiento y difundir sus producciones, sin embargo, ambos periodos se diferencian porque, durante la primera etapa del cine en Ecuador, por lo que se conoce históricamente, las audiencias sí se

identificaban con las producciones, al contrario de lo que sucede hoy en día.

Asimismo, es preocupante que, pese a la proyección internacional que el cine nacional ha tenido durante la última década, los espectadores sigan prefiriendo en más del 70 % las producciones extranjeras, específicamente las norteamericanas. No obstante, el proyecto EnchufeTv ha sido bien acogido por la audiencia nacional, por lo analizado, se debe a la sinergia con modelos hollywoodenses que se mezclan con las situaciones ordinarias de los ecuatorianos.

Por otra parte, hay una demanda existente en cuanto a géneros cinematográficos que aún no se ha visto cubierta por los cineastas nacionales, se puede sugerir que es momento en que se brinde a las audiencias temas e historias que ellos sugieren.

El documental, históricamente está veinte años delante de la ficción, sin embargo su producción durante los últimos diez años ha decaído frente a los estrenos de largometrajes de ficción. Históricamente, además, se ha observado que el ecuatoriano gusta de lo común a todos, por ende debería retomarse con mayor ahínco la producción de documentales al mismo o mejor nivel que *Con mi Corazón en Yambo* o *La muerte de Jaime Roldo*, por nombrar ejemplos.

En lo referente a la salvaguardia del patrimonio y su estudio histórico, es importante que exista en el país más investigación referente al cine ecuatoriano, para que estas coadyuven a los trabajos de la Cinemateca Nacional y del CNCine.

Sin lugar a dudas, el cine ecuatoriano continúa construyendo el camino para los futuros cineastas, aprendiendo de los errores y aciertos, y tratando de conectar con una audiencia que prefiere superproducciones que demanda un presupuesto y requerimientos técnicos que aún no logran conseguir los cineastas nacionales. No obstante, esto no se ha evitado que se lleve a la pantalla grande historias colectivas, locales e íntimas. Se sabe que el reto para los creadores de cine ecuatoriano será encontrar esa conexión perdida, y, para las audiencias, abrirse a otras

posibilidades e iniciar un recorrido a través de la cinematografía nacional.

REFERENCIAS

CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA. CINEMATECA NACIONAL. **Cronología de la cultura cinematográfica 1849 - 1986**. Quito, Ecuador: TIC, 1986.

CONSEJO NACIONAL DE CINEMATOGRAFÍA DEL ECUADOR. **Películas ecuatorianas estrenadas en salas de cine comercial**. Quito, Ecuador: Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, 2015a. Disponible em: <http://www.cncine.gob.ec/imagesFTP/63077.ESTRENOS_PELICULAS_ECUATORIANAS_EN_SALAS_CINE_COMERCIAL.pdf>.

CONSEJO NACIONAL DE CINEMATOGRAFÍA DEL ECUADOR. **Catálogo de Producciones ecuatorianas 2015** Consejo Nacional de Cinematografía, , maio 2015b. Disponible em: <<https://issuu.com/consejonacionalcineecuador/docs/catalogoproduccionesecuadorianas2/1>>

CONSEJO NACIONAL DE CINEMATOGRAFÍA DEL ECUADOR. **Salas de Cine Ecuador**. Quito, Ecuador: Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, jul. 2015c. Disponible em: <http://www.cncine.gob.ec/imagesFTP/63730.PANTALLAS_CINE_ECUADOR_INFORMEJULIO2015.pdf>.

GRANDA NOBOA, W. **La cinematografía de Augusto San Miguel: Guayaquil 1924-1925: Los años del aire**. Quito, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2007a.

GRANDA NOBOA, W. Cronología del cine ecuatoriano. **Revista Nacional de Cultura**, 2007b.

GRANDA NOBOA, W. G. **El cine silente en Ecuador (1895-1935)**. [s.l.] Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1995.

LOAIZA RUIZ, V. Y.; GIL BLANCO, E. Tras los pasos del Cine en Ecuador: la producción nacional y políticas de apoyo. **ComHumanitas: Revista Científica de Comunicación**, v. 6, p. 52– 66, 2015.

LOZA CISNEROS, R. F. **Plan de promoción de cine ecuatoriano, encaminado a fomentar la cultura cinematográfica en la ciudad de Quito**. bacherlorThesis—Quito, Ecuador: Universidad Tecnológica Equinoccial, 2007.

LUZURIAGA, C. La producción cinematográfica. **Cultura: Revista del Banco Central del Ecuador**, v. 18b, p. 263–273, 1984.

LUZURIAGA, C. Antropofagia cinematográfica en el ciberespacio: el caso ecuatoriano de Enchufetv. **Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación**, Comunicación política y pueblos indígenas. v. 120, p. 51–56, diciembre 2012.

LUZURIAGA, C. La industria ecuatoriana del cine: ¿otraquimera? **Cartón Piedra**, v. 147, p. 20–23, de agosto de 2014.

MARKETING CONSULTING. **Estudio de audiencias de cine en el Ecuador**. Quito, Ecuador: Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, 2015. Disponível em: <<http://www.cncine.gob.ec/imagesFTP/65213.ESTUDIOAUDIENCIASCINEECUADOR.pdf>>.

PIAULT, M. H.; TALENS, M. **Antropología y cine**. [Madrid]: Cátedra, 2002.

VALDANO MOREJÓN, J. **Panorama de las generaciones ecuatorianas**. Cuenca, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.

VILLACRÉS MOSCOSO, J. W. **Historia del cine ecuatoriano**. Guayaquil, Ecuador: Instituto de Cinemateca y Filmoteca Ecuatoriana, 1973.

O ideal da revolução brasileira nas telas: análise da adaptação do livro Quarup para o cinema

Lilian Juliana Martins – UNESP

Quarup, livro de Antônio Callado, foi publicado em 1967. Em poucos meses, como mostra as notícias do Jornal do Brasil do mesmo ano¹²², a obra ganhou o topo da lista dos livros mais vendidos no Rio de Janeiro, sua segunda edição e a tradução para o inglês. Enaltecendo o romance, o Suplemento Literário da Times publicou:

As virtudes de Quarup não devem ser exclusivamente associadas nem com seu excelente jornalismo nem com sua veemência política. Não se atemorize ninguém com a perspectiva de mais uma maciça síntese romaneada da América Latina, pois Antônio Callado trouxe tais qualidades de espírito, de precisão e de poesia ao seu livro, que, um assunto potencialmente intratável tornou-se profundamente comovente e rico em observação humana. E se na Grã-Bretanha nos deixamos cair na tentação, com escasso motivo, de encarar com desdém qualquer obra de ficção que se proponha a despertar a consciência de uma nação inteira, o prejuízo é nosso. Quarup é a honesta e brilhante abordagem, nos mais amplos termos humanos, de problemas que, por serem cruciais no Brasil, não deixam de ter em

¹²² É possível verificar tal informação na página 21 da edição de 21 de outubro de 1967 do Jornal do Brasil. Os dados foram observados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: < <http://bdigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 17 fev. 2016.

outras partes seu sombrio significado. (Jornal do Brail, p. 2, Caderno B, 1968)123.

A vida de padre Nando, personagem central do livro, que vai viver entre os índios do Xingu, larga a batina e, anos depois, luta pelo ideal revolucionário dos camponeses de Pernambuco, é identificada pela crítica nacional e internacional como síntese do país para o período entre a morte de Getúlio Vargas até os primeiros anos do Golpe Militar em 1964. Em Quarup, estaria a ideia principal de Callado sobre o que seria uma revolução brasileira, identificada com a história de colonização e exploração do país¹²⁴.

Segundo Marcos Martinelli (2006), pesquisador dedicado à produção literária de Callado, nas décadas de 1950 e 1960 se demarcaram vigorosamente os projetos de uma cultura-nacional-popular capaz de construir unidade social, identidade cultural e, simultaneamente, a ideia de legitimidade dessa cultura. Matéria-prima para as produções de Callado, o projeto de uma cultura-nacional-popular encontra em Quarup sua materialização.

A história e as ideias políticas e sociais que a respaldavam eram, como reconheceu a crítica e comprovou o número de edições vendidas, boas o suficiente para ganhar as telas. Tanto que, Glauber Rocha, como mostra notas também publicadas no *Jornal do Brasil*, estava decidido a filmar a história criada por seu companheiro de prisão. Segundo consta, a feitura de Quarup foi delineada quando Callado esteve preso, em 1965, com os intelectuais Glauber Rocha e Carlos Heitor Cony, por suas manifestações contra os militares (SANTOS, 2011). O romance escrito na

¹²³ A crítica da Times para Quarup foi publicada em 06 de dezembro de 1968, na página 2, do Caderno B do *Jornal do Brasil*. Os dados foram observados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: < <http://bdigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 17 fev. 2016.

¹²⁴ A definição de que a história em Quarup apresentaria a ideia do que seria uma revolução brasileira foi feita por Ferreira Gullar ao comentar a 23ª edição do livro, publicada em 2014, pela editora José Olympio.

cela trouxe a experiência vivida e o testemunho real do registro das torturas sofridas pelo personagem Nando.

Glauber não conseguiu filmar a narrativa símbolo do momento histórico em que vivia. Com a instauração do Ato Institucional de Número 5, em dezembro de 1968 que cerceou ainda mais as liberdades políticas dos intelectuais brasileiros, Glauber foi exilado. É interessante notar que o *Jornal do Brasil*, em 08 de maio de 1969 noticia a saída do cineasta do Brasil como um convite que ele teria recebido para fazer um filme na França¹²⁵.

Exílio ou convite para sair do país, o fato é que Glauber partiu do Brasil e com ele seu projeto de filmar a obra de Callado. Quarup só ganhou as telas em 1989 com a direção de Ruy Guerra. O país vivia sua redemocratização e a saga de padre Nando mostraria as fendas do Brasil em um novo contexto político. Kuarup, como foi nomeado a adaptação de Ruy Guerra, transformou-se em uma grande empreitada cinematográfica. Fernanda Torres, atriz que interpretou a personagem Francisca, grande amor do padre Nando na história de Callado, explicou o tamanho do empreendimento que Kuarup exigiu. No seu texto "Minha cerimônia do adeus", publicado na revista *Piauí*¹²⁶ a atriz conta em detalhes como foi a experiência das gravações do filme e explica a gana de Ruy Guerra em filmar a história:

¹²⁵ A nota publicada em 09 de maio de 1969 pelo *Jornal do Brasil* noticia a saída do cineasta do Brasil da seguinte forma: "Glauber deverá passar um ano fora do Brasil. Durante a Semana do Cinema Brasileiro, em Nova Iorque, no fim do ano passado, ele foi convidado por Ella Kazan para realizar um filme nos Estados Unidos. No II FIF, Claude Lelouch convidou-o para trabalhar na França. Para esses trabalhos não existe roteiro: ele acredita que serão baseados na adaptação de algum romance ou peça de teatro: - Meu trabalho no exterior vai contribuir para o desenvolvimento de minha carreira. A realização de Quarup para o cinema, que irai fazer agora, fica transferida para minha volta". Os dados foram observados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 17 fev. 2016.

¹²⁶ O texto de Fernanda Torres foi publicado na Revista *Piauí* em abril de 2012. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/materia/minha-cerimonia-do-adeus/>>. Acesso em: 22 fev. 2016.

Um projeto grande como aquele, no meio do nada, com duração prevista de três meses, contava com mais de uma centena de almas inquietas: de peões goianos a intelectuais sensíveis, de suculentas cozinheiras cariocas a técnicos japoneses alérgicos a mosquitos, de atrizes burguesas, como eu, a lendas vivas do cinema brasileiro. Viveríamos isolados na mata, com luz racionada, sem privacidade, banheiro ou telefone, a três horas e meia de tecoteco de um aparelho de televisão. Improviso, logística tupiniquim e espírito aventureiro se misturavam para tornar real o sonho de Ruy Guerra. Um homem carismático, um líder inteligente, um jogador com alma de revolucionário, figura ímpar e sem similar, Ruy Alexandre Guerra Coelho Pereira nasceu em Maputo, Moçambique, em agosto de 1931. Responsável por obras primas como *Os Cafajestes* e *Os Fuzis*, Ruy teria raça suficiente para descer a Sierra Maestra e tomar a Cuba de Batista à frente de um punhado de bravos. Mas escolheu a arte. (TORRES, 2012)

Divertido e bastante crítico sobre a realização do projeto, o relato de Fernanda Torres conta que os três meses previstos inicialmente para as gravações no Xingu se transformaram em quatro meses e mais outros sessenta dias no Recife. Sem desconsiderar o interesse pelas informações dos bastidores da produção do filme, este trabalho apresenta como principal objetivo a análise de Kaurup quanto à adaptação realizada. Quais elementos filmicos conseguem corresponder ao ideal da revolução de brasileira do livro de Callado? Como a produção de Ruy Guerra se aproxima da obra do escritor quanto à produção de sentido possível, mesmo sendo realizada mais de vinte anos depois da publicação de *Quarup*? Essas são as perguntas que este artigo pretende responder utilizando como base teórica os textos de Anna Maria Balogh (2005) e Robert Stam (2008) sobre a adaptação da literatura para o cinema.

No princípio, a reportagem

O arcabouço para a criação literária de Callado não veio de forma aleatória. Como repórter e editor especial do *Jornal do Brasil*, o escritor

percorreu as tribos indígenas do Xingu e os canaviais de Pernambuco, registrando a resistência dos camponeses contra as injustiças e desmandos dos donos de engenho. Duas reportagens de Callado, em especial, mostram, respectivamente, essa trajetória percorrida pelo repórter: "O Esqueleto na Lagoa Verde" e "Revolução-piloto em Pernambuco".

Na reportagem sobre a busca do esqueleto da Lagoa Verde, Antônio Callado vai até a região do Xingu, acompanhado do sertanista Orlando Villas Boas e dos índios calapalos, em busca da cova com os ossos do coronel britânico Percy Harrison Fawcett. Vinte e sete anos antes da chegada de Callado ao Xingu, o coronel teria ido em busca de uma fabulosa cidade perdida o interior do sertão. Fawcett e seus companheiros de expedição desapareceram na mata. A reportagem de Callado conta sua investigação para buscar o paradeiro do coronel britânico. Lançado em 1953, o "Esqueleto da Lagoa Verde" é considerado pela crítica um dos mais fascinantes relatos jornalísticos já feitos no Brasil. É perceptível que a experiência do repórter no Xingu se materializou na sua criação ficcional Quarup.

Já em "Revolução Piloto em Pernambuco", que posteriormente foi editada em livro com o nome "Tempo de Arraes", Callado percorre o sertão pernambucano para relatar as mudanças que o governador Miguel Arraes estava implementando na tentativa de diminuir a miséria o analfabetismo e o abuso de poder dos usineiros. A vivência do repórter com os camponeses nos engenhos influenciou perceptivelmente sua criação literária.

A personagem Francisca de Quarup, por exemplo, ao voltar do Xingu se torna professora dos camponeses pernambucanos. A professora tem características muito parecidas às mulheres educadoras que o repórter Callado encontrou utilizando o método de Paulo Freire nas suas andanças em Pernambuco. O estudante e militante Levindo, outro personagem fundamental para na narrativa de Quarup, foi assassinado em frente a uma usina ao reivindicar o salário atrasado dos camponeses. O

trecho da reportagem sobre a resistência em Pernabuco mostra a possível inspiração para o episódio em Quarup. A reportagem conta a reação do usineiro e ex-deputado José Lopes Siqueira ao ver os camponeses entrarem em sua Usina para reivindicar o 13º salário:

Os camponeses tinham ido pedir o dinheiro. Com seus campangas, o bravo José Lopes enfrentou os invasores, travou luta de pistolas automáticas e fuzis contra os homens desarmados e matou cinco deles. A usina não sofreu baixa. José Lopes está em liberdade, o que é, isto sim, uma vergonha para a polícia do governos Arraes. Os cinco camponeses mortos foram fotografados no lugar onde caíram, um baleado pela frente e os outros quando fugiam. Na fotografia, os mortos nem têm, ao seu lado, foices. Têm apenas as peixeiras de costume. (CALLADO, p. 79. 2005).

No livro, a descrição da morte de Levindo é feita por Francisca, noiva do Levindo, para Nando logo depois de se amarem em uma clareira da floresta: "Levindo não tinha carregado nenhuma arma e em torno dos camponeses estavam arrumadas as que carregavam: duas peixeiras, três foices. E todos fuzilados ali. Levindo ensanguentado e empoeirado". (CALLADO, p, 310, 2014). O paralelo entre as mortes dos camponeses na reportagem a morte do personagem no livro é nítido.

O relato de Francisca sobre a morte do noivo também aparece no filme. Sentados com uma cachoeira ao fundo, Francisca, antes de se entregar a Nando, conta:

Eu vi Levindo morto duas vezes. Agarrada nas grades, a polícia cercando os cadáveres, eu vi Levindo entre os corpos dos camponeses. Depois, no necrotério, eu vi o corpo de Levindo nu, corpo de menino. Um tiro no pescoço e dois buracos no peito. Eu ia enganar o Levindo provavelmente por uma razão ou por outra, mas ele era o homem da minha vida. O Levindo morreu uma morte que faz a gente se envergonhar de viver a vida da gente e aceitar ele como morto. Mas o

que eu sei ainda é que mesmo que ele estivesse vivo mesmo assim eu ia amar você. Eu tenho certeza¹²⁷.

A terminar de dizer sua fala, quase a reprodução exata da mesma fala da personagem no livro, Francisca deita-se sobre uma pedra para esperar o beijo de Nando, interpretado por interpretado por Taumaturgo Ferreira. Ao abraçá-lo, a personagem do filme mostra que segura uma orquídea na mão. A flor é uma nítida referência ao capítulo do livro que traz o trecho adaptado. Com o nome "Orquídea", o quarto capítulo de Quarup apresenta a realização do amor até então proibido entre Nando e Francisca. No livro, Nando leva Francisca uma clareira na floresta repleta de orquídeas. É ali que os dois personagens se amam pela primeira vez.

Percebe-se, portanto, como Quarup, adaptado em Kuarup, não deixa de ser originalmente uma adaptação ficcional dos fatos que Callado presenciou como repórter. Estariam aí as características mencionadas pela crítica da Times, apresentada no começo deste trabalho, quanto ao "excelente jornalismo" e a "veemência política" de Quarup. Interessa a este trabalho principalmente como aspecto de análise as questões políticas do livro adaptadas para o cinema.

O estranhamento da fidelidade literal de Kuarup

Há uma ideia fundamental para a compreensão do livro Quarup como uma obra que apresenta a síntese do Brasil de seu tempo: a descoberta do centro geográfico do Brasil. A chegada ao ponto central do país pelos personagens da narrativa é certamente metáfora sobre o necessário entendimento dos brasileiros sobre sua pátria. Sob este eixo de interpretação é possível fazer a análise da adaptação de Ruy Guerra.

A princípio, é preciso considerar, como indica Anna Maria Balogh (2005), a intraduzibilidade do livro como objeto estético. Ou seja,

¹²⁷ A fala de Francisca aparece no filme em 1 hora, 31 minutos e 45 segundos do filme. O filme pode ser acessado no link:

qualquer adaptação de uma obra literária para o cinema, independente dos esforços do roteirista e do diretor do filme, não conseguirá ser a tradução exata do livro em que se baseou. Por mais próximo que o filme chegue do livro em que foi ancorado é preciso considerá-lo como elemento autônomo:

O filme adaptado deve preservar primeiro a sua autonomia fílmica, ou seja, deve-se sustentar como obra fílmica, antes mesmo de ser objeto de análise como adaptação. Caso contrário, corresponderá ao que se costuma chamar significativamente de tradução 'servil' ou meramente ilustrativa. (BALOGH, 2005, p.53)

Anna faz essa consideração quanto à autonomia do objeto fílmico na adaptação com base em uma significativa afirmação presente em seu livro: "Um filme baseado ou não em obra literária tem que ser julgado antes de tudo como um filme, e não como uma adaptação" (JOHNSON, 1982).

Como filme e como objeto estético autônomo, Kuarup apresenta ao espectador uma obra confusa. A narrativa sofre cortes bruscos e as falas dos personagens, muitas delas retiradas do livro e transpostas para o roteiro sem grandes alterações, não soam naturais. Robert Stam (2008) explica por que essa literalidade das falas dos personagens em Kuarup parece estranha para quem assiste a película:

A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode não jogar somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a propabilidade de uma fidelidade literal, que sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008, p. 20).

Os muitos lugares que os personagens percorrem no livro, ao serem apresentados no filme com certa lealdade literal, deixam a história na tela apressada e um tanto caótica. Por fim, a metamorfose do padre Nando em homem afeito aos prazeres sexuais, ao amor de Francisca e

finalmente no militante da causa dos camponeses de Pernambuco é inconsistente. Há um estranhamento geral em Kuarup quanto ao entendimento do filme como objeto estético.

Fernanda Torres, no já referenciado texto da Piauí, conta como recebeu o filme que tanto esforço custou a ela e à equipe cinematográfica de Kuarup: "Eu assisti num cinema de shopping, um dia antes de embarcar para a França. O resultado me pareceu estranho e caótico" (TORRES, 2012). Fernanda embarcou para França, com parte dos realizadores do filme, para o Festival de Cannes, no qual Kuarup foi selecionado para a mostra oficial.

O fato de ter sido selecionado para Cannes indica, apesar de todas os problemas de Kuarup, uma valorização importante para o filme. É a própria Fernanda Torres que indica os possíveis motivos para que Kuarup ganhasse destaque internacional:

O fim dos anos 80 marca o início da militância verde em escala global (...). E a Amazônia tomou de assalto o imaginário cultural brasileiro. O índio ocupou o lugar do proletariado como símbolo dos desassistidos. Todos os meus colegas de cinema estavam metidos em monomotores, empenhados na realização de documentários, longas, séries e novelas de tevê; viviam entre o Acre, o Pará, Roraima e Goiás. (TORRES, 2012).

O acerto de contas com os militares, a lembrança do que foi a tortura, os proletários desassistidos e representados pelos índios davam o tom do que era o cinema no Brasil da época de Kuarup. Quarup, palavra indígena que significa cerimônia fúnebre em memória dos mortos, ganha sentido ampliado no momento em que a redemocratização é ansiosamente aguardada. Era hora de falar sobre as injustiças, sobre os mortos e desaparecidos pela ditadura. É sobre os aspectos possíveis dessa importância do filme que a análise tem sua continuidade.

Kuarup e o acerto de contas com o país adiado

Mencionado na obra de Balogh (2005), Baldelli (1970) apresenta uma importante consideração quanto ao que uma adaptação deve buscar quando realizada:

(...) que o relato tenha sofrido modificações em relação ao original nos importa pouco: o que nos interessa é que as partes não estejam deslocadas e contenham força vital própria, o importante é que se mantenha como filme. (BALDELLI in BALOGH, p.75, 2005)128.

Com base na afirmação de Baldelli, apresentam-se as perguntas de análise: Kuarup, como filme, mantém sua força vital própria? Em que estaria fundamentada essa força? As respostas para tais questionamentos fundamenta-se no contexto em que Kuarup foi lançado.

Em 1989, quando o filme às telas, o Brasil estava às vésperas de sua primeira eleição para presidente. O povo voltaria a eleger seu chefe executivo depois de 25 anos de ditadura militar. A "revolução possível" indicada por Callado em seu livro *Quarup* ganhava um novo entendimento com a redemocratização. O filme Kuarup seria, assim, uma leitura do ideal de democratização escrito por Callado em 1967. Apesar de todas as possíveis críticas quanto ao resultado final da obra, estaria aqui a "força vital" do filme Kuarup.

Stam (2008) reforça esse entendimento da adaptação de uma obra literária para o cinema como uma leitura possível. A infinidade de interpretações possíveis de um texto literário reverbera no filme que, por sua vez, traz novas significações.

Adaptações filmicas caem no continuo redomínio de transformações e referências intertextuais, de textos que geram outros textos num

¹²⁸ Tradução livre do trecho em espanhol: "(...) que el relato haya sufrido modificaciones con respecto al original nos importa poco: lo que nos interesa es que las partes no esten destenidas y contengam fuerza vital propia,

interminável processo de reciclagem transformação e transmutação, sem um ponto de origem visível. (STAM, 2008, p. 22).

A transmutação mais perceptível de Kuarup em relação ao livro de Callado é o tempo da narrativa como chave de interpretação para o filme. Enquanto em Quarup os fatos da história se dão no tempo cronológico das experiências do Nando (da sua vivência na igreja, sua passagem pelo Rio de Janeiro, pelo Xingu e finalmente seu retorno a Pernambuco como militante da causa dos camponeses), no filme a história inicia no contexto em que se dá a prisão do Nando em um protesto contra o Golpe Militar em Recife e em defesa do governador. A cena inicial é a adaptação deste trecho do livro de Callado:

Dos trinta ou quarenta mil homens que Januário contava, chegaram só uns três mil. Apesar de ter vindo a maioria a pé, disfarçada, não vê que os camponeses iam vir ao Recife para formar a Guarda do governador assim assim como quem vai cortar cana ou plantar macaxera. Vieram muito bem-postos em suas rupoas grossas mas brancas, chapéus de feltro ou pilha de carnaúba, sandália japonesa, caneta-tinteiro no bolso e rádio transistor pendurado na mão pela alça. (CALLADO, p. 406, 2014).

No filme, a cena dos camponeses que chegam à praça para o protesto é acompanhada por uma fala de um locutor de rádio que também está presente no livro, mas de forma ampliada¹²⁹. No filme, esta é a locução.

Reina a mais completa ordem em todo o país. Não foi preciso disparar um único tiro contra as tropas legalistas do presidente deposto João Goulart. O povo brasileiro pelas ruas manifesta sua euforia pelas vitórias das tropas rebeldes. O General Mourão Filho, que fuma

129 importante es que se mantengam como film" (BALDELLI in BALOGH, p.75, 2005).

cachimbo, denominou sua gloriosa marcha de libertação do Brasil comunista de "Operação Popeye"¹³⁰.

Os camponeses marcham em silêncio, nada eufóricos, como declara a voz oficial no rádio. Sobre a cena, aparece em letras vermelhas: "Recife, 1º de abril de 1964", data que marca o início do Golpe Militar. A cena, além de fazer referência à convivência dos meios de comunicação à ditadura, traz outra importante informação: o nome da operação das tropas militares, "Operação Popeye".

Popeye, o personagem marinheiro de um famoso desenho animado norte-americano referencia o apoio dos EUA ao Golpe. A crítica à influência dos norte-americanos nas decisões políticas e econômicas no

¹⁰ O trecho que apresenta a locução de rádio está na página 410 de Brasil é constante no livro de Callado. Percebe-se, portanto, um interessante elemento de adaptação no filme.

A cena seguinte apresenta dois closes, um sobre a fachada de um prédio, com destaque para o letreiro "Palácio do Governo", e outro sobre as bandeiras do Brasil, de Pernambuco e de Recife. Em frente as bandeiras, passam militares montados em cavalos. O próximo plano mostra um militar de óculos escuros observando os camponeses e, em seguida, Nando é apresentado vestido como os demais camponeses. Nando dá um sinal de questionamento para Manuel Tropeiro, o organizador da manifestação, que responde com olhar de dúvida para o colega. Dois tenentes chegam e a multidão de camponeses se senta. Apenas Manuel Tropeiro fica em pé. O diálogo entre ele e os militares é o seguinte: "Você aí, seu nome?", pergunta um dos tenentes para Manuel. "Che Guevara!". A resposta de Manuel Tropeiro é seguida pela ordem de prisão do militar. Manuel questiona: "Preso por quê? Já começou a ditadura?". O tenente responde a provocação: "Já acabou a bagunça!"¹³¹.

¹³⁰ A cena inicial pode ser vista em 2 minutos e 9 segundos do filme.

¹³¹ A cena pode ser vista a partir do 2 minutos e quarenta do filme.

Um carro chega com um Coronel Ibiratinga, interpretado por Stenio Garcia, que dá ordens ao tenente que prendera Manuel Tropeiro: "O importante não é pegar o chefe, tenente, mas os verdadeiros líderes. Prendam aquele homem". Ibiratinga aponta para Nando, que é levado pelos soldados. A cena seguinte, mostra Nando, 10 anos antes, como indica a legenda, praticando autoflagelação quando era padre.

Até as cenas finais do filme, a narrativa se alterna entre a experiência de Nando na prisão, suas torturas, as conversas o Coronel Ibiratinga e suas memórias anteriores, principalmente no Xingu. O eixo narrativo fixado na experiência de Nando sob tortura reforça a possível "força vital" de Kuarup ao se mostrar uma obra que tenta escancarar as injustiças dos anos de chumbo e o confuso período de redemocratização do país.

Para demonstrar isso, é válido apresentar a conversar que Nando e o Coronel Ibiratinga têm quando Nando é colocado em liberdade quase no fim da película. Como na obra de Callado, Nando acaba cego e manco de uma das pernas. No livro, o personagem apanha muito de dois soldados depois de oferecer um jantar em homenagem a Levindo, a festa soa como provocação comunista aos militares. No filme, as sequelas aparecem antes, em consequência da tortura sofrida na prisão. Esta é a conversa que os dois personagens têm dentro do carro que leva Nando para fora da prisão.

Coronel: "O senhor me intriga. A sua vida não tem uma diretriz, uma linha reta. Primeiro, se prepara para a catequese, fracassa. Depois vira funcionário do Serviço de Proteção aos Índios. Mas desta vez sem o propósito de trazê-los a Deus. Depois, com o pretexto de alfabetizar camponês, se envolve em movimentos subversivos. E agora, o que vai fazer?"

Nando: "Só quero que responda uma coisa, Coronel. O senhor já se convenceu que não havia nenhuma conspiração comunista no país?"

Coronel: "Essa resposta eu só poderia dar se eu tivesse plenos poderes para interrogar todos os suspeitos".

Nando: "O senhor não quer descobrir nada. Só quer acender as suas fogueiras".

Coronel: "Não se faz um país grande sem um Deus Sadi. Em 1961, com a perversidade da Encíclica Mater et Magistero, o Vaticano abriu caminho para uma Igreja subversiva. Nós, as forças armadas, tivemos que assumir o que existe de santo e grave".

Nando: "Torturando os que não partilham da mesma ideia. Como é que se dá o direito de traçar o destino das pessoas?"

Coronel: "Pare o carro! Senhor Nando, nós criamos um fato histórico e irreversível: o Brasil capitalista. E a defesa desse Brasil nos dá todos os direitos. Ou o senhor compreende isso ou será um estrangeiro no seu próprio país"¹³².

A conversa do filme é adaptada do livro de diferentes diálogos entre Nando e coronel Ibiratinga. No entanto, uma informação nova no diálogo do filme não está presente no livro: a criação do Brasil capitalista, o "fato novo e irreversível" declarado pelo coronel. A constatação é uma indicativo importante sobre o filme Kuarup tentar manter o ideal de resistência às injustiças cometidas no Brasil e ao mesmo tempo atualizar a história de Callado às novas mazelas vividas no final da década de 1980.

O final da película mostra Francisca pedindo a Nando que ele fuja com ela. Francisca veste roupa e chapéu pretos. A referência ao luto é evidente quando a personagem o convida para a fuga: "O Brasil é um país adiado, Nando. Vem, fogecomigo. Será que meu amor por você não vale uma Pátria?"¹³³. A reposta de Nando vem em outra cena, quando o personagem é perguntado sobre o que vai fazer. Nando responde com olhar fixo: "Um Kuarup".

¹³² A cena pode ser assistida a partir de 1 hora e 41 minutos do filme.

¹³³ A cena pode ser assistida em 1 hora e 45 minutos do filme.

A festa em homenagem a morte de Levindo, o Kuarup de Nando, marca o final do filme. Nando encontra Manuel Tropeiro, que fora solto há apenas alguns dias antes do reencontro. Também conversa com Lídia, uma amiga comunista dos tempos do Xingu casada com Otávio, ex-membro da guerrilha comunista de Luis Carlos Prestes. Ao perguntar por Otávio, Nando descobre que o marido de Lídia está desaparecido. Lídia lhe entrega uma passagem aérea e uma passaporte falso e explica: "Nando, desiste dessa provocação. No Rio também estão moendo todo mundo nos interrogatórios. Se você for ao encontro de Francisca, certamente, isso vai ser varrido da sua cabeça"¹³⁴

A cena é cortada e a resposta de Nando vem em seguida. Com a festa lotada de camponeses, Nando faz seu discurso. Sua fala é, com pouquíssimas mudanças, a mesma fala do personagem do livro de Callado. No filme, esta é a fala de Nando:

Estamos aqui reunidos em espírito de festa para relembrar um brasileiro morto em luta por uma ideia. Brasilidade é um encontro marcada com um câncer. É a espera paciente da tuberculose. Brasilidade é morrer na cama. À frente de um grupo de camponeses, morrendo pelo salário do camponês, Levindo morreu uma bela morte estrangeira. Estamos aqui hoje para comer o sacrifício de Levindo, comer sua coragem e beber o seu rico sangue de brasileiro novo. A Levindo.¹³⁵

No discurso, está a referência à conversa que Nando tivera com Ibiratinga. Não compactuar com os militares seria como ser estrangeiro no próprio país. Assim seria Levindo, morto por reivindicar os salários dos camponeses.

Ao perceber que os militares vão interceptar sua festa para prendê-los novamente, Nando foge com Manuel Tropeiro. Antes de desaparecerem, Nando pede ao amigo para voltar rapidamente a sua casa

¹³⁴ A cena pode ser assistida a partir de 1 hora e 46 minutos do filme.

¹³⁵ A cena pode ser assistida a partir de 1 hora e 47 minutos do filme.

e pegar as cartas de Francisca que chegaram da Europa. Dois soldados o aguardam, mas Nando e Manuel conseguem matá-los. A conversa entre os dois personagens, muito próxima ao diálogo dos personagens no livro, é a cena final da narrativa:

Manuel: "Eu vou me perfilar e me chamar Rosa Meia-Noite, um cangaceiro importante do tempo de meu avô. E o senhor já escolheu seu nome?" Nando: "Já. Vai ser Levindo".

Manuel: "E as cartas de dona Francisca? Não vai ler?"

Nando: "Quem sabe um dia Francisca não volta e encontra Nando nos braços de Francisca?"

Manuel: "Não me leve a mal, mas eu não vou procurar decifrar este enigma".¹³⁶

Nando sorri e deixa as cartas de Francisca no chão. Sobre a imagem estática das cartas, aparece o texto: "Uma longa noite de autoritarismo se coloca sobre todo o país. Só 25 anos depois, a 15 de novembro de 1989, deverá retomada a ordem democrática, com as primeiras eleições diretas para a Presidência da República".

O "enigma" que Manuel não quer decifrar é o mesmo que encerra o livro de Callado. Nando chega a conclusão que o verdadeiro amor que tem por Francisca é seu amor ao ideal de liberdade que Francisca representa. A frase que encerra o filme reforça o desvendar do sentido da revolução que os personagens se envolvem. Levindo, o "brasileiro novo" referenciado por Nando em seu discurso na festa, é a metáfora do Brasil esperado.

O filme Kuarup, portanto, apesar de todas as críticas quanto a sua realização como objeto estético, ganha sua "força vital" ao marcar o encerramento dos anos de chumbo no Brasil. Callado, ao escrever o livro,

¹³⁶ A cena pode ser assistida a partir de 1 hora e 49 minutos do filme.

registra a síntese do momento que seria só o começo de duas décadas de um dos períodos mais sombrios do país. Ruy Guerra, ao fazer sua adaptação em Kuarup, faria sua cerimônia de adeus a tempos de sofrimento, sua homenagem aos mortos e desaparecidos da ditadura que, assim como na celebração dos índios, voltam à vida para lembrar aos que ainda estão vivos o ideal de liberdade que se deve aprender.

Referências bibliográficas

BALDELLI, Pio. *El Cine y la Obra Literária*. Buenos Aires: Galerno, 1970.

BALOGH, Anna Maria. *Conjunções, Disjunções e Transmutações*. Da Literatura ao Cinema e à TV. São Paulo: Annablume, 2005.

CALLADO, Antônio. *Quarup*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

_____. *Antônio Callado Repórter*. Tempo de Arraes e Vietnã do Norte. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

JOHNSON, Randal. *Literatura e Cinema*. São Paulo, 1982.

MARTINELLI, Marcos. *Antônio Callado, um sermonário à brasileira*. São Paulo: Annablume; FAI, 2006.

STAM, Robert. A Literatura Através do *Cinema*. Realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SANTOS SILVA, Maria de Conceição. Quando o escritor toma Partido: O caso de Antonio Callado. *Miscelânea*, Assis, vol.9, jan./jun.2011.

TORRES, Fernanda. Minha cerimônia de Adeus. *Revista Piauí*. São Paulo. Abr. 2012. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/materia/minha-cerimonia-do-adeus/>>. Acesso em: 22 fev. 2016.

O cinema de Walter Hugo Khouri e a crítica cinematográfica brasileira: análise do período 1964-1982

Luis Geraldo Rocha – UNESP

Introdução

O cenário cinematográfico brasileiro na década de 1960 encontrava-se em franca efervescência de produções devido ao Cinema Novo. O movimento marca uma ruptura com a produção vigente até então e propõe visões e análises artísticas modernas dentro deste panorama. Filmes como *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha e *Porto das Caixas* (1962), de Paulo César Saraceni são marcos do Cinema Novo.

Espécie de contraponto a esse movimento e seguindo uma linha distinta de pensamento cinematográfico, o paulistano Walter Hugo Khouri lança, em 1964, *Noite Vazia*. A principal diferença entre o diretor e os cinemanovistas pode ser identificada no fato de que os filmes de Walter Hugo Khouri não possuem patente engajamento político. A despeito de uma manifestação de cunho político, tal como estavam alinhados os filmes de primeira fase do Cinema Novo, os filmes de Khouri buscavam um eixo interpretativo em pólo oposto: fixavam-se, sobremaneira, nos problemas existenciais de seus personagens, que em grande parte eram representativos de um tipo de burguesia brasileira. (STERNHEIM, 2005, p. 138).

Noite Vazia marca a fase autoral de Walter Hugo Khouri, após sua saída da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, depois de dirigir

alguns filmes sem grandes repercussões. Trata-se de uma fase que se estenderia até 1968, com a produção de *As Amoras*¹³⁷.

Dentro desse contexto de grande polarização política, não é difícil notar que parte significativa da crítica especializada se alinhou às perspectivas adotadas pelo Cinema Novo. Havia, sem dúvida, a constituição de uma memória coletiva que produzia valores inquestionáveis no setor artístico em questão. Essa inclinação da crítica cinematográfica brasileira às obras provenientes do Cinema Novo é justificada por Schwarz (1992, p. 62-63) como um meio de reconhecer a presença cultural da esquerda no cenário artístico da década de 1960 e sua ousadia em enfrentar o Regime Militar.

Paralelamente, pode-se supor que o cinema de Walter Hugo Khouri, desprendido de quaisquer filiações políticas, não tenha conseguido conquistar essa parcela de críticos brasileiros. Exemplo dessa premissa ficou bastante evidenciado no texto do crítico Paulo Perdigão sobre *Noite Vazia*, para o *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, datado de 1º de agosto de 1965. O autor reprovou o filme de Khouri, comparando-o com os diretores do Cinema Novo e atestando uma suposta falta de características brasileiras da fita:

[...] um filme que contradiz a possível idéia possível de tirar acima do conceito de cinema brasileiro. Se a arte brasileira de cinema - representada na vanguarda por Nélson Pereira dos Santos, Lima Barreto, Humberto Mauro e Glauber Rocha - fossem definidos pelo atestado de nascimento do diretor e de 2/3 da equipe, *Noite Vazia* mereceria o seu lugar ao sol, mesmo como repositório de cultura falsificada, sem origens nacionais e, portanto, inconsequente. (PERDIGÃO, 1965, p.2).

¹³⁷Posteriormente, Khouri realizaria, a partir de uma coprodução Brasil/França, *O Palácio dos Anjos*, cujo lançamento se daria em 1970, sendo, ao mesmo tempo um filme de transição entre a primeira e segunda fase e de abertura desta última.

Entretanto, *Noite Vazia* recebeu também avaliações positivas. É o caso do texto do jornalista José Júlio Spiweak para o *Diário de São Paulo*, em 02 de outubro de 1964, que considerou o filme como um expoente da maturidade do cinema brasileiro:

"Noite Vazia" é um filme que pode, com toda calma, ser posto em confronto com as melhores manifestações hodiernas da Sétima Arte vindas de qualquer parte do mundo. É o filme que acaba, de uma vez por todas, com todos os preconceitos que ainda se possa ter em relação ao nosso cinema [...]. (SPIEWAK, 1964, p.13).

Os possíveis vínculos e afastamentos entre o movimento do Cinema Novo, o diretor Walter Hugo Khouri e a crítica cinematográfica brasileira na década de 1960, por essa pequena mostra trazida, já nos oferecem evidências do quão conturbadas foram essas relações nos anos 1960. Com isso, procurando-se compreender os fatores que mobilizaram as diferentes representações da obra desse cineasta em seus primeiros filmes autorais, delimita-se uma primeira hipótese de trabalho em torno das recepções críticas dos filmes dos anos 1960 de Khouri: teria sido o Cinema Novo, como força polarizadora e aglutinadora da principal forma de pensamento cinematográfico do período, o responsável por criar os parâmetros de leitura de uma crítica cinematográfica para as análises das incursões autorais do autor de *Noite Vazia*, fossem essas em texto de leitura favorável ou desfavorável aos seus filmes.

A década de 1970 mostra-se como o período mais produtivo do diretor Walter Hugo Khouri, que dirigiu oito filmes, recorrendo aos mesmos temas que sempre nortearam suas películas do início de sua carreira. Entretanto, apesar dos inúmeros filmes produzidos, a crítica especializada, em sua grande maioria, apresentava análises negativas sobre essas películas. O início desta fase da carreira do diretor é *O Palácio dos Anjos* de 1970, enquanto *Convite ao Prazer*, lançado em 1980, pode ser considerado o desfecho desta etapa na trajetória de Khouri.

No artigo "A magia de uma atriz não salva esta obra igual a tantas outras" sobre o filme *O Desejo*, escrito para o *Jornal da Tarde*, de São Paulo, datado de 29 de maio de 1976, o crítico Telmo Martino já indicava explicitamente o esgotamento do estilo do diretor e a pouca credibilidade que a crítica especializada depositava no cineasta. Nas primeiras linhas do texto, o jornalista questiona "A dúvida que os filmes de Walter Hugo Khouri impõe ainda é a mesma: quem viu um viu todos ou quem viu todos viu um só?" Tal indagação remete mais uma vez aos temas explorados por Khouri - Existencialismo, solidão, angústia - e que, segundo Telmo Martino, já atingiam um alto grau de exaustão na época do lançamento de *O Desejo*, em 1975. Jairo Arco e Flexa, da revista *Veja*, em texto de 26 de maio de 1976, também corrobora para a questão das exaustivas temáticas de Khouri, no texto "Tédio profundo":

Em "*O Desejo*", há primorosas tomadas de estatuetas, cortinas rendadas, teias de aranha, cavalos - de preferência estáticos - e até mesmo figuras humanas em repouso diante de polidos espelhos. Quando elas se põem em movimento, contudo, as coisas se complicam. E quando falam, o resultado chega a ser desastroso. Pois, embora proferidos com o máximo de sentenciosidade, os diálogos resvalam pelo pueril. (FLEXA, 1976, p.68).

Pode-se observar, neste caso, que a crítica apontava uma intensa inclinação para os aspectos plásticos do filme, enquanto, em termos de roteiro, a crítica indicava que o diretor deixava a desejar.

Como já se evidencia, a junção do estilo autoral de Khouri, de ordem existencialista, com a tendência do cinema brasileiro da época de inserir cada vez mais o erotismo nas produções, pode ter estimulado uma produção crítica em torno do cineasta.

Nesse horizonte, é pertinente o levantamento da seguinte questão: na década de 1970, os filmes de Khouri produzidos na "*Boca do Lixo*" (através de financiamentos com as produtoras Antonio Galante e Alfredo Palácios) tentaram realizar um balanceamento entre seu estilo autoral, existencialista, psicológico e a ampliação de bilheteria,

introduzindo o erotismo de forma cada vez mais latente. Essa tentativa de equilíbrio entre a realização de filmes artísticos com elementos populares (erotismo) pode ter realçado o posicionamento dessa crítica especializada. O que refletiria numa mudança de perspectiva dessa própria crítica.

A abertura política e a revitalização pela qual o cenário cinematográfico brasileiro passava no início dos anos 1980 possibilitaram que Walter Hugo Khouri lançasse *Eros, O Deus do Amor*, seu 20º filme. A obra pode se apresentar como uma virada na carreira do diretor, com a crítica tecendo comentários elogiosos sobre a obra e reconhecendo *Eros* como o grande filme de Walter Hugo Khouri. As transformações históricas e sociológicas pelas quais o Brasil passava naquele período podem ser explicadas por Xavier (1985), que defendeu o reconhecimento do filme através da transformação no cenário político da época:

Na convivência entre cinema, entre o cinema de mercado e o cinema de política, prevaleceram conquistas que não se desenvolvem tanto na linha do confronto entre o mágico e o delegado (poesia), mais num terreno mais pragmático onde a energia do cinema se volta à exploração dos espaços franqueados para a representação naturalista do que incide naturalmente no corpo (sexo, violência) e do que pertence à experiência política dos anos da ditadura. Podemos identificar algo como *naturalismo de abertura*, cujas faces mais visíveis são, de um lado, o filme policial com temas ligados a repressão e, de outro, o movimento geral do "sexo em cena" em que se manifesta num amplo espectro (do intimismo existencial de Khoury às festas no Rio Babilônia). (XAVIER, 1985, p. 38. Grifos do autor).

Em texto de 24 de junho de 1981, para o *Jornal da Tarde*, o crítico Edmar Pereira atestou a qualidade do filme, e já no título de seu artigo afirmou que a obra seria o grande filme do diretor em muitos anos, "O solitário Khouri vencendo a maldição da crítica. Com o sensualismo de

18 mulheres". O jornalista enalteceu o trabalho de Khouri, seu estilo autoral do qual não fez concessões em momento algum - contrastando com que a crítica, na década anterior, sempre repudiou no cineasta - e a ousadia de trabalhar com uma linguagem da câmera subjetiva:

Khouri remou contra a corrente, transformou-se numa solitária personagem, experimentou pressões e até agressões. Não mudou até hoje. E nunca parou de filmar. Chega assim ao seu 20º filme, um recorde absoluto entre os cineastas brasileiros de importância reconhecida, em trégua com seus críticos e em surpreendente intimidade com o grande público [...] e provavelmente aumentará ainda mais o bom desempenho nas bilheterias, quando lançar em setembro seu 20º filme, *Eros Acorrentado*. Um projeto estranho e audacioso, onde o personagem principal jamais será visto pela platéia, a não ser em suas lembranças de criança ou então como vulto. Mas sua voz vai dialogar com algumas atrizes entre elas algumas das mais conhecidas do cinema e da televisão. (PEREIRA, 1981, p.18).

O êxito de *Eros* fez com que o filme posterior do diretor, *Amor, Estranho Amor*, fosse recebido ainda mais calorosamente. Luciano Ramos, no texto "A política do 'voyeurismo' em outro estudo de Khouri", para a Folha de São Paulo, em 08 de novembro de 1982, celebrou o fato de o diretor finalmente conseguir dialogar com o grande público:

[...] o cineasta Walter Hugo Khoury se acha bem mais perto do grande público. O curioso é que essa proximidade ocorre sem que o diretor tenha abdicado dos temas que lhe foram favoritos nem uma linha estilística que significa hoje sua marca registrada. [...] Desta vez, entretanto, todas estas características parecem mais depuradas, o espetáculo se mostra mais coeso e, ao mesmo tempo, mais simples. (RAMOS, 1982, p.25).

Logo, é possível presumir que Walter Hugo Khouri obteve um reconhecimento do público e da crítica com *Eros* e *Amor, Estranho Amor*, que o legitima como um ilustre cineasta. Entre os fatores que podem ter contribuído para esse reconhecimento se encontra a

metamorfização do cenário político brasileiro e nas marcas ideológicas empregadas pelo movimento Cinema Novo no campo cinematográfico brasileiro que, naquele momento, ficaram distantes. Os críticos passaram a avaliar os filmes a partir de outras visões. Sendo assim, é pertinente averiguar como se deu o deslocamento desse modo de avaliação dos filmes de Walter Hugo Khouri na década de 1980, agora o julgando como um grande cineasta no auge de sua maturidade artística.

Bases de um problema de pesquisa

Este projeto de mestrado insere-se na linha de Pesquisa Produção de Sentido na Comunicação Midiática, do programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual Paulista (Unesp), que estuda o processo de significação dos produtos culturais, articulando os conhecimentos provenientes das ciências da comunicação e da linguagem. Desta forma, esta pesquisa pretende identificar a representatividade de Walter Hugo Khouri no cenário cinematográfico brasileiro a partir da crítica cinematográfica. As hipóteses, preliminarmente anunciadas, serão trabalhadas em três fases. A primeira se relaciona com a década de 1960, que apresenta um prodigioso grau de maturidade cinematográfica do autor em questão, observada principalmente na obra *Noite Vazia*. Entretanto, mesmo assim, nesta fase, a crítica dividiu-se em elogios e restrições. Parte-se do pressuposto que esta depreciação exista em razão do movimento Cinema Novo, devido a sua marca eminentemente política, que influenciou os críticos brasileiros do período. A segunda concentra-se na carreira do diretor na década de 1970 e baseia-se no fato de que os críticos teriam analisado suas produções em função de sua associação com produtores da "Boca do Lixo". Tentando manter seu estilo autoral, porém acrescentando o erotismo cada vez maior em seus filmes, Khouri permanece acoplado a um único eixo temático: o Existencialismo, o que, para seus intérpretes, indicou um desgaste de sua fórmula de produzir cinema. A terceira

hipótese centraliza-se no início da década de 1980 e propõe um deslocamento de visão da crítica cinematográfica sobre o diretor, que passa a reconhecê-lo como um grande cineasta, devido ao lançamento dos filmes *Eros* (1981) e *Amor, Estranho Amor* (1982). Supõe-se que tal deslocamento é fruto da reabertura do cenário político da época e do desprendimento da memória do Cinema Novo nos críticos do período. O recorte utilizado nesta pesquisa em relação à filmografia de Walter Hugo Khouri (1964-1982) reflete o período em que o diretor produziu a maior parte de sua cinematografia atingindo seu ápice de crítica e de público com a obra *Amor, Estranho Amor*. Os filmes deste período atingiram mais de um milhão de espectadores e foram quase unanimidade de crítica, conforme dados fornecidos pela Agência Nacional de Cinema (Ancine).¹³⁸

Justificativa

O interesse em realizar este projeto justifica-se pela escassez de trabalhos acadêmicos abrangendo a carreira do diretor Walter Hugo Khouri. Tendo sua carreira iniciada em 1950, os primeiros trabalhos científicos acerca do diretor somente começariam a ser produzidos no final da década de 1990.

O primeiro é de produção de Renato Luiz Pucci Júnior. O pesquisador faz uma análise interpretativa e iconográfica, a partir de dois filmes do cineasta à luz da Filosofia: *As Amoras* (1968) e *Eros, o Deus do Amor* (1981). Essa pesquisa é fruto de sua dissertação de mestrado em Ciências da Comunicação na Escola de Comunicação e Artes na Universidade de São Paulo em 1998. Posteriormente, o trabalho foi publicado pela editora Annablume, em

¹³⁸Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2105-22052015.pdf>. Acesso em 9 de agosto de 2015.

parceria com a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), no ano de 2001. Em 2007, a dissertação de Helena Stigger Marcelo: O imaginário burguês de Walter Hugo Khouri, comunicação e psicanálise no cinema, é realizada na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul para o programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. Em sua pesquisa, Stigger analisa o personagem Marcelo, presente em várias obras do diretor, através da teoria de indefinição do ser de Cornelius Castoriadis e da psicanálise freudiana. Ainda em 2007 é produzida na Universidade Federal do Piauí a dissertação *Urbes negra: melancolia e representação urbana em Noite Vazia (1964)* de Walter Hugo Khouri por Jaison Castro. A pesquisa explora o filme do diretor, a partir da problemática da melancolia urbana, uma relação aguda com o tempo vinculada aos anseios e temores da existência em uma metrópole brasileira, São Paulo. A pesquisa foi realizada para o programa de Pós-Graduação em História. Por fim, o último trabalho envolvendo a obra de Walter Hugo Khouri encontrado, de acordo com a pesquisa bibliográfica realizada por este pesquisador, destaca-se o trabalho *Memórias do feminino* na obra de Walter Hugo Khouri, de autoria de Thalita Souza Aragão Ramalho. Pesquisa produzida em nível de mestrado para o programa de Pós-Graduação em Memória Social, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, em 2013.¹³⁹

Estes quatro trabalhos acadêmicos não abrangem um trabalho sobre a recepção crítica da carreira de Walter Hugo Khouri. Desta forma, uma pesquisa que se propõe a realizar um monitoramento das opiniões da crítica jornalística brasileira acerca do trabalho do cineasta, torna-se de suma importância. Como já foi demonstrado na introdução deste projeto, as opiniões da crítica oscilaram e uma análise que busca respostas para tais variações apresenta-se como pertinente objeto de estudo. A pesquisa será amparada por um levantamento documental alicerçado na

¹³⁹Esta pesquisa bibliográfica foi realizada durante o mês de agosto de 2015. Fontes consultadas: Google Acadêmico e Portal de Periódicos da Capes.

crítica cinematográfica da grande imprensa brasileira, entre 1964 e 1982, no período de lançamento de seus filmes. Nesta fase, foram realizados 14 filmes em 18 anos de atividade cinematográfica, atravessando momentos históricos díspares: do Brasil do início ao término do Regime Militar. Decisivamente, a análise das críticas jornalísticas poderá oferecer elementos para a melhor compreensão das transformações ocorridas no cinema de Walter Hugo Khouri no período discutido. Convém destacar que Khouri, durante estes anos, desenvolveu a maior parte de seu trabalho como cineasta, a partir de um estilo em torno da discussão de temas existencialistas, intimistas e de caráter psicológico. Diante deste quadro, uma pesquisa que revele a tendência das opiniões da crítica especializada sobre o diretor parece ser imprescindível.

Objetivos

Geral

Analisar as formas de representação da obra e do cineasta Walter Hugo Khouri a partir da produção de crítica cinematográfica brasileira produzida no período entre 1964 e 1982, difundida na grande imprensa, mapeando e analisando os possíveis fatores implicados nas escolhas e nos valores dessa mesma crítica.

Específicos

1. Mapear, por pesquisa documental em arquivos, as críticas em torno de Walter Hugo Khouri e de seus filmes, constituindo um dossiê o mais escrupuloso possível, sobre as formas de representação desse cineasta na imprensa brasileira;
2. Constituir critérios de análise de crítica cinematográfica, levando em conta fatores internos e externos aos textos;

3. Mapear e analisar as tendências ideológicas das artes visuais brasileiras do período que possam ter afetado significativamente a recepção crítica da obra de Walter Hugo Khouri;
4. Identificar as disputas simbólicas que afetaram significativamente o campo de produção cinematográfica do período, analisando o modo como a trajetória intelectual de Walter Hugo Khouri foi afetada por estas questões.

Materiais e métodos

A nível teórico-analítico, a pesquisa seguirá a linha da Análise do Discurso Francesa. Para Maingueneau (1997, p. 10) a realidade extradiscursiva e as condições sócio-históricas de produção das obras se tornam relevantes e passam a considerar o discurso em meio à linguagem e à ideologia - isto é, entre os elementos linguísticos e os elementos não linguísticos das produções. Concomitantemente, os discursos proferidos pela mídia acerca da filmografia do cineasta, dentro do recorte proposto (1964-1982), são resultantes do momento social, cultural e econômico pelo qual o Brasil atravessava naquele tempo. Da mesma forma, os meios de produção cinematográficos são o produto da tendência de uma época. A mídia registra esse período para a posteridade. No caso do cinema, através das críticas cinematográficas. Nesta perspectiva, o discurso deve ser compreendido como algo que ultrapassa o nível puramente gramatical e linguístico, como destaca Brandão, citando o trabalho de Maingueneau (2004, p.2), quando afirma que a etapa discursiva apoia-se sobre a gramática da língua (o fonema, a palavra, a frase), mas nela, é importante levar em conta também (e, sobretudo) os interlocutores (com suas crenças, valores, e ideologias) e a situação (lugar-geográfico e tempo-histórico) em que o discurso é produzido.

Pelo fato de não ater-se somente aos elementos formais da língua, oferecendo mecanismos para a análise de ideologias empregadas nesses textos, a Análise do Discurso Francesa mostra-se como um rico

mecanismo de estudo sobre as críticas cinematográficas do diretor Walter Hugo Khouri. Este procedimento metodológico será o alicerce para o trabalho da investigação sugerida por esta pesquisa, ao permitir a averiguação dos sentidos produzidos a partir dos posicionamentos dos jornalistas perante as obras de Khouri. Juntamente com a Análise do Discurso Francesa, a apreciação dos textos jornalísticos será realizada por intermédio do embasamento em teorias do cinema, com o intuito de compreender com precisão aspectos da arte cinematográfica, empregados nos textos jornalísticos e nos filmes em questão. Entre os autores que servirão como bases para essa análise conjunta estão Bordwell (2013), Ramos (2005) e Bazin (1985).

Pesquisa bibliográfica e documental

A primeira etapa da metodologia a ser empregada para a realização deste projeto é a pesquisa bibliográfica. Parte desta pesquisa terá caráter histórico, sociológico e político. Centralizando-se em obras sobre o Brasil no período especificado pela pesquisa (1964-1982) e na história do cinema brasileiro, com o objetivo de introduzir e situar o tema. Sob o aspecto político, a pesquisas se orientarão pelo trabalho historiográfico de Fausto (1995), cuja obra reconstitui o país desde o Brasil colônia, até inseri-lo na Nova Ordem Mundial. De Maciel (1996) e Calado (1997), que estudam os estilos e manifestações culturais brasileiros das décadas de 1960 e 1970. Também será utilizada a obra organizada por Bentes (1997) que reúne cartas do cineasta baiano Glauber Rocha com diversas personalidades dos anos 1950, 1960, 1970 e 1980. Por fim, para a compreensão dos períodos autoritários pelos quais o Brasil perpassou durante o século XX, será explorada as obras de Skidmore (1988) e Gaspari (2002). Em relação à história do cinema brasileiro serão utilizadas as obras de Ramos (1987), Rocha (2004), Xavier (2001), Ramos (1983), que discutem as relações existentes entre a produção

cinematográfica brasileira e o Estado durante as décadas de 1950, 1960 e 1970. Bernardet (2007), cuja obra apresenta um panorama do cinema nacional entre os anos de 1958 e 1966 e Galvão (1981), que discorre sobre a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, grande estúdio de cinema paulistano dos anos 1950. Além disso, serão utilizados revistas e periódicos especializados na área de cinema. Como forma de compreender aspectos teóricos do cinema, a obra de Bordwell (2013), Ramos (2005) e Bazin (1985) serão empregadas para a análise das críticas cinematográficas, conjuntamente com a análise fílmica das obras estudadas.

A pesquisa documental está parcialmente realizada e ocorrerá no centro de documentação e pesquisa da Cinemateca Brasileira, na cidade de São Paulo. Até o momento foram coletados 150 documentos de jornais e revistas, entre os anos de 1950 e 1980. Esses documentos são provenientes dos jornais Folha de São Paulo, O Estado de São Paulo, Jornal da Tarde, Correio do Povo, Jornal do Brasil e Diário de São Paulo e as revistas Veja e Istoé. O conteúdo desses artigos consiste em críticas cinematográficas. Esses documentos estão organizados por ordem cronológica, obedecendo ao processo de lançamento de cada filme do diretor e ao recorte temporal realizado por este pesquisador (1964-1982). A pesquisa documental também contemplará a hemeroteca da Biblioteca Nacional do Brasil, localizada na cidade do Rio de Janeiro.

Conclusão

Analisando as resenhas da crítica cinematográfica em relação à obra do cineasta Walter Hugo Khouri no período entre 1964 a 1982, indica-se a possibilidade da transformação do trabalho do cineasta. Entre estes anos, o autor diferenciou-se em três fases distintas. O projeto da dissertação de Mestrado sugere as seguintes hipóteses: apesar de todas suas obras serem existenciais, os subperíodos especificados (1964-1968; a década de 1970 e os anos 1980) demonstram diferenciações

visualizadas pela crítica, devido aos seguintes circunstâncias: na primeira fase (1964-1968), Khouri destaca-se como autor eminentemente autoral, com grande aceitação da crítica. Na segunda fase (década de 1970) o cineasta investiu no erotismo da "Boca do Lixo", com uma tentativa de combinação com o existencialismo. A crítica rejeitou. Finalmente, a última fase (início da década de 1980) quando Khouri filmou *Eros e Amor*, *Estranho Amor*, utilizando a câmera subjetiva, roteiro sofisticado e um grande elenco, a crítica teceu análises surpreendentes. Khouri ressurgiu novamente como grande cineasta nos jornais e revistas especializados.

Referências bibliográficas

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BENTES, Ivana (org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das

Letras, 1997.

BERNADERT, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Companhia das Letras: São Paulo, 2007.

BORDWELL, David. *Sobre a História do Estilo Cinematográfico*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CAKOFF, Leon. *Em "Eros", Khouri atinge a perfeição*. Folha de São Paulo, São Paulo, p. 35, 12/11/1981.

CASTRO, Jaison. *Urbes negra: melancolia e representação urbana em Noite Vazia (1964), de Walter Hugo Khouri*. Teresina: Universidade Federal do Piauí: Teresina, 2007. FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.

GADGET, F; HAK, T. (orgs.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: Editora Unicamp, 1997.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. GEADA, Eduardo. *Os mundos do cinema: modelos dramáticos e narrativos do cinema clássico*. Lisboa: Notícias Editorial, 1998.

JACQUES, Aumont (et al). *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

_____. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus, 2004.

FLEXA, Jairo Arco e. *Tédio profundo*. Revista Veja, São Paulo, p. 68, 26/05/1976. MACIEL, Luis Carlos. *Geração em Transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Pontes, 1997.

MARTINO, Telmo. *A magia de uma atriz não salva esta obra igual a tantas outras*. Jornal da Tarde, São Paulo, s/p, 29/05/1976.

ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 2005.

PERDIGÃO, Paulo. *Cinema*. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, p.2, 01/04/1965. PEREIRA, Carlos Alberto; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Patrulhas ideológicas, marca registrada: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980. PEREIRA, Edmar. *Khoury, numa reflexão sobre a própria obra*. Jornal da Tarde, São Paulo, s/p, 25/11/1977.

_____. *O solitário Khouri vencendo a maldição da crítica. Com o sensualismo de 18 mulheres*. Jornal da Tarde, São Paulo, p. 18, 24/06/1981.

PUCCI, Renato Luiz. *O equilíbrio das estrelas: filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

RAMALHO, Thalita Souza Aragão. *Memórias do feminino na obra de Walter Hugo Khouri*.

Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2013

RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

_____. (org). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.

_____. *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: SENAC, 2005.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais (anos 50/60/70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. SILVA, Jaison Castro. *Urbes negra: melancolia e representação urbana em Noite Vazia (1964) de Walter Hugo Khouri*. Teresinha: UFPI, 2007.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. SPIEWAK, José Júlio. *Crítica de cinema*. Diário de São Paulo, São Paulo, p. 13;

02/10/1964.

STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da boca: dicionário de diretores*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2005. STIGGER, Helena. *Marcelo: o imaginário burguês de Walter Hugo Khouri, comunicação e psicanálise no cinema*. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do

Sul, 2007.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____, BERNARDET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel. *O desafio do cinema: a política do estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

WOLF, José. *Khouri: o mito (burguês) da alta burguesia*. Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, s/p, 02/04/1967.

El cine como memoria de la humanidad

Pedro Matute – Universidade de Guadalajara

Desde que el ser humano planto su huella en este planeta busco dejar constancia de su estancia aquí, de cómo evolucionaba, de los conocimientos que adquiría, y de la transmisión de los mismos, para que las generaciones futuras tuvieran a donde recurrir cuando ocupaban obtener alguna información que mejorara su calidad de vida, enterarse de hechos pasados o bien lograr el aprendizaje de diversas técnicas para desarrollar un trabajo determinado.

Conforme fue aumentando el cúmulo de conocimientos que la humanidad obtenía, también se fueron perfeccionando las formas de guardar, archivar y transmitir los mismos de acuerdo a las necesidades de cada época. Así en un principio el almacenamiento cerebral y la transmisión oral de generación en generación fueron los medios que se utilizaron, después hicieron su aparición los pictoglifos y los jeroglíficos con el objeto de dejar un registro impreso y perenne, acompañados de magnas obras arquitectónicas como fueron las pirámides sembradas principalmente en Egipto y Mesoamerica, luego vino el descubrimiento de la escritura lo que permitió plasmar las gestas humanas en papiros y otros materiales que lamentablemente se perdieron con el incendio de la biblioteca de Alejandría, no obstante este lamentable hecho los griegos perfeccionaron el alfabeto al grado tal como la conocemos, para que los amanuenses tuvieran el trabajo durante varios siglos de plasmar la memoria de la humanidad en libros que se consideran incunables, hasta que Guthemberg invento la imprenta con lo cual se inicio a escala masiva la apropiación y difusión del conocimiento, que claro, para lograrlo, había que tomarse la molestia de aprender a leer y escribir. Entonces para

preservarlo y conservar la memoria de la humanidad de una forma indeleble, se dieron a la tarea de construir bibliotecas que llenaron de libros para que las personas tuvieran acceso a abreviar de esas líneas de sabiduría con el único requisito que supieran decodificarlas.

No obstante, quienes habían escrito esos libros, por mas que quisieran no podían tener una opinión objetiva en torno a los hechos que describen, ya que se encuentran influidos por ideologías, cultura, educación, instrucción, costumbres, tradiciones, etc. que hacen que aquellos, sean mediados por su visión muy particular del mundo, la que creen es la correcta. Como ejemplo están las descripciones etnográficas que hacen de los diversos pueblos aborígenes que fueron descubriendo, a los que analizaban desde su óptica y no la de ellos para lograr una interpretación de su cultura y forma de vida. Y como colofón a esto esta la frase “La historia la escriben los vencedores” lo que es una muestra clara de las deformaciones que pueden sufrir esos registros tipográficos de la memoria de la humanidad. Ante esta situación es obvio que es necesario un instrumento que los plasme con mas objetividad el cual llegaría con el correr de los años.

La humanidad continuo evolucionando, vino el renacimiento y la revolución industrial, los nuevos inventos y tecnologías se sucedían en cascada, asombrando a los pasmados habitantes de este planeta de cómo se iban creando esas maravillas que facilitaban y aumentaban su calidad de vida. Uno de esos, al que sus inventores en un principio consideraban un espectáculo de feria y que pensaban tendría efímera vida restándole importancia a lo que habían creado, emitió sus primeros haces de luz que se reflejaban sobre una pantalla o en aquellos tiempos debió ser una tela blanca, ante uno atónitos e incrédulos espectadores, que temerosos de ser alcanzados por una bala o por el tren corrían despavoridos a refugiarse en un lugar que brindara mayor seguridad. Este invento que vino a revolucionar los medios de comunicación fue el cinematógrafo y sus autores los hermanos Augusto y Luis Lumiere.

Sin embargo este maravilloso invento rebaso todas las expectativas que sus inventores se habían creado, pues rápidamente dejo de ser el espectáculo de feria a que lo habían predestinado.

Porque el cine es mucho mas que eso, es un arte, una forma de aprendizaje, es un medio de comunicación, es un lenguaje, es una industria, es una tecnología, es un espectáculo, es un medio de preservar el conocimiento, es una forma de relatar historias, esto y mucho mas es el cine, y de ahí su importancia en la vida contemporánea, La cinematografía es un fenómeno único y plural. Único porque tiene un referente fundamental y central el mundo de la imagen animada; plural en la medida de la multiplicidad de planteamientos con que se puede acceder a ella,; estudios varios y parciales de su historia, internacionales, nacionales y locales, temáticas diversas, personajes como directores, actores y protagonistas que han influido en su devenir; en fin, circunstancias que han motivado su análisis y estudios referenciales que lo han integrado a la cultura contemporánea: posmodernista y global .

Así es que esta nueva forma de expresión empieza a desarrollar su propio lenguaje en el que Griffith sienta las bases que son perfeccionadas, sistematizadas y difundidas por la escuela de cine rusa en la que Einsestein y Pudovkin son sus mas connotados representantes. Se habla de planos y angulos de cámara, de los movimientos que se pueden hacer con la misma y de todo lo que eso significa y entiende el espectador, por lo que se tiene que saber escoger la toma adecuada según los contenidos que se quieran transmitir y para coronar estos estudios, Einsestein divulga su teoría del montaje con la cual estructura y le da sentido a la narración fílmica.

Posteriormente, a los pocos años de su nacimiento viene a incorporársele un elemento clave que lo estaría acompañando todo el tiempo y tal parece que así seguirá, que fue el sonido, ahora se habla de lenguaje sonoro. En esta simbiosis que no se puede separar de la imagen y la mezcla de ambos puede crear nuevos significados, bien sea en el caso que el sonido apunte lo que la imagen contiene, o bien actúe como

contrapunto o se utilice de la manera que al director mas convenga para crear las atmósferas adecuadas para la transmisión de sus mensajes. Ya con esta incorporación del sonido a la imagen se sientan las bases de lo que llegaría a ser el lenguaje audiovisual.

Luego esas imágenes en movimiento se pintaron de colores y se agrandan con el cinemascope, panavision y los 70mm. A los que se les añade un sonido denominado sensorround para ser mas impactante la apreciación de las películas en las salas de exhibición y se hacen experimentos por presentar films en tercera dimensión los cuales nunca llegan a cuajar y estos si solo se remiten por el momento a ser espectáculos de feria que se pueden disfrutar en varios parques de diversiones alrededor del mundo.

Paralelamente a esto, la cinematografía se expande y deja de ser una industria cara e inalcanzable para la gran mayoría de los humanos al poner a su disposición formatos accesibles como el de 16mm.. 8mm. Y posteriormente el súper 8mm, los que vienen acompañados de todos los accesorios necesarios para que cualquier mortal pueda realizar a un bajo costo las películas que tenga ganas, además de registrar los eventos reales (aunque en la mayoría de los casos se utilizaron para filmar celebraciones familiares como bodas, vacaciones, el crecimiento de los hijos, etc.) que suceden en su entorno.

Transcurre el tiempo y aparecen nuevas tecnologías que desplazan a la impresión de imágenes y sonidos en celuloide, el microchip, la fibra óptica que conllevan a la digitalización de aquellos con una calidad de resolución muy aceptable, hacen que los costos para el registro de imágenes y sonidos bajen sustancialmente y no solo eso, sino también todo el proceso de filmación que ahora se llama de grabación se simplifique de sobremanera que prácticamente se encuentra al alcance de todas las personas y bolsillos que deseen guardar los recuerdos y los hechos que les ha tocado vivir, en código binario encriptado en una banda magnética. Pero el lenguaje audiovisual sigue ahí inamovible sin importar que sea otra tecnología la que esta a su servicio.

Ha sido tal la importancia del cinematógrafo y sobretudo del lenguaje audiovisual, que a partir de el se ha suscitado una serie de inventos como la televisión (que es el medio mas influyente en nuestros días tanto para entretener y divertir a los espectadores como para transmitirles mensajes y contenidos que moldeen su forma de pensar y de actuar) a la que se le agregaron los videocasetes, los DVDS, los juegos de video, la multimedia, etc, y ya dicha forma de comunicación la podemos encontrar hasta en la telefonía.

Y toda este cuento para que?. Simplemente para destacar la importancia del lenguaje audiovisual en la actualidad como la forma mas efectiva de transmitir mensajes , registrar y archivar acontecimientos históricos y preservar y difundir el conocimiento en general.

Este proceso evolutivo que ha traído descubrimientos e invenciones que han innovado los quehaceres del ser humano en todos sus ordenes, también se refleja en la forma de adquirir y difundir conocimientos, por lo que la humanidad ha tenido que pasar por diversas fases de aprendizajes para situarse en el momento actual rodeada de las nuevas tecnologías de comunicación, en las que la digitalización y el lenguaje audiovisual son el punto de partida para todo aquello que interrelacione a las personas y al mismo tiempo ser los guardianes de los conocimientos que aquellas han adquirido en el transcurso de sus siglos de existencia y necesitan preservar.

En los albores de su existencia y dado lo limitado de sus saberes y necesidades, el ser humano se comunicaba de una forma gestual, con sonidos guturales que con el tiempo fueron creando palabras que los llevaron a realizar una transmisión oral un tanto cuanto rudimentaria y ya los mas avanzados se atrevieron a plasmar en pictoglifos y jeroglifos aquellos conocimientos que querían conservar. Esto fue la primera fase que caracteriza a la comunicación humana y a la preservación de sus conocimientos. La segunda fase se da con el descubrimiento del alfabeto que posibilita la escritura con la cual registran los acontecimientos, descubrimientos, innovaciones y conocimientos que han ido adquiriendo

y conservando en libros para su transmisión a futuras generaciones, los que gracias al invento de la imprenta detono su circulación y las posibilidades de acceder a ellos. Se trata de una fase tipográfica, la cual aun estamos viviendo pero ya en conjunción con lo que se denomina la tercera fase, en la que el lenguaje audiovisual que brota de las diversas pantallas (televisión, computadoras, salas de exhibición cinematográfica, teléfonos y otros reproductores de imágenes y sonidos) y se da gracias a las nuevas tecnologías digitales, esta empezando a dominar las formas de aprendizajes, preservación de conocimientos y obviamente de comunicación entre los seres humanos, que se nos metió como la humedad y sin que nos hayamos percatado dependemos de el de una manera predominante. Esto es lo que nos demuestra Raféale Simone en su libro *La Tercera Fase*.

No se trata que el Lenguaje Audiovisual sea mejor que el Tipográfico, simplemente son diferentes y cada uno tiene sus características y dependiendo de para que lo queramos, será la utilización que le demos a uno u otro lenguaje, pero de lo que no hay duda es de la eficacia y facilidad del Lenguaje Audiovisual como abrevadero y difusor de conocimientos.

“Este nuevo lenguaje ha tomado el relevo en la formación de conocimientos ya que ha desarrollado una modalidad perceptiva llamada *visión-no alfabética* la cual se aplica entre otras cosas, no solo al hecho de mirar la televisión, sino a todas las formas que se expresan a través del Lenguaje Audiovisual como los videos, los DVDS y el mismo cinematógrafo con lo que se ha transformado profundamente el estilo cognitivo, lo que favorece a un cambio a otro tipo de inteligencia que llamare simultanea” (1).

Bajo estas premisas vertidas por Raféale Simone en su libro la tercera fase, nos encontramos que el Lenguaje Audiovisual tiene ciertas características bien definidas que a continuación retomo del mismo autor:

- 1) *Ritmo*: Hay ante todo una diferencia de ritmo: para realizar el acto de lectura el usuario debe seguir un ritmo relativamente lento; para el acto de visión en cambio un ritmo relativamente veloz.
- 2) *Convivialidad*: La lectura es poco convivial pues se debe realizar en silencio, en soledad con concentración y es imposible leer mientras se hacen otras cosas que mantienen ocupada la vista y otros sentidos. En cambio la visión puede tener lugar en ambientes mucho mas conviviales, podemos mirar un espectáculo, ver una película o la televisión mientras hacemos otras cosas. Se puede mirar colectivamente pero se lee en soledad.
- 3) *Multisensorialidad*: Un canal es multisensorial cuando se dirige al mismo tiempo a mas de un sentido del receptor, como sucede con el Lenguaje Audiovisual, desde este punto de vista el canal visual es casi siempre duplicado por el auditivo por lo que siempre tendrá que permanecer una cantidad de información.
- 4) *Grado de Iconicidad*: La visión permite captar un nivel icónico elemental, viendo una imagen o una secuencia de imágenes se entiende por lo menos en cierta medida que es lo que se esta viendo.
- 5) *Una escala de afabilidad*: Un medio es amistoso si es fácil tener acceso a el, si las elaboraciones que dicho canal requiere son poco complicadas. Así en el nivel mas alto se coloca un canal que sea hetero-arrastrado, no corregible, máximamente convivial, multisensorial, pobre de implicaciones enciclopédicas, fácilmente citable y dotado de un gran nivel de iconocidad. Esto hace que evidentemente el canal mas amistoso es aquel que da menos quehacer a su usuario, es decir el Lenguaje Audiovisual(2)".

Con esto queda demostrado la eficacia y operatividad que tiene en el cerebro de los seres humanos el Lenguaje Audiovisual para la difusión y el aprendizaje de conocimientos, que lentamente y sin que nos diéramos cuenta ha ido desplazando al tipográfico de este quehacer que antaño estaba limitado a los libros y la escuela, desde el nacimiento del cinematógrafo cuando empezó a balbucear sus primeras imágenes, metiéndose como la humedad y poco a poco ha ido avanzando en el proceso de educar, instruir, divertir e informar, hasta consolidarse como el pilar fundamental y preponderante para la realización de muchos de las acciones anteriormente mencionadas, arrebatándole espacios (y lo continua haciendo) al lenguaje tipográfico “ya que el esfuerzo de leer no puede competir con la facilidad de mirar”(3).

Por otra parte la digitalización ha posibilitado que enormes archivos de conocimientos se guarde en pequeños espacios de fácil búsqueda y acceso a ellos, con lo que actualmente una perdida de los mismos como ocurrió con la biblioteca de Alejandría seria imposible pues se encuentran en muy diversos y variados lugares, con lo que están perfectamente respaldados, ya que si llegara a perderse alguno de ellos, seria fácil e inmediatamente reemplazado.

Al mismo tiempo estas nuevas tecnologías han puesto al alcance de las manos de una infinidad de personas equipos de video para que registren en lenguaje audiovisual todos los hechos que suceden a su alrededor y crean que tienen importancia, bien sea para ellos como para la humanidad, algo que antes estaba reservado solo a unas cuantas personas o corporaciones y que se ha filtrado entre la gente común y corriente su uso para que sean ellos partícipes en la realización y el resguardo de la memoria de la humanidad.

Bien me adelante demasiado pero era necesario para dejar en claro en que consiste el Lenguaje Audiovisual, la evolución que ha tenido, su importancia en la actualidad y la disponibilidad de nuevas tecnologías digitales y el papel que están jugando actualmente en contar nuestra historia.

Al momento en que se invento el cinematógrafo, se tuvo el instrumento adecuado para registrar la realidad tal cual es. Una realidad que ya no es mediada por cerebros humanos que cuentan las cosas a su manera, ni tampoco por libros que traen auestas el bagaje cultural e ideológico de quien plasmo en ellos las letras que tienen que ser interpretadas por los lectores para imaginarse aquello que están describiendo. Ahora ya no le tienen que contar a la gente como es un tren, su movimiento, la forma en que llega a la estación, para tener una idea de esto, simplemente ya lo puede ver, saber como es en realidad y lo mismo sucede con los demás acontecimientos que se empiezan a filmar y de esta forma empieza de manera imperceptible, sin que se dieran cuenta, a quedar registrada en celuloide los hechos, los sucesos, los descubrimientos, los acontecimientos de lo que viene a ser la memoria de la humanidad.

Sin embargo no todos esta de acuerdo en las bondades y facilidades y sobretudo en la veracidad con que se registran las imágenes en el celuloide y su posterior proyección, entre ellos los antropólogos y etnógrafos que argumentaban que la mediación a través de un instrumento mecánico distorsionaba la realidad, por lo que desechaban la fotografía y cinematografía como medios de registro y archivo de sus investigaciones, ya que para ellos la objetividad consistía en los trazos de un dibujante o en los textos escritos, y no fue sino hasta 1986 que aceptaron estos instrumentos como un medio valido para captar la realidad tal cual es y poder incorporarlo para ayudarse en sus estudios. Naciendo de esta manera la Antropología Visual.

Desde sus inicios, el cinematógrafo registro en celuloide la desnuda realidad, tal cual es, sin quitarle ni ponerle nada (tal vez como una premonición a lo que en gran medida estaba predestinado), como lo podemos observar en la primerísimas películas que se realizaron, las de los Hermanos Lumiere, *La Llegada del Tren*, *La Salida de los Obreros de la Fabrica*, *El Regador Regado*, etc. y la subsecuente forma en que empezó a desarrollarse la industria cinematográfica en ese entonces

monopolizada por los hermanos Lumiere pese a los esfuerzos que hacia Edison por entrar al mercado.

Como es sabido por todos, desde Francia, los Lumiere empezaron a desparramar camarógrafos por el mundo, quienes llegaban a los diferentes países, se entrevistaban con las autoridades de mayor rango, los filmaban haciendo lo que tenían ganas, con lo que adquirían el permiso para trabajar en dicho lugar. Su método era sencillo. Tomaban sus *vistas* de los notables y no tan notables de cada población, de los lugares y acontecimientos que tenían lugar, revelaban el material y luego se los exhibían a los atónitos lugareños que incrédulos se veían y reconocían en esas telas blancas que los reflejaban. Completaban el programa con films que traían de otros lados para que el publico pudiera apreciar que había y como era lo que se encontraba mas allá de su horizonte y cual cómicos de la legua, así pasaban de ciudad en ciudad, de pueblo en pueblo, llevando su maravilloso espectáculo que deslumbraba a propios y extraños. Lo importante de esto es que las películas filmadas y exhibidas, mostraban la realidad sin ninguna deformación, empezando así de una manera incipiente y sin proponérselo a crear en celuloide una memoria visual y autentica de la humanidad.

Pronto se dieron cuenta, no se si porque los espectadores se empezaban a aburrir de este tipo de películas, de que existía otra forma mas atractiva de entretener al publico a base de contarle historias que lo hacían reír o llorar a semejanza de las obras teatrales que fue donde se inspiraron para tal efecto, el cine de ficción, el cual rápidamente acaparo las carteleras de salas de exhibición que construían exponencialmente para dar cabida a esta forma de diversión que ya estaba sentando sus bases para convertirse en una de las industrias culturales mas fuertes del planeta. Así fue como empezaron a desplazar al documental del gusto del publico y por lo tanto de registrar la realidad objetivamente y aunque el cine de ficción era por mucho sino totalmente el preferido del publico, este aunque deformado por la forma de contar sus narraciones mal que bien, reflejaba aun sin proponérselo algo de la realidad. Enviado al

ostracismo, el documental espero mejores tiempos para volver a ser tomado en cuenta debido a su poca o nula rentabilidad económica y salvo contadas excepciones como *Nanook, el Esquimal* de Robert Flaherty (que muchos consideran el padre del cine documental) que también tiene una que otra secuencia recreada, la que fue un éxito de taquilla, los pocos films que se hicieron de este tipo pasaron inadvertidos ante el gran publico como lo reseña Erick Barnow en su libro *El Documental, Historia y Estilo*. Desde esa época quedo patente que el problema no era producir películas, sino donde exhibirlas y recuperar la inversión que se había hecho en ellas.

Otra de las formas que se utilizaron para mostrar la realidad fue la elaboración de noticieros informativos que se exhibían antes de la presentación estelar de la película en turno. Sin embargo, si bien en un principio funcionaron ante la carencia de otro medio, con el advenimiento de la televisión dejaron de tener vigencia, ya que lo que presentaban eran acontecimientos bastante atrasados que poco interesaban al publico y fueron cediendo su tiempo de pantalla a los cortos publicitarios y a los intermedios mas largos ya que la venta de golosinas, palomitas y refrescos es el gran negocio de los exhibidores. Pero lo que estos noticieros lograron fue crear un acervo histórico mas objetivo al que se puede recurrir y se ha recurrido para obtener información fidedigna de algún hecho, la cual en varios casos han incorporado a otras películas, ha sido importantísimo para ir creando una memoria audiovisual de la humanidad.

Concientes del poder de penetración que tenia el cinematógrafo entre la gran masa de gente, varios lideres de diferentes países lo utilizaron bien fuera para divulgar su ideología, sus logros o sus gestas heroicas, como en el caso de México que los diferentes caudillos revolucionarios tenían camarógrafos a su servicio para que dieran cuenta de sus hazañas en batalla y gracias a ellas podemos darnos una idea mas clara de lo que paso en esa guerra civil que azoto al país.

Mención aparte merecen Lenin y Hitler (que conste que no estoy abogando por ellos) quienes tuvieron la visión del poder increíble del

cinematógrafo, sabiéndolo utilizar a la perfección para sus fines primordialmente propagandísticos, que legaron unas estupendas obras de arte, del primero las películas de Einsestein, Dziga Vertov y otros mas y del segundo *La Fuerza de la Voluntad* y *Olímpica* magistralmente realizadas por Leni Reinfesthal. Y así otros estadistas también imprimieron en celuloide aquello que pensaron que era importante durante su gestión para dejar un recuerdo perenne de su paso por la tierra. Películas que estuvieron en el olvido durante largos años y que posteriormente fueron rescatadas como material de archivo ya que constituían una memoria visual de una época determinada, con lo que se construyeron otras películas debido fundamentalmente a su valor histórico por los hechos reales impresos en ellas.

Ya terminada la segunda guerra mundial y con Europa devastada merced a esta conflagración, los norteamericanos nada tontos y conociendo a la perfección las posibilidades de la cinematografía y amparados en el plan Marshal se adueñaron prácticamente de la industria cinematográfica a nivel mundial al controlar la distribución de esta en todo el orbe y en gran medida la exhibición, a sabiendas del gran poder de dominación que podrían tener a través de este medio. Con esta posición ventajosa, se consolido la industria cinematográfica norteamericana, en parte debido al gran despliegue publicitario que tenían y a un mercadeo muy eficaz, a través de sus corporaciones trasnacionales, haciendo que sus producciones fueran las mas requeridas en todo el planeta y de paso impidiendo la libre circulación de lo que se empezaba a hacer en otros países ya que ellos controlaban la distribución, para difundir las bondades del american way of life bajo la premisa de que a ellos “solo les interesa la rentabilidad económica y la implantación de la ideología dominante”(4), como lo manifiesta Herbert Schiller en su libro *Cultura, S.A.*

El fin primordial de las producciones norteamericanas fue crear dentro de esta industria cultural, películas netamente de entretenimiento y diversión, muy digeribles, con un ritmo ágil que

atraparan al espectador, lo metieran en la narración que estaban contando y sobretudo le quitaban el gran problema de pensar y reflexionar en torno a lo que estaba observando, para lo cual utilizaban varios géneros como el terror, la acción, la comedia, el melodrama, el western, etc. con lo cual se embolsaban millones de dólares, difundían las bondades de sus sistema económico, político, cultural y social y de paso aprovechaban para criticar a sus oponentes en el concierto mundial de las naciones, representándolos como malvados y perversos, dardos que iban dirigidos principalmente a la extinta Unión Soviética y a sus satélites que practicaban el comunismo y también le daban un repason a los países del llamado tercer mundo a los que tachaban de flojos e indolentes entre otras cosas. De esta manera la industria Cinematográfica Norteamericana respondía solo a los intereses de las oligarquías de esta nación y muy particularmente a los llamados WASP. Todas estas aclaraciones son con el propósito de demostrar la deformación que sufrían los contenidos de las películas al estar al servicio de la ideología y los intereses de los norteamericanos.

Para mantener esta industria funcionando tenían que recurrir a su materia prima: que contar. Y encontraron en la epopeya histórica un inmenso venero y fuente de inspiración de un sinfín de películas, genero que desde sus inicios fue muy socorrido y como ejemplo menciono *El Nacimiento de una Nación*. De David W. Griffith. Esto no fue privativo ni exclusivo de los norteamericanos, pues este tipo de films los encontramos en todos los países como en la Unión Soviética en donde las obras de Einsestein *Iván el Terrible* y *Alexander Nevsky* son un magnifico ejemplo, *Napoleón* de Abel Gance en Francia, *Casanova* de Fellini en Italia, *Reed, México Insurgente* de Paul Leduc en nuestro país y así en todas las cinematografías mundiales.

Lo que cuentan los libros de historia ya lo podemos ver en cine desde los inicios de la humanidad como en *La guerra del fuego* o mas atrás con *Cuando los Dinosaurios Poblaban la Tierra*, hasta acontecimientos muy recientes como *Apolo XI*, No podemos pasar por alto las referentes a las mitologías como *La Biblia*, *La Iliada*, *Jasón y los Argonautas*, y las que

los distribuidores llamaban romanas que marcaron una época, *Ben-Hur*, *Quo Vadis*, *Rey de Reyes*, *Espartaco* y el programa preferido que se repetía anualmente en todas las semanas santas formado por *El Manto Sagrado* y *Demetrio el Gladiador*, son solo algunas que nos sirven de ejemplo, pero los títulos de este genero de films que podrían ser presentados como de acción, melodrama, tragedia y comedia es de los mas vastas que existen.

Lo importante es que aunque reconstruida, la preservación de una memoria histórica de la humanidad se dio a través del lenguaje audiovisual en donde podemos encontrar prácticamente todos los acontecimientos que ha vivido a través del tiempo. En algunos o muchos casos muy deformada si se quiere, con una visión Hollywoodesca de los hechos que deja poco o nulo espacio a la imaginación y a la reflexión ya que responde a intereses económicos y no de valor histórico que narren con objetividad lo ahí mostrado. Pero existe la fuente de donde abreviar y obtener estos conocimientos, solo hay que tener la inteligencia necesaria para discernir lo falso de lo verdadero y mantener distancia en cuanto a la carga ideológica implícita, para que el aprendizaje que se pretenda realizar sea ameno y eficaz.

Paralelamente al trabajo que hacia Hollywood, algunas instituciones lucrativas y no lucrativas, dependencias gubernamentales, agencias de noticias y personas cuyo único interés era registrar en celuloide los acontecimientos que sucedían a su alrededor, se dieron a la tarea de filmar películas, unas denominadas caseras y otras mas elaboradas, las cuales cumplían diversos fines. Desde los recuerdos familiares, difusión científica y cultural, informes noticiosos, materiales educativos con el propósito de facilitar el aprendizaje, experimentaciones estéticas con el nuevo lenguaje audiovisual y hasta los que lo hacían por el puro placer de realizar films. Con todo esto que se hace de una manera un tanto fortuita, callada, dispersa, casi sin proponérselo, se logran imprimir millones de metros en celuloide en todo el orbe que dan cuenta de las mas diversas situaciones que nos ha tocado vivir y dicho material actualmente es muy buscado y apreciado por las cinetecas y archivos

fílmicos, ya que el si logra mostrar de manera objetiva una memoria audiovisual de la humanidad.

Esto se logra gracias a que los equipos cinematográficos reducen su tamaño con la creación de los formatos de 16mm sobretudo para los que realizaban películas mas elaboradas que además tenían la facilidad de transmitirse por televisión siendo el único formato que aceptaba este medio (claro que independientemente del propio de el) y el 8 y súper 8mm. Que se utiliza principalmente para películas caseras, experimentales y también este ultimo para el registro de acontecimientos y realización de films, ya que futuros cineastas lo tomaron como el idóneo para aprender a expresarse a través de este medio. El empequeñecimiento de los formatos trae consigo el hecho de que una sola persona sea capaz de operar las cámaras de filmación y el abaratamiento sustancial de los mismos lo que facilita su accesibilidad y disponibilidad para quienes quieran hacer uso de ellos. En la actualidad el video con las nuevas tecnologías digitales cumple esta función con muchas mayores ventajas y costos mucho mas bajos.

El siglo XX es un parte aguas de la narración histórica, primero con el advenimiento del lenguaje audiovisual y la posibilidad de expresarse mediante el, segundo con la recreación en la llamada Industria Cultural Cinematográfica de todo el devenir del ser humano a través del tiempo, principalmente por Hollywood, la que se encuentra atada a intereses comerciales e ideológicos dando una versión deformada del mismo y tercero lo que sucede en las inmediaciones del siglo anteriormente mencionado con la expansión del cine documental para dar cuenta de los hechos reales que se sucedían en esos momentos, en el aquí y ahora, y preservarlos como archivo para las nuevas generaciones proporcionándoles un material que con toda objetividad les sirva para sus investigaciones o para recuperar el pasado tal y como sucedió, para dar fe de lo que esta construyendo el ser humano y que quede plasmado como la memoria histórica de la humanidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

(1).- SIMONE, RAFÉALE. *LA TERCERA FASE*. EDITORIAL TAURUS. MADRID ESPAÑA. 2000.

(2).- Ibid.

(3).- Ibid.

(4).- SCHILLER, HERBERT. *CULTURA*, S.A. EDITORIAL UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA, GUADALAJARA, MEXICO 1987.