

RODRIGO GONTIJO
ROGER D. COLACIOS
(orgs)

SOBRE O CONTEMPORÂNEO multimeios de possibilidades



LICENÇAS E USOS DESTA OBRA



Diamond Road Open Access

Open Access | Livre na internet | Creative Commons

Open access (OA) é um conjunto de princípios e uma série de práticas por meio das quais os resultados da pesquisa são distribuídos on-line, sem custos ou outras barreiras de acesso. Com o acesso aberto estritamente definido (de acordo com a definição de 2001), ou acesso aberto livre, as barreiras à cópia ou reutilização também são reduzidas ou removidas aplicando uma licença aberta para direitos autorais.



CC BY-NC-ND 4.0

Atribuição | Não Comercial | Sem derivações | 4.0 International

Esta licença permite que os reutilizadores copiem e distribuam o material em qualquer meio ou formato apenas de forma não adaptada, apenas para fins não comerciais e apenas enquanto a atribuição for dada ao criador.

ATENÇÃO

A editora não se responsabiliza pelo conteúdo da obra, com o qual não necessariamente concorda. Os autores conhecem os fatos narrados, pelos quais são responsáveis, assim como se responsabilizam pelas sentenças proferidas.

SOBRE O CONTEMPORÂNEO

MULTIMEIOS DE POSSIBILIDADES

ORGANIZADORES:

RODRIGO GONTIJO

ROGER D. COLACIOS



MARINGÁ
2023

Copyright © 2023 - Vox Littera

Todos os direitos desta publicação são reservados à editora.

Direção Editorial

Raul Greco Junior

Coordenação Administrativa

Patrícia Gasparro Sevilha Greco

Diagramação

Lucas Lima Vitor Foureaux

Revisão Ortográfica

Feita pelos organizadores

Capa

Ana Carolina Arenso Barbosa

Elisa Maria Ramos Rodrigues

Jamylla Heloíse Dos Santos

Maria Eduarda Tenório Calvi

Logomarca do XI Multicom

Lucas Higashi

Giovana Storti

Patrocínio

Itaipu Binacional

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Sobre o contemporâneo : multimeios de possibilidades / organização Rodrigo Gontijo, Roger D. Colacios. -- 1. ed. -- Maringá, PR : Editora Vox Littera, 2023.

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-84819-09-2

ISNI 0000000512684515

1. Artes visuais 2. Ciências políticas 3. Ciências sociais 4. Cinema 5. Comunicação 6. Multidisciplinaridade 7. Música

I. Gontijo, Rodrigo. II. Colacios, Roger D.

23-170998

CDU-301

Índices para catálogo sistemático:

1. 1. Mundo contemporâneo : Transformações : Sociologia : 301

Bibliotecária

Aline Grazielle Benitez - CRB-1/3129

ATENÇÃO

A editora não é responsável pelo conteúdo da obra, com o qual não necessariamente concorda. Os autores conhecem os fatos narrados, pelos quais são responsáveis, assim como se responsabilizam pelos juízos emitidos.

Vox Littera - Publicações

Rua Estácio de Sá, 1376 – Vila Bosque – CEP.: 87005-020 – Maringá - PR

Tel.: (44) 3367-8483 – e-mail: contato@voxlittera.com.br

www.voxlittera.com.br

ÍNDICE

Apresentação	7
Prefácio	12
I - VÉRTEBRAS QUEBRADAS	14
Pano de Chão	
Tulipa Ruiz	15
Tempo do Fim	
Daniel Augusto	16
O presente como tempo subversivo na história da comunicação	
Ana Cristina Teodoro	22
Reinventando a roda? - história, mídia e negacionismo	
David Antonio de Castro Netto	33
O escuro do nosso tempo: fake news e suas implicações ao sistema democrático	
Graça Penha Nascimento Rossetto	43
Das invisibilidades metafóricas, poéticas e reais	
Lucas Bambozzi	51
Multi tudo, multi nada	
Gustavo Ruiz	58
II – ORIGENS NO PRESENTE	62
Cabeça-coração	
Tulipa Ruiz	63
Cinema dos primórdios: presente, passado e futuro	
Raimo Benedetti	64

Cine Concerto Contemporâneo ou no “Limite” da Modernidade	
Rael B. Gimenes Toffolo, Rodrigo Gontijo e Sabrina Laurelee Schulz	82

Lavra: morte e vida no contemporâneo	
Roger D. Colacios e Aline V. Locastre	94

Escrileitura sobre o contemporâneo em Aftersun	
Zuleika Bueno	103

Do cinema das atrações ao neurocinema - relações entre cinema e emoções	
Erick Paiola Vidoti, Rodrigo Gontijo e Tiago Franklin Rodrigues Lucena	112

III – QUESTÃO DE CORAGEM	126
---------------------------------	-----

Até quando vai esse aprendizado	
Tulipa Ruiz	127

MeninA veste rosa, MeninO veste azul	
Pierpaolo Negri	128

Na contracapa exorcize seu tesão-goço no kombo do contemporâneo	
André Luís Rosa	144

Ser contemporâneo desde cedo: reflexões sobre arte contemporânea e a educação na infância	
Vinícius Stein	158

Memes e cultura visual contemporânea: conflitos entre expectativas e realidades afetas à educação	
João Paulo Balisnei e Maria Fernanda S. de Abreu	169

SOBRE OS/AS AUTORES/AS	180
-------------------------------	-----

Tá na cara	
Tulipa Ruiz	181

Apresentação

Esta publicação surge a partir do XI MULTICOM, um tradicional evento do curso de Comunicação e Multimeios da Universidade Estadual de Maringá, realizado nos dias 16, 17 e 18 de agosto de 2023, com tema “Sobre o Contemporâneo”. O evento contou com a oferta de oficinas sobre temas correlatos a comunicação e o audiovisual, com a apresentação de trabalhos científicos e também com a presença de convidados para proferir palestras, todos trazendo como enfoque a contemporaneidade, abordando a convergência de linguagem, uma das marcas desta temporalidade, seja no cinema, nas artes ou música.

Um dos palestrantes do evento foi Raimo Benedetti. O montador de filmes e artista multimídia abordou em sua palestra-performance *Cinema das Atrações*, ou seja, o cinema, que ainda sem linguagem definida, ocorreu na virada do século XIX para XX. O artista percorreu a história das técnicas e tecnologias que deram sustentação para o primeiro cinematógrafo dos irmãos Lumière e que inaugurou a era do cinema.

Lucas Bambozzi, artista multimídia, pesquisador e professor, foi também convidado do XI MULTICOM. Além de exibir seu premiado longa *Lavra* (2021), ministrou a palestra *Solastalgia e outros desvios contemporâneos*, ambos sobre as crimes ambientais promovidos pelas mineradoras na região de Minas Gerais e sobre a transformação e desaparecimento da paisagem, que desencadeiam sentimentos de angústia e ansiedade na população ao redor.

Na palestra *Entre os Multimeios, a Música*, os músicos, artistas multimídias, compositores e ganhadores do prêmio Grammy, Tulipa Ruiz e Gustavo Ruiz, ex-alunos do curso de Comunicação e Multimeios na PUC-SP, abordaram suas produções artísticas, na música e para além delas, em trajetórias marcadas por convergências de linguagens, tais como, música, composição, produção musical, ilustração, moda.

Portanto, para aprofundar as reflexões levantadas pelo XI MULTICOM, convidamos os palestrantes citados, assim como professores e pesquisadores que apoiaram o evento e estiveram, de alguma maneira, envolvidos com a organização, para contribuírem com a publicação *Sobre o Contemporâneo: Multimeios de Possibilidades*.

Pensar o contemporâneo, para além daquilo que está relacionado à nossa época ou a um tempo cronológico, se torna um grande desafio. Para o historiador, o contemporâneo embora possa parecer preso ao tempo datado, conceitualmente trata-se do ano de 1789 com o início da Revolução Francesa,

é uma definição fluida, pois se estende por mais de dois séculos e ainda avança sem barreiras pelo XXI. Essa fluidez histórica tem relação também com o sentido de pertencimento ao tempo contemporâneo, pois se hoje vivemos a contemporaneidade, somos tão próximos assim daqueles que estiveram por aqui há cem anos ou mais? Seríamos contemporâneos daqueles que olharam espantados para o primeiro tear a vapor no final do século XVIII? Ou ainda daqueles que assistiram a chegada dos navios da realeza portuguesa em 1808? Ou para não deixar dúvidas, poderíamos nos sentir pertencentes ao mesmo contemporâneo daqueles que lutaram contra a ditadura civil-militar brasileira dos anos 1960?

Embora muitos de nós, autores/as e leitores/as, tenhamos nascido sob o regime ditatorial, encerrado em 1985, o sentimento de pertencimento ao agora, ou pelo menos, na confluência de gerações no presente, de fazer parte deste contemporâneo certamente é muito maior. As fronteiras dos tempos históricos, da divisão tradicional quadripartite (antiga, medieval, moderna e contemporânea) não concebem a descontinuidade do tempo no futuro. E o que vem depois do contemporâneo? O mais contemporâneo, o novo ou mesmo novíssimo contemporâneo?

As provocações de Giorgio Agamben, no livro *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (2009) foram norteadoras para a concepção do evento e desta publicação. O filósofo italiano concebe o contemporâneo como uma “fratura”, algo que “impede o tempo de se compor”. Afinal, “somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo”. Portanto, olhar para o contemporâneo é olhar também para o passado, para compreender onde nos encontramos e para onde iremos caminhar. Dentro desta perspectiva, os Aimaras, indígenas do Altiplano Andino, tem uma concepção singular do tempo, contrastando com a linearidade ocidental. Para estes povos originários, o passado se projeta à frente, enquanto o futuro é algo que se localiza atrás, afinal enxergar o passado é olhar para aquilo que ocorreu, permitindo assim um percurso mais seguro rumo ao desconhecido.

Portanto, o que temos aqui nesta obra é a noção de um contemporâneo mais amplo que ultrapassa suas indefinições temporais, através de artigos, ensaios e ilustrações que fazem parte do agora e que estabelecem entre si relações entre passado, presente e futuro refletindo e ampliando o entendimento do contemporâneo nos âmbitos da política, educação, cinema, artes, corpo, comportamento e sexualidade.

Vértices Quebradas, primeira parte do livro, traça um panorama histórico, ensaístico e artístico para se compreender as obscuridades da contemporaneidade. Daniel Augusto, em *Tempo do fim*, oferece balizas

históricas e conceitos para que possamos, como ele mesmo aponta, “localizar as fontes da nossa precariedade”. Em *O presente como tempo subversivo na história da comunicação*, Ana Cristina Teodoro da Silva aborda as diferentes formas de perceber o tempo em relação ao tempo linear e cronológico no campo do estudo de história permeadas por um “multimeios de possibilidades”, frase que tomamos emprestado para o subtítulo do livro. David Netto procura traçar, no artigo *Reinventando a roda? História, mídia e negacionismo*, uma relação entre diversas crises sociais para refletir sobre, em suas palavras, “a forma pela qual produziram uma separação entre passado, presente e futuro, criando a imagem de um presente infinito”. Na sequência, temos *O escuro do nosso tempo: fake news e suas implicações ao sistema democrático* de Graça Penha Nascimento Rossetto, que à luz de Agamben, explora a relação entre a contemporaneidade e a comunicação política online, para abordar a produção de *fake news*. Nestes tempos permeados por telas, no qual a visão se torna um dos sentidos dominantes, Lucas Bambozzi em *Das invisibilidades metafóricas, poéticas e reais*, traça um panorama do invisível, que está em toda parte, em diversas áreas como na arte, tecnologia e política. *Multi tudo, multi nada* é um ensaio de Gustavo Ruiz que discorre sobre os desafios tecnológicos na dispersão e sobrecarga de informações questionando os efeitos nos modos como percebemos o mundo e nos relacionamos com ele.

Origens no Presente, segunda parte do livro, é dedicada ao cinema e suas relações com o contemporâneo. Em *Cinema dos primórdios: presente, passado e futuro*, o videoartista Raimo Benedetti promove instigantes reflexões ao tecer relações entre o Cinema das Atrações e os vídeos produzidos no Youtube, afinal, como o próprio autor aponta “a internet é ainda também um espaço de narrativas curtas, de excertos da mesma forma que era o cinema dos primórdios”. O projeto *Cine Concerto Limite*, realizado pelo Cine UEM em parceria com a Orquestra de Câmara da UEM, é o tema do artigo *Cine Concerto Contemporâneo ou no “Limite” da modernidade* escrito por Rael B. Gimenes Toffolo, Rodrigo Gontijo e Sabrina Laurelle Schulz. Nele, os artistas/pesquisadores apontam, através da performance de cine-concerto, a contemporaneidade do filme *Limite* (Mário Peixoto, 1931), que foi por décadas eclipsada pela trilha sonora original. No ensaio *Escrileitura sobre o contemporâneo em Aftersun*, Zuleika de Paula Bueno trata do conceito da contemporaneidade no longa dirigido por Charlotte Wells, a partir de uma perspectiva teórica inspirada nas obras de Giorgio Agamben e Thomas Elsaesser. A seguir, *Lavra: morte e vida no contemporâneo* de Roger D. Colacios e Alive V. Locastre, partem do filme *Lavra* (2021) de Lucas Bambozzi, para discutir os desastres ambientais, sociais e econômicos resultantes das atividades de mineração, assim como criticar a noção de “desenvolvimento sustentável” e outras abordagens que buscam

mascarar os impactos do capitalismo sobre o meio ambiente. Apontando para um aparente futuro distópico, *Do cinema das atrações ao neurocinema: relações entre cinema e emoções* de Erick Paiola Vidoti, Rodrigo Gontijo e Tiago Franklin Rodrigues Lucena, procuram responder às questões presentes no texto: “Como são realizados os mecanismos de transmissão de emoção do filme para os espectadores? E como pensar em novos caminhos para incorporar as emoções dos espectadores dentro do filme?”. Afinal, o cinema enativo, que coleta dados provenientes das reações dos espectadores, enviando-os para uma “máquina de montagem” que geram sequências filmicas em tempo real, já é uma realidade.

A terceira e última parte, intitulada *Questão de Coragem*, traz as artes visuais, artes do corpo e questões de gênero para o centro do palco da contemporaneidade. Pierpaolo Negri, em *MeninA veste rosa, meninoO veste azul*, traz a compreensão das relações entre não-binários e as suas percepções, a partir dos reflexos audiovisuais encontrados em artistas ou personagens contemporâneos. Já André Rosa utiliza três de suas performances para escrever, *Na contracapa exorciza seu tesão-gozo no kombo do contemporâneo*, em que direciona seu questionamento às formas como o capital controla e domina os corpos. Suas performances realizadas em Coimbra/Portugal, procuraram trazer o corpo em seus multi dimensionamentos, levando o público a refletir sobre as propriedades e limites do próprio corpo no mundo atual. Vinicius Stein em *Ser contemporâneo desde cedo: reflexões sobre arte contemporânea e a educação na infância* nos leva a pensar sobre o papel da arte contemporânea para o desenvolvimento de uma percepção crítica e inventiva na educação básica. Para isto, o autor recorre a exposição *A/cor/do que brilha* de João Paulo Baliscei e aos trabalho do grupo de pesquisa ARTEI. Fechando o livro, temos o capítulo *Memes e cultura visual contemporânea: conflitos entre expectativas e realidades afetas à educação* de João Paulo Baliscei e Maria Fernanda S. de Abreu, no qual é discutido os memes, enquanto artefatos da cultura visual, como sendo ferramentas pedagógicas para formação dos sujeitos e a compreensão das transformações identitárias na atualidade.

Cada uma das três partes - *Vértebras Quebradas*, *Origens no Presente*, *Questão de Coragem* - que compõem *Sobre o Contemporâneo: Multimeios de Possibilidades*, foram nomeadas com frases retiradas do ensaio *O que é o contemporâneo* de Agamben (2009) e trazem o desenho-costura *Pano de Chão, Cabeça-coração, Até quando vai esse aprendizado?* e *Tá na cara*, conjunto de inquietantes e instigantes ilustrações de Tulipa Ruiz. De estilo artesanal com características de desenhos manuais e colagens, as imagens simbólicas ressoam, refletem e materializam determinadas questões debatidas acerca do contemporâneo, através de mulheres ali retratadas que recebem “em pleno rosto o facho de trevas que

provém do seu tempo” (Agamben, 2009). Os desenhos foram criados para a edição brasileira do jornal *Le Monde Diplomatique* e gentilmente cedidos para a Universidade Estadual de Maringá.

À medida que mergulhamos nos artigos, ensaios e ilustrações que compõem *Sobre o Contemporâneo: Multimeios de Possibilidades* fica evidente que compreender o mundo em que vivemos hoje é uma tarefa cada vez mais desafiadora, porém crucial para enfrentarmos o desconhecido e construirmos um presente a partir dos acontecimentos passados. Por fim, gostaríamos de agradecer a todas as pessoas que se juntaram a nós nessa jornada de investigação e reflexão sobre esse tema inesgotável que é o contemporâneo.

**Rodrigo Gontijo
Roger D. Colacios**

Referências

AGAMBEN, G. O que é contemporâneo? In: AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2010, p. 56-73.

Prefácio

ENTENDER O CONTEMPORÂNEO É PRECISO

Há um quê e ousado e necessário quando professores e pesquisadores envolvidos com o “XI Multicom” decidem produzir um livro para discutir o contemporâneo. Me justifico: ousado, porque são várias as possibilidades de interpretação em relação ao que é contemporâneo; necessário, porque debates como esse devem ultrapassar os muros da academia. Uma publicação como esta pode ser um dos caminhos. E existe algo mais contemporâneo do que não falar apenas para os mesmos de sempre?

Não faz muito, 20 ou 30 anos atrás, no máximo, havia uma expectativa generalizada de melhoria de vida. No caso do Brasil, por exemplo, a redemocratização, a estabilização da moeda e os avanços de políticas sociais foram alguns dos principais símbolos de uma nova era de estabilização. Que veio, mas não durou muito, e a comunicação, esse outro item essencial ao contemporâneo, foi um dos segmentos mais impactados.

(Repare: usei o termo “impactado”, sem posicionar de forma clara se isso é algo positivo ou negativo. Ambiguidade, eis outra característica do contemporâneo).

Nesse passado nem tão distante, era comum, pela manhã, uma olhada rápida no jornal impresso que veio por assinatura ou em alguma banca. Depois, de noite, a família se reunia em frente à TV para ouvir um “Boa noite” e descobrir o que de mais importante acontecera naquele dia. Antes, a gente via jornal todo dia. Hoje, vemos o jornal o tempo todo – li isso, ou algo assim, em uma campanha, salvo engano, de uma associação de empresas de jornais. Uma leitura certa, de cuja fonte não me lembro. Porque aprender, apreender e esquecer tão rapidamente são referentes do contemporâneo.

Twitter, Instagram, Spotify, Youtube. Não havia nada disso no século passado. O que nos leva a seguinte pergunta: como assim não havia nada disso no século passado? As pessoas se moldavam ao presencial, adaptavam-se às tecnologias mais simples, que era o que se tinha no mundo. Dada a maleabilidade das ferramentas, são elas, hoje, que se adaptam a nós. Até quando, não sabemos, não é mesmo, Inteligência Artificial?

Aos mais velhos, soa estranho, hoje, deixarmos de lado a ideia de ouvir um álbum inteiro para nos atentarmos aos singles, a uma ou duas músicas daquele artista/banda que, muitas vezes, nem sabemos quem é direito.

Adeus, CDs, DVDs, encartes e afins. Aos mais novos, soa estranho qualquer tecnologia física. O mundo é digital. Tudo é muito rápido. O consumo. O contemporâneo. Não. Espera. E tudo tem de estar ao toque do nosso dedo.

(“Tem de estar”: uma imposição. Porque os desejos, hoje, são outra categoria imperativa relativa ao... Você sabe o que.)

Por isso, a criação de um curso de Comunicação e Multimeios na UEM (Universidade Estadual de Maringá), há cerca de uma década, abriu caminhos para a tentativa de compreensão desse novo mundo. Se ainda não há respostas para tudo, ao menos existem novas perguntas para nos auxiliar na busca pelas novas formas de comunicação, pelas novas formas de multimeios, pelas novas formas das novas formas.

Entender o contemporâneo é preciso, penso eu, olhando para o livro de um poeta português que navegou e foi muito saudado como moderno – e que, para mim, pode ser lido e entendido como um contemporâneo.

Que este volume permita outras navegações, que apresente respostas, que gere novas perguntas, e que os responsáveis pela obra e pelo Multicom sigam ousados e necessários, impactando quem os conhecer, quem os ler.

(Repare: usei o termo “impactando”...)

Victor Simião

I - Vértébras Quebradas



PANO DE CHÃO

Tulipa Ruiz



TEMPO DO FIM

Daniel Augusto



Segundo o filósofo Günther Anders (2007), estamos vivendo “o tempo do fim”. Depois das bombas lançadas sobre Hiroshima e Nagasaki, existiremos para sempre como mortos em condicional: a destruição nuclear foi o marco histórico que estabeleceu o fim do período de otimismo iniciado pelas revoluções industrial e francesa, em que o bem-estar parecia ser um horizonte reservado a todos no futuro. Com a catástrofe, dissiparam-se as ilusões do progresso, da técnica e da emancipação.

Em um paradoxo aparente, por décadas após a Segunda Guerra, o presente foi melhor do que o passado imediato em mais de um país capitalista do hemisfério norte. Na visão do geógrafo de David Harvey (2014), isto foi o resultado de vários acordos – entre países, entre capital e trabalho – para evitar crises econômicas como a de 1929, uma nova guerra mundial e possíveis tentativas de revolução. O Estado interveio no mercado, ofereceu proteção social, a renda foi mais bem distribuída, o emprego aumentou e a economia cresceu.

Nos anos 1970, porém, este modelo colapsou: o valor de ativos (ações, imóveis, poupanças) caiu, o desemprego e a inflação subiram, as heranças das insatisfações de 1968 permaneceram no ar. Diante disso, o pico da pirâmide social sentiu-se ameaçado e ganhou espaço um outro projeto, contra a intervenção do Estado. Tal programa, arquitetado desde 1947 pela Mont Pelerin Society, tornou-se hegemônico, com dois de seus membros laureados com o prêmio Nobel de economia (Friedrich von Hayek em 1974, Milton Friedman em 1976).

Assim, no final dessa década, houve um ponto de ruptura na história social e econômica: entraram em cena figuras como Margaret Thatcher na Grã-Bretanha (1979) e Ronald Reagan nos EUA (1980), que passaram a agir a favor da privatização, do domínio das finanças, do desmantelamento dos sindicatos, entre outros expedientes que até hoje nos são familiares. O efeito, como atestam os estudos de Thomas Piketty (2014), foi a concentração cada vez maior de renda nas mãos de poucos. O poder das classes altas foi restaurado.

Com a queda do Muro de Berlim em 1989 e o colapso da União Soviética, a impotência que Anders identificou após as bombas atômicas ganhou mais uma força a seu favor: aquilo que o teórico cultural Mark Fisher (2020) denominou, em livro homônimo, de “realismo capitalista”. Trata-se de uma atmosfera, que atua como uma espécie de barreira invisível, na qual dissemina-se a certeza de não há alternativa ao capitalismo. Ser “realista”, nesse contexto ideológico, é acatar essa “verdade”. Não é sem motivo que ele intitula seu primeiro capítulo com uma frase, muitas vezes atribuída a Fredric Jameson, de que “é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo”.

Com o ataque de 11 de setembro e a subsequente “guerra ao terror”, o “realismo capitalista” ganhou um braço armado explícito, aumentando a

distância entre os que detém o poder e a maioria impotente. É nesse contexto que o filósofo Giorgio Agamben (2004) refletiu sobre a manutenção de um estado de emergência permanente como paradigma de técnica de governo. Somado com a catástrofe ambiental em curso, cada vez mais “o tempo do fim” parecia ser o ar – ou a falta de ar – que se respira (Marques, 2018).

No entanto, logo após o quase colapso da economia mundial em 2008, começaram a surgir sinais de que uma nova atmosfera poderia se instalar no hemisfério norte. O primeiro sinal dela ocorreu com a chegada de Barack Obama ao poder. Como explica a filósofa Nancy Fraser (2019) “a política tradicional foi posta de lado” e “um afro-americano que falava em ‘esperança’ e ‘mudança’ ascendeu à presidência”. Era a possibilidade de uma reforma estrutural no centro do capitalismo, que seria mais do que bem-vinda num período em que parte da América Latina estava nas mãos de governos de centro-esquerda. Porém, como explica a pensadora, Obama “confiou a economia às próprias forças de Wall Street que quase a haviam destruído”: assim, podemos acrescentar, “esperança” e “mudança” viraram verniz para mais “realismo capitalista”.

Um segundo sinal positivo soou com as irrupções do Occupy Wall Street nos Estados Unidos e dos Indignados na Espanha em 2011, entre outros. As ruas foram tomadas por protestos espontâneos organizados a partir das redes sociais. Parecia que a associação entre insatisfação e internet poderia render mudanças significativas, mas tal pólvora foi logo transferida para outra explosão (Bucci, 2021). Se, desde o século XVIII, a revolução é um fantasma que por vezes parece poder reencarnar, seus opositores nunca deixaram de estar mobilizados para exorcizá-la. A extrema-direita, armada de tecnologia digital, logo pôs nas ruas seu batalhão para engrossar as brigadas da contrarrevolução preventiva, e levou o executivo na Hungria, Polônia, Turquia, Estados Unidos, Brasil, entre outros países (Stanley, 2020).

A nova onda de reacionários autoritários atualizou características do que Umberto Eco chamou de “fascismo eterno” (vale a pena lê-las tendo em vista a presidência de Jair Bolsonaro): o culto da tradição, a recusa da modernidade, a ação sem reflexão, a visão da crítica como traição, o racismo, o apelo às frustrações da classe média, o nacionalismo, a obsessão pela conspiração de um inimigo imaginário, a vida como guerra permanente, o elitismo, o culto do herói, o machismo, a sexualização das armas, o povo como ficção teatral e a “novilíngua” (Eco, 2021). Pontos que Theodor Adorno viu, numa conferência de 1967, como aspectos de um novo radicalismo de direita também poderiam ser citados para caracterizar a onda contemporânea: a propaganda como substância da política, a aversão aos intelectuais, a recusa da argumentação racional, a mentira tosca, a alegria da punição, entre outros traços (Adorno, 2020).

Como um possível polo aglutinador de tudo isso, algumas citações de Bruno Latour (2020) – tiradas de *Onde aterrar?* – talvez sejam suficientes: “as elites se convenceram tão bem de que não haveria mundo para todos que decidiram se livrar o mais rápido possível de todos os fardos de solidariedade”. Não era mais necessário, para elas, fingir compartilhar a terra e/ou um sonho com todos: era hora de construir muros, deixar o autoritarismo negacionista assumir o governo e proteger seu capital.

Na visão de Latour (2020), as elites pensam: “Desregulemos! Lancemos na extração de tudo o que resta a extrair! Terminaremos por ganhar, apostando nesse louco [no caso, o presidente Trump], trinta ou quarenta anos de alívio para nós e nossos filhos. Depois disso, que venha o dilúvio. De todo modo, estaremos mortos”. Essa verdade, enunciada de modo cristalino pelo pensador francês, mas que quase nunca é dita na sua nudez, é a fonte maior de toda mentira, imposta autoritariamente ou digitalmente. No meio do caos, sem dúvida, existem conquistas importantes, ligadas aos movimentos negros, feministas, LGBTQ+ e ecológicos, assim como mudanças no panorama político, como a vitória de Joe Biden nos Estados Unidos e a de Lula no Brasil. Mas, enquanto a oposição entre os 1% e os 99% se mantiver (para nos valermos do *slogan*), é bem possível que a maioria de nós esteja mais próxima da realidade de filmes pós-apocalípticos como *Mad Max*, enquanto as elites se preparam para colônias fora da Terra, talvez planejadas por bilionários como Elon Musk, ou para se converterem em transumanas (como almejam os chamados “singularitanos”, entre outros, estudados por Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro no precioso livro *Há mundo por vir?* de 2017). Para alguns, a ficção científica; para outros, a distopia.

Günther Anders dizia: “Teu primeiro pensamento ao acordar há de ser “átomo”. Pois não deves começar o dia com a ilusão de que aquilo que o rodeia é um mundo estável”¹. Nessa perspectiva, interpretar os nexos entre “tempo do fim”, “realismo capitalista”, “estado de emergência” e “fascismo eterno”, para ficarmos nos conceitos acima, pode ser um modo de localizar as fontes da nossa precariedade. Sem a transformação do que esses termos nomeiam, é bem possível que – para a maior parte de nós – a vida seja punição, abismo, deserto ou prostração.

1 - Carta de Günther Anders, de 2 de julho de 1959, citada na dissertação de mestrado de Claudia Rodrigues Viera de Alencar, *Vivendo na prorrogação: o “tempo do fim” de Günther Anders*, defendida na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em março de 2016. O mestrado está disponível na internet e é uma excelente apresentação ao pensamento de Anders.

Referências

ADORNO, Theodor. **Aspectos do novo radicalismo de direita**. Tradução de Felipe Catalani. São Paulo: Editora Unesp, 2020.

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. Tradução Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

ANDERS, Günther. **Le temps de la fin**. Paris: L'Herne, 2007.

BUCCI, Eugênio. **A Superindústria do imaginário**: como o capital transformou o olhar em trabalho e se apropriou de tudo que é visível. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. São Paulo: ISA, 2017.

ECO, Umberto. **O fascismo eterno**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2021.

FISHER, Mark. **Realismo capitalista**: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo? Tradução de Rodrigo Gonsalves, Jorge Adeodato e Maikel da Silveira. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FRASER, Nancy. **O velho está morrendo e o novo não pode nascer**. Tradução de Gabriel Landi Fazzio. São Paulo: Autonomia Literária, 2019.

HARVEY, David. **O neoliberalismo**: história e implicações. Tradução de Adail Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2014.

LATOUR, Bruno. **Onde aterrar? Como se orientar politicamente no Antropoceno**. Tradução de Marcela Vieira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

MARQUES, Luiz. **Capitalismo e colapso ambiental**. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

PIKETTY, Thomas. **O capital no século XXI**. Tradução de Monica Baumgarten de Bolle. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

STANLEY, Jason. **Como funciona o fascismo**. Tradução de Bruno Alexander. Porto Alegre: L&PM, 2020.

VIERA DE ALENCAR, Claudia Rodrigues. **Vivendo na prorrogação:** o “tempo do fim” de Günther Anders. 2016. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/27461/27461.pdf>.

O PRESENTE COMO TEMPO SUBVERSIVO NA HISTÓRIA DA COMUNICAÇÃO

Ana Cristina Teodoro da Silva



O contemporâneo é vórtice de tempos, futuros, passados e outros. O presente é o ponto do não mais e do ainda não. Como estudar história com essa percepção? A primeira escrita deste texto foi feita para os estudantes de história da comunicação, após uma década de diálogos. É um grande desafio procurar subverter o fortíssimo imaginário do tempo linear e cronológico. Contudo, há outras possibilidades que parecem sugerir outros mundos. Texto ainda quente, sincronicamente aparece a proposta deste livro. Mantereí o tom de conversa das aulas, de vai e vem, parece adequado aos atravessamentos de diferentes temporalidades.

Estudamos história para compreender nossa identidade, quem somos como povo, como se constitui nossa cultura e sociedade. Assim são delineados virtudes e problemas, e os problemas, para serem resolvidos, precisam ser elaborados. No campo da Comunicação, todas as questões atuais, sem exceção – divulgação de notícias falsas, o adoecimento dos jovens relacionado às redes sociais, o estímulo do consumismo, a manipulação das eleições, a propagação de estereótipos e preconceitos etc. – apenas serão apresentados devidamente, e talvez compreendidos, com o auxílio do estudo da história da comunicação.

A leitora talvez pense que o parágrafo anterior se refere a procurar as origens dos problemas no passado. É um raciocínio bastante comum, pois entendemos o tempo como uma sucessão linear, em que os fatos são enfileirados tendo causas anteriores e consequências posteriores. Esta é uma forma de entender o tempo, como cronológico, e a história, como conhecimento, é uma das instituições que colaboraram para que percebamos o tempo como sucessão linear, como se fora um dado da natureza. Trata-se de um dos arranjos do tempo, há outros possíveis, como o tempo sincrônico (o “ao mesmo tempo”) e o tempo circular (em que as coisas se repetem e retornam a um mesmo ponto). A história, seja ela campo de conhecimento ou uma narrativa ficcional, foi criada há milênios por conta da necessidade humana de controlar o tempo. Elaboramos a teoria que o tempo é cronológico e nossas vidas discorrem em uma linha. Então, estudar história seria reconhecer os fatos sucessivos que se alinham em uma cadeia lógica. Talvez o tédio que alguns sentem nas aulas de história seja composto, em parte, de resistência a esse arranjo que tem todo o passado dominado, disponível, arquivado. Espero que percebam que a segunda parte da frase anterior contém ironia.

Nós dispomos de diversos arquivos do passado (arquivos públicos, bibliotecas, acervos artísticos, literatura, documentos oficiais etc.), e são enormemente valiosos. Mas os arquivos não correspondem ao passado, eles são uma construção a respeito do passado, foram feitos de acordo com certas

perspectivas. O passado é infinito, tanto quanto o futuro (Pense nisso! É fantástico!). É impossível controlar o infinito, impossível controlar o futuro, por que achamos que o passado está dominado?

O estudo de história depende de um entendimento de tempo, e, dentro dele, do passado. O modo como compreendemos o tempo e como lembramos ou esquecemos o passado determina quem somos e como agimos no presente.

O passado conversa com o presente por meio de representações do que aconteceu. Uma fotografia, um jornal, livro, uma música, entrevista, conjunto de roupas, obras artísticas, tudo isso e muito mais traz a marca do passado, e pode ser eleito como fonte da investigação histórica. É o pesquisador em história quem determina suas fontes, seguindo parâmetros aceitos pelo coletivo historiográfico. A história, como campo sistemático do conhecimento, tem método e técnicas de abordagem. O método da história é caracterizado pelo questionamento das fontes: são verdadeiras ou falsas? Até que ponto são representativas? Por quem foram feitas? Com que interesses? Existem outras fontes contraditórias? O trabalho do historiador não é concordar com a fonte, é sim problematizá-la, para chegar a uma hipótese a respeito do que a fonte expressa do passado².

Muitas técnicas, inclusive de outras disciplinas, auxiliam a investigação histórica. Por exemplo: técnicas de datação de documentos, técnicas de entrevista, técnicas de análise de materiais os mais diversos (tintas, materiais de construção, tipos de escritas...) e diversas outras, a depender do que é investigado. Percebam que a história é um conhecimento sistemático, portanto científico, porém não produz saber inquestionável ou definitivo.

“Ficar para a história”, fazer parte do acervo de arquivos e museus, ter sua história contada, tais distinções são fruto do sucesso nas relações sociais de poder. É preservado o que é considerado importante, digno de orientar o futuro, de educar os jovens. Quem determina o critério do que é importante, a maioria das vezes, são grupos elitizados. As pessoas, pelo senso comum, adquirem memórias do passado que são forjadas por discursos presentes no cotidiano: presença nos arquivos (inclusive da internet), lições da escola, histórias exemplares espalhadas das mais diversas formas. As diferentes mídias têm papel fundamental na construção da memória social, que, majoritariamente, representam grupos privilegiados. Não é incomum a manipulação da memória social para justificar o privilégio de certos grupos. É exemplo claro o nosso conjunto tradicional de “heróis”: homens, brancos, heterossexuais, muitos militares, no auge da força física.

É muito importante distinguir histórias de memória. As memórias

2 - Para a discussão do fazer da história e a crítica das fontes, consultar Jacques Le Goff (1990).

constituídas devem ser objeto de investigação e crítica por parte da história. Apesar de serem complementares, memória e história vivem em tensão. Memória não é conhecimento histórico sistematizado, é sim um discurso ou narrativa constituída socialmente, enunciada por diferentes meios que acabam por constituir um imaginário coletivo.

Muita confusão é gerada quando se enuncia que um evento é histórico. Tal enunciação envolve o evento com a aura da história, mas apenas o futuro, o trabalho de pesquisa, poderá dizer qual história. A história é conhecimento sistemático e crítico, portanto, deve se debruçar sobre as memórias, que costumam ser indícios dos grupos privilegiados em uma sociedade. A história estuda a memória, memória não é história. Assim, é possível compreender que a memória do passado é um instrumento de poder. Os poderosos de hoje dominam e manipulam as memórias sociais – vale a pena lembrar novamente o papel fundamental das mídias em tal processo.

Portanto, não existe apenas um passado. Ao estudar história, é feita uma escolha sobre qual passado (o passado dos dominantes? O passado dos excluídos?). O que é considerado fato histórico também é uma escolha, cultural e política. A analogia com atividades do campo da Comunicação é irresistível: quais os temas atuais nos filmes dos estúdios de Hollywood? Quais os temas mais discutidos nas redes sociais? Por quê? São escolhas, atendem a interesses.

A constituição da memória do passado e do que é considerado história relaciona-se com o tipo de fonte histórica. O documento escrito, por exemplo, tende a ser lido como objetivo. A associação entre documento escrito e objetividade é histórica e complexa, merece ser estudada. Tal associação fez com que, por alguns séculos, os documentos escritos fossem privilegiados como fontes para o estudo da história. Se perguntarmos quem conseguia escrever, narrar suas histórias, perceberemos que esses documentos representavam uma parcela privilegiada da população. Podem ser fontes históricas, mas se a narrativa ficar restrita a elas, produzirá como resultado a história de um pequeno grupo e de suas ações, alçando esse grupo e seus costumes como signo do passado.

Assim, se pretendemos uma história democrática, representativa de diferentes grupos e situações, que apresente os debates, os diferentes pontos de vista, devemos estar preparados para identificar os mais variados objetos como fontes da história: escritos, imagens, músicas, sons, artefatos, artes, até mesmo os cheiros. Jacques Le Goff afirma que tudo o que o homem pôs a mão poderá ser fonte da história (Le Goff, 1984), podemos até mesmo ir além, as paisagens geográficas, por exemplo, também têm sua história.

Até aqui foram mencionados objetos produzidos que podem ser

fontes da história, podem ser analisados como enunciações. Conjuntamente, é fundamental destacar o silêncio como objeto da história. Até o século XX, a história parecia ser de homens, mulheres não eram sujeitos históricos. Hoje, estamos bastante preparadas para questionar essa narrativa. Como seria possível o drama humano sem a presença das mulheres? Evidentemente, o que ocorreu foi a valorização das ações de certos homens, e o silenciamento das ações das mulheres. Como outros exemplos de grupos silenciados podemos lembrar, sem dúvida alguma, dos povos indígenas, dos negros, da comunidade LGBTQIA+. E outros, que hoje tem algum espaço ou que ainda mal escutamos, como os velhos.

A história, portanto, é um discurso muito importante por revelar – ou esconder – identidades, existências, sendo assim fundamental para a trama da cultura, para o debate político e para a construção da sociedade. Tanto o autoritarismo quanto a democracia precisam de histórias que os fundamentem. A história não é inocente, é um instrumento de poder e leva inevitavelmente a escolhas que dizem respeito ao que damos importância.

Voltemos ao elemento, talvez uma abstração, fundamental em nossas vidas e para a história. A história como narrativa orientadora de quem somos é possível porque ela procura ordenar e controlar esse incrível poder um tanto camuflado: o tempo.

Hoje, entendemos o tempo como uma “coisa”, que é medida pelo relógio e marcado por calendários. Um dia tem 24 horas, um ano tem 365 dias, estamos em 2023. Nada mais certo. Será? No Nepal, é 2080. Outros calendários foram e são usados. Imagine outras formas de medir o tempo que não o relógio. Por exemplo, a posição das estrelas, o comportamento dos animais, o ciclo de fome e sono de nossos corpos. Não sem razão, em sociedades antigas, as atividades relacionadas ao tempo eram funções de sacerdotes e reis. O que entendemos hoje como tempo, é uma síntese feita em milhares de anos, por um formidável esforço humano.

Para chegarmos a essa mensuração do tempo – e de nossas vidas – foi necessário separar sociedade e natureza, antes disso, os ritmos humanos transcorriam de acordo com as estações, as colheitas, a sucessão do sol e da lua (Elias, 1998). Percebemos o tempo como contínuo, e achamos “natural” ter hora para tudo. Ainda pior, na atualidade, naturalizamos a alta velocidade como valor positivo, é bom ser rápido, falar rápido, pensar rápido, comer rápido... o que precisa ser lento é escanteado ou se torna insuportável.

O tempo, porém, já foi percebido como descontínuo, ou seja, não parecia ser uma sucessão de eventos medidos por números. E foi assim na maior parte da existência humana sobre a Terra. Existia, o tempo? Hoje, ele tem “vida própria”, “o tempo passa”, “o tempo leva as pessoas...”.

É importantíssimo refletir sobre porque precisamos medir o tempo, porque criamos instrumentos para medi-lo, a partir da modernidade, distanciando-nos da natureza, de nossa natureza. É inevitável encontrar, como parte da resposta, à necessidade de controlar as ações humanas, por motivos religiosos e morais, e, também, a necessidade de controlar a força de trabalho. Com isso, altera-se a própria consciência que temos do tempo, e junto com ele, do espaço.

De acordo com Norbert Elias, em *Sobre o Tempo* (1998), é impossível para nós compreendermos a angústia e insegurança de nossos antepassados, sujeitos que eram à natureza. O sociólogo propõe que só entenderemos a constituição do tempo se compreendermos a integração entre indivíduo e sociedade e entre sociedade e natureza. Criamos uma mecânica do tempo na tentativa de controlar o incontrolável, criamos um tempo eterno e imutável, talvez, enfim, por medo da morte.

Temos como desconfiar da propaganda métrica do tempo, se pensarmos que minutos e horas são iguais, no entanto, podemos senti-los de modo muito diferenciado. Todos já vivemos horas que se arrastam, uma tarde com 15 horas. Ou um dia que “passa voando”, parecendo ter 3 horas. Indícios de que o tempo é subjetivo.

Nossa organização social depende da objetificação do tempo, como já dito, para controlar as pessoas, para cronometrar o trabalho, e também para a indústria, para procedimentos científicos, para a distribuição de energia elétrica. Imaginem os sistemas de comunicação sem o tempo! Impossível. Temos calendários religiosos, políticos, escolares, cada um com seus rituais (os anos litúrgicos, as eleições e mandatos, o ano letivo...) e ficamos muito bravos se não são cumpridos.

A ideologia do tempo, para ser bem-sucedida, precisa ser incorporada na vida de cada pessoa. Nascemos em uma data, fazemos aniversários, a idade é elemento constituinte de cada um neste momento. Temos fases da vida - infância, juventude, maturidade, velhice – e elas são apresentadas como sucessivas. Tais compreensões são insistentemente repetidas nos rituais sociais, na mídia, na disposição legal e moral de nossas vidas. O sentido do tempo, para nós, no senso comum, é uma flecha que parte do passado e é voltada ao futuro.

Procuramos controlar e prever, todo o esforço feito pelo homem ocidental foi nesse sentido, controlar a natureza, prever o que acontecerá, especular com a economia, como diria Krzysztof Pomian, administrar o imprevisível. Exploramos ideologicamente a ideia do futuro (Pomian, 1993). Para este autor, há toda uma arquitetura temporal. Há tempos individuais, biológicos e psicológicos. Há tempos coletivos: solares, religiosos, políticos, físicos. Tempos da natureza e tempos da sociedade.

Contudo, é fundamental lembrar que precisamos do tempo, e do espaço, para pensar os fenômenos que fundamentam a ciência e boa parte do conhecimento humano que mantém nossa sobrevivência.

Diante de assunto tão complexo, o que importa neste momento é compreender que o pensamento sobre o tempo é produto da história, é uma criação. O tempo dos relógios é hoje o senso comum, e foi construído como fundamento da ordem social em que vivemos. Na história, o resultado dessa construção é o entendimento de que a sucessão cronológica define o passado até o presente. Quando falamos em “fazer um histórico”, via de regra significa fazer uma linha do tempo com fatos relevantes que levam de um passado primitivo ao presente melhorado. O tempo cronológico faz com que pensemos que um fato sucede ao outro, como consequência, e que todo fato tem sua causa. Faz também com que tendamos a compreender o passado como imperfeito, rumo ao presente que é novo, rápido e sempre mais tecnológico. “Toda concepção da história é sempre acompanhada de uma certa experiência do tempo que lhe está implícita (...) toda cultura é, primeiramente, uma certa experiência do tempo, e uma nova cultura não é possível sem uma transformação desta experiência” (Agamben, 2005, p. 109).

Se nosso arranjo social depende de uma estrutura temporal criada, podemos propor que outros arranjos temporais tenderiam a tensionar a ordem social, criando possibilidades. E aqui começa a subversão do olhar de senso comum para a história que este texto procura apresentar sinteticamente – mas que não é novidade.

Lucien Febvre e Marc Bloch, historiadores franceses da primeira metade do século XX, questionaram a história tradicional cronológica e linear, e propuseram uma história que partisse de problemáticas do presente³. Eles foram precursores na historiografia, porém, foram inúmeros os pensadores a questionar o sentido do tempo na filosofia e nas artes, e sabedorias que propuseram outros tempos. Sabedorias humanas integradas à natureza e que não se distinguem por autorias, mas sim como coletivos. Refiro-me a grupos indígenas como os Yanomami.

O filósofo Walter Benjamin, contemporâneo dos historiadores citados, propunha que é um perigo do presente que abre uma brecha ao passado, que joga luz a algo vivido e nos faz saltar a ele para recuperar esse passado no presente, mostrando como o passado está no presente, e o presente está no passado, e nutrindo as ações atuais com a força da experiência.

Não existe um passado objetivo que precisa apenas ser decorado.

3 - Para quem se interessa por essa história do repensar da história, sugiro como introdução o livro “A Revolução Francesa da Historiografia”, de Peter Burke (1991).

Articular o passado é “apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo.” (Benjamin, 2012, p. 243). Em seu último escrito (*Teses sobre a história*, 1940), póstumo, Benjamin associa o entendimento do progresso presente na história linear ao fascismo! São autoritárias as posições que identificam constantes temporais cronológicas como normas históricas. Tais “progressos”, afirma, dirigem-se à dominação da natureza, à tecnocracia que desagua em autoritarismo, não identificam os retrocessos da sociedade. O tempo, para Benjamin, não é homogêneo, mas o “tempo do agora”, que faz explodir a continuidade histórica, e com ela a arena social comandada por uma “classe dominante”. O “tempo do agora” é muito potente, abrevia a história da humanidade. Cabe ao historiador captar a constelação de sua época com uma época anterior determinada, estabelecer essa conexão explosiva.

Benjamin é inspiração para o filósofo italiano Giorgio Agamben. Seu livro *“Infância e história: destruição da experiência e origem da história”* (2005), propõe destruir uma experiência da história cronológica! A história não é o progresso contínuo da humanidade ao longo do tempo, mas sim intervalo, descontinuidade, suspensão. Não existe evento puro, na linearidade, tampouco estrutura pura, o evento histórico é um resíduo diferencial entre diacronia e sincronia, que estabelece, entre elas, alguma relação significativa.

Voltando à questão da experiência subjetiva do tempo, Agamben nos lembra que a linearidade (diríamos a rotina, a “mesmice”) é refreada pela festa, que está também repetida no calendário, porém de modo alternado. Diacronia (rotina) e sincronia (festa), mortos e vivos, natureza e cultura, ressaltando aqui o valor da conjunção aditiva “e”. Estamos entre, o passado desloca o presente, o presente é esticado ao passado. A experiência real do tempo não pode ser representada (Agamben, 2016).

Agamben (2005) ainda nos lembra que temos uma outra concepção de tempo disponível, o prazer! No prazer, cada instante é inteiro e completo, subtrai-se à medição, por isso nos parece o voo do tempo, de fato, é outro tempo. O lugar desse outro tempo é a história, a história faz sentido como lugar original da felicidade, pois integra presente e passado. Todo processo revolucionário altera a qualidade do tempo, suspende o tempo.

A história, na realidade, não é, como desejaria a ideologia dominante, a sujeição do homem ao tempo linear contínuo, mas a sua liberação deste: o tempo da história é o cairós em que a iniciativa do homem colhe a oportunidade favorável e decide no átimo a própria liberdade (Agamben, 2005, p. 126).

A história constitui a imagem de um passado que converge com o presente em uma constelação. É um poder a ser apropriado, talvez um poder fraco, diante do que é considerado forte e importante neste mundo. Um resto – nos moldes expostos por Agamben (2016), o que resta, o tempo

que resta. O resto é o que excede, no todo em relação à parte, na parte em relação ao todo. Agora, no tempo do agora, real, há resto. Este poder é fraco, porém livre, e torna a lei inoperante. Aquilo que indica o não expresso, o insignificante, só poderia ser visto como fraco.

A partir destas proposições sobre a história, quando começa a comunicação? Tenho por hipótese, acompanhando Edgar Morin (s/d) e Maturana & Varela (2003), que a comunicação humana se inicia quando nossos antepassados se constituem como humanos. Uma história total da comunicação acompanharia toda a história humana, já que não há constituição da humanidade ou da sociabilidade sem comunicação.

Existem posições divergentes sobre a história da comunicação. Há o entendimento de que se deve levar em conta, como início, a Comunicação como campo de conhecimento científico, dentro da modernidade. Outra posição identifica o campo da Comunicação com a constituição do mercado da comunicação. É fundamental que identifiquemos qual o fundamento de cada concepção. A história da comunicação, como qualquer história, é tramada com os poderes envolvidos no campo em questão.

Quando começa a história das mídias? Para responder essa pergunta, é necessário responder o que é mídia. Novamente, considera-se mídia apenas o que surge a partir de um mercado próprio? Ou de certo prestígio político? E se incluirmos o corpo humano como mídia? O mais importante, entendo, é vivermos essas questões, e percebermos que os campos de conhecimento são constituídos de interesses e disputas de poderes na arena social, sempre fundamentados por uma história, por memórias e ancorados em uma concepção de tempo. Como exemplo, a história tradicional das mídias, que elenca as diferentes mídias tecnológicas em uma sucessão linear, sugerindo que a posterior desenvolve, no sentido de melhora, a anterior. Reparem como há uma noção de progresso, associado à tecnologia e a uma concepção linear de tempo que calha a arranjos sociais conservadores. A noção de que é importante demarcar o início dos processos parte da mesma concepção de história cronológica e linear. Só há início quando imaginamos um tempo fragmentado e mensurado, dentro do que ocorreriam fatos com começo, meio e fim.

Um exemplo nosso de problema no presente que pode usar da potência do passado é a pergunta “o que é multimeios”? Uma visão a-histórica e que valoriza somente a tecnologia atual associará multimeios apenas à potencialidade de convergência das diferentes linguagens em ambientes digitais. Saltos históricos para diversas expressões em diferentes espaços e tempos possibilitarão ampliar a noção de multimeios, percebendo-a em suportes e concepções passados/presentes. Há multimeios em espetáculos teatrais, que combinam expressão corporal, luzes, oralidade, cenário. Há

multimeios no proto-cinema dos desenhos da Caverna de Chauvet, datados de dezenas de milhares de anos. Há multimeios em poemas que exploram, além da semântica, o visual das palavras, a diagramação do livro, as nuances da oralidade na leitura, o ritmo, sem o qual não há poema. Cada um desses exemplos nutre o que entendemos hoje por multimeios de possibilidades.

Retomando o elo do início do texto, o presente escoo o passado que não é mais, é fugidio. O futuro que ainda não é escorre para o presente vórtice. Imagem água de uma potência de mediação entre futuro e passado, nos apelos do presente. O curso de Comunicação e Multimeios cria uma vereda no campo acadêmico da comunicação, quiçá também nas visões de mundo e no mercado. Poderia sugerir um outro tempo. Relaciona as questões culturais e políticas da comunicação com as potencialidades multimeios. A proposta de história da comunicação em um curso de Comunicação e Multimeios, é saltar dos problemas atuais aos análogos passados, constituindo uma história que indica para o futuro do presente o que sonhamos e que apenas assim sonhado terá chance de ser um real.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O tempo que resta**: um comentário à *Carta aos Romanos*. Tradução Davi Pessoa e Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BURKE, Peter. **A revolução francesa da historiografia**: a Escola dos Annales, 1929-1989. Tradução Nilo Odália. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LE GOFF, Jacques. História. **Enciclopédia Einaudi**. Portugal: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

MATURANA, Humberto R.; VARELA, Francisco J. **A árvore do conhecimento**: as bases biológicas da compreensão humana. 3. ed. Tradução de Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2003.

MORIN, Edgar. **O enigma do homem**. Tradução: Fernando de Castro Ferro. São Paulo: Círculo do Livro, s/d. [original: "Le paradigme perdu: la nature humaine", 1973.

POMIAN, Krysztof. Tempo/temporalidade. **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1993.

“REINVENTANDO A RODA”? HISTÓRIA, MÍDIA E NEGACIONISMO

David Antonio de Castro Netto



Eu costumava pensar que a profissão de historiador, ao contrário, digamos, da de físico nuclear, não pudesse, pelo menos, produzir danos. Agora sei que pode.

Eric J. Hobsbawm

Um dos traços característicos da contemporaneidade é sua fluidez, especialmente no que diz respeito a identidade, em particular, no encontro (ou desencontro?) das identidades coletivas e individuais. No mundo fraturado pela crise econômica de 2008, pelas “revoluções coloridas”, pela pandemia da COVID-19, pelo fortalecimento dos neofascismos no centro do capitalismo mundial e pela guerra entre Ucrânia e Rússia as disputas pela história ocorrem em diversos níveis e lugares.

Nessa disputa, os usos ideológicos da história se atualizaram e entraram na era digital. De fato, não é nenhuma novidade a manipulação da história pela política (Naquet, 1988; Arendt, 2016), a novidade é sua interseção com o mundo digital e seu potencial sem precedentes de impacto na (re)construção contínua das identidades em meio ao que diversos autores, como Bittencourt (2016), chamaram de modernidade precária.

O que procuramos investigar neste texto é justamente este novo flanco na disputa pelo passado, num recorte que procura tensionar o papel das mídias e da comunicação na composição de um novo jogo de forças políticas que envolvem o retorno da extrema direita global e o jogo político que a história passa a ser alvo.

História, mídia e identidade

O breve século XX, como chamou Hobsbawm (1995), destruiu quase todos os vínculos sociais que conectam a experiência do presente com a das gerações passadas, como sugeriu o historiador, é possível notar um mundo antes e outro depois da Primeira Guerra Mundial.

A análise de Hobsbawm do século XX, oferece uma tipologia simples: a era catástrofe (1914 – 1950), os “Anos Dourados” (1950 – 1980) e o desmoronamento. A catástrofe é facilmente identificada com os escombros deixados pelas armas e bombas (especialmente as atômicas que anunciavam o fim da Segunda Guerra e, ao mesmo tempo, eram o prenúncio da Guerra Fria). Os anos dourados foram responsáveis pelo auge do Estado de Bem-Estar Social, do keynesianismo na economia e a transformação radical –

embora com resistências, diga-se - dos costumes, tradições, da sociedade com os movimentos hippie, beatnik, o rock, a liberação sexual etc.

O desmoronamento pode ser entendido em dois caminhos que se entrecruzam. O primeiro é o fim da hegemonia europeia na política e economia internacional, com a disputa entre EUA e URSS. Ao seu lado, caminharam para o fim um tipo de capitalismo (de estruturas liberais legais e constitucionais), a imagem da burguesia construída durante o século 19 e as ilusões com os avanços da ciência e os progressos materiais e morais da “civilização” ocidental.

Sinteticamente, podemos resumi-lo em três crises. A econômica (a retração da economia mundial e o ataque aos Estados de bem-estar social, cujos resultados desaguam no neoliberalismo). A crise social (falência das crenças e pressupostos sob os quais se apoiava a sociedade moderna, a crise das filosofias racionalistas e o fim das “metanarrativas”). E, por fim, a crise política (recoloca o Estado nação no centro da política internacional em competição com o capital transnacional). A disputa reacende os nacionalismos e a xenofobia.

O segundo elemento, é o surgimento do Terceiro Mundo. Politicamente, a emergência e consolidação da participação de novos Estados, nascidos, em sua maioria, dos processos de descolonização na África e na Ásia. O pensamento também se liberta da centralidade europeia, com as críticas demolidoras de intelectuais da “periferia do mundo”, que colocam em questão, entre outros elementos, o impacto da colonização no desenvolvimento de um sem-número de países e, mais do que isso, a sua quase total exclusão do pensamento europeu, até então hegemônico, como é o caso de Mbembe (2018).

Tais convulsões colocaram em xeque o modelo de identidade estável, construído entre o final do século 18 e a queda do Muro de Berlim. A título de exemplo, vejamos o caso da Europa Central. Alguns países só passaram a existir após a Primeira Guerra Mundial, outros ao fim da URSS, em 1989. Alguns tinham menos de 60 anos de vida, como o caso da Iugoslávia e Tchecoslováquia.

A maior parte daquelas pessoas viveu em três Estados diferentes. Em termos econômicos, a maioria vivia sob eufemismos do tipo “países em desenvolvimento”, ou seja, em sua maioria eram absolutamente pobres. Como tentativa de alcançar “modelos ideais”, copiavam o modelo econômico do momento. Se os japoneses copiaram o modelo econômico dos europeus no século 19, os países europeus ocidentais buscaram compilar os EUA do pós-Segunda Guerra. Com o fim da URSS, o modelo das democracias parlamentares sob o signo do capitalismo de livre mercado, turbinado pelas teorias neoliberais dos economistas de Chicago.

No restante do mundo, o caminho não foi muito diferente. Com exceção da China, os países da América Latina, África e Ásia tentaram insistentemente tornar-se o “país do futuro”, isto é, ingressar no rol de nações desenvolvidas, copiando o modelo dos EUA e/ou da Europa. Com este intuito, muitos países levaram às últimas consequências os meios necessários para tal fim, ainda que isso significasse genocídios, massacres, morticínios e autoritarismos de todo tipo.

Em suma, não deu certo. A maioria destas populações, continua vivendo em países “em desenvolvimento”, com um agravante, as gerações mais novas vivem em condições piores e com menos perspectivas que as gerações de seus pais ou avós. Portanto, um presente decepcionante e um futuro bastante incerto.

Essa situação foi terreno fértil para o surgimento de ideologias extremistas que além de procurar culpados, fornecerão uma versão mais agradável da vida antes de 1989, ou, nas versões mais radicais, antes da Primeira Guerra Mundial. Eis, enfim, a interlocução entre o trabalho de historiadores e as formas pelas quais tais ideologias se apropriam do passado.

Como aponta Hobsbawm (2013), a maior parte destas ideologias se concentram no nacionalismo xenófobo e na intolerância, cuja matéria prima é a história. O que gostaríamos de chamar atenção, como sugere o autor, o passado é o elemento fundamental nessas ideologias e, se porventura, não há nenhum passado satisfatório, sempre é possível inventá-lo. O caminho da invenção pode ser explicado por um motivo muito simples, o fenômeno que estas ideologias pretendem justificar não é antigo, mas, historicamente novo, ou seja, a nação e o Estado nacional.

Entretanto, estas ideologias, ou grande parte delas, não são baseadas na mentira, mas no anacronismo. Assim, promovem uma deliberada tortura dos fatos e evidências históricas para sustentar no passado remoto seus valores, sua nação, seus símbolos e, por fim, seu direito a existir, ainda que sob os corpos de outrem.

A transformação da história em mito não é mais uma questão menor. Tornou-se o problema mais urgente a ser enfrentado, entre outras coisas, porque define o que entra e o que não entra nos manuais escolares, define quem tem direito ao passado e quem não tem, ou seja, é a mola mestra das políticas de identidade. Como afirma o Hobsbawm:

Mito e invenção são essenciais à política de identidade pela qual grupos de pessoas, ao se definirem hoje por etnia, religião ou fronteiras nacionais passadas ou presentes, tentam encontrar alguma certeza em um mundo incerto ou estável, dizendo: “Somos diferentes e melhores do que os outros”. São elas que nos preocupam na universidade porque as pessoas que

formulam aqueles mitos e invenções são cultas: professores primários laicos ou clericais, professores de colégio ou universidade (não muitos, espero), jornalistas, produtores de rádio e televisão. (...) História não é memória ancestral ou tradição coletiva. É o que as pessoas aprenderam de padres, professores, autores de livros de história e compiladores de artigos para revistas e programas de televisão. (2013, p. 24).

Tais ideologias encontram no campo das mídias um espaço frutífero de proliferação. Em tal espaço, podemos falar de uma evasão mítica para o passado. Isto significa que a manipulação do passado não é feita apenas naquilo que o passado foi, mas naquilo que poderia ser, num conjunto que pode restaurar a segurança identitária perdida.

Exploraremos tal fenômeno sob duas perspectivas que se entrecruzam. A primeira é como a quebra entre passado, presente e futuro, gera uma percepção de eterno presente e como este vazio é preenchido pelas produções da mídia. A segunda, é uma perspectiva ideológico-econômica, ou seja, como a produção/manipulação do passado se transformou num grande negócio.

A noção de tempo fraturado, produz aquilo que Hartog (2013) chamou de presentismo. Grosso modo, a sociedade contemporânea se vê presa num presente contínuo. Contínuo, pois não consegue se ver hoje como produto do passado, tendo em vista as experiências radicais que experimentou, mas, tão pouco, consegue projetar um futuro, uma vez que também não conseguem transformar o presente em experiência. É nesse contexto que ocorre um fenômeno característico no final dos anos 1980, o medo do esquecimento e a redescoberta da memória.

Como destacou Napolitano (2020), a memória agora tem uma atuação política e passa a compor aspectos da identidade, representa aqueles que foram esquecidos, retoma o passado de violência (ditadura, genocídio, etc.) para que não se repita, como é possível notar nas diversas *Comissões da Verdade* que procuram reparação histórica.

O medo do esquecimento também pode ser observado no aumento considerável das produções midiáticas, que procuram na história argumentos para suas produções. No mundo marcado pela imagem, especialmente pela imagem em movimento, tais produções passam a concorrer com o passado histórico na medida em que elas, também, dialogam e ajudam a elaborar memórias.

Assim, vivemos, como na definição de Kellner (2004), uma “cultura da mídia”, que informa comportamentos, afetos, modos de ser e agir e, para tal fim, opera com o passado histórico misturando ficção e realidade. Como sugere Huyssen (2000) não é mais possível passar ao largo destas produções quando nos propomos a analisar a memória, especialmente a memória dos passados traumáticos.

O autor ainda levanta uma questão, será que poderemos chegar ao momento em que o “estoque” de eventos do passado irá esgotar? Neste caso, a resposta é simples, não há, pois, sempre será possível “inventar algo novo do passado”. Contudo, estas produções se afastam do passado real e passam a dialogar na tensão com as exigências de um mercado consumidor cada vez mais ávido. Tomemos como exemplo o caso do canal *History Channel*.

Criado em 1995, nos EUA e depois expandido para diversos países, inclusive no Brasil, o canal tinha como objetivo uma espécie de divulgação histórica, apresentando temas bastante consolidados na memória e na historiografia, como a Revolução Francesa ou a Segunda Guerra Mundial. Contudo, nos últimos anos, se afastou da história e mergulhou no mito e/ou nas teorias da conspiração sobre “alienígenas do passado” e uma série de produções duvidosas sobre o nazismo e a Segunda Guerra que dialogam com as teorias conspiratórias em busca de índices de audiência.

O caso do *History Channel* nos permite analisar o segundo aspecto do fenômeno, que é o econômico. O que os produtores e/ou diretores do canal perceberam é que existe um mercado altamente interessado neste passado mitologizado, cujas explicações da ficção são mais interessantes, pois, de fato, exercem fascínio.

Agora, vamos juntar as peças. Existe uma identidade ocidental fraturada. Parte dela é composta por um conjunto considerável de pessoas que não conseguem mais visualizar seu lugar nesse mundo em transformação. Não são necessariamente as mais velhas, mas, todas que procuram reafirmar de alguma forma “seu direito a ser como sempre fui”. Em grande medida, são elas que engrossam as fileiras de políticos de extrema direita (como é o caso dos EUA, Brasil, Inglaterra, por exemplo).

A busca se dirige ao passado, numa perseguição incessante no momento exato em que a mudança no passado transformou o futuro. Reconhecido esse momento, por um lado, o objetivo é reestabelecer “o mundo como era antes” a partir do uso de diversas formas de autoritarismo político e/ou violência. Não à toa, diversos grupos em lugares diferentes compartilham uma visão muito parecida de “deturpação”, “desvio” ou uma sensação nostálgica (contaminada pela memória) de um passado mais confortável onde, ao menos, eles tinham lugar bem definido.

Por outro, o evento considerado fundamental passa por um processo de reconstrução que mistura história e ficção. Assim, por exemplo, os tempos da colonização ou escravidão passam por um processo de relativização que, no radical, culpam os escravizados por sua condição. É uma mistura de realidade (a escravidão existia antes da colonização europeia) com desonestidade intelectual (como nas afirmações que se a escravidão sempre

existiu, a escravidão moderna não tem nada de novo ou apenas se apropriou da estrutura já existente na África), com o objetivo de garantir a indivíduos e grupos a continuidade de seu comportamento. Em outras palavras, os indivíduos que consomem tais produções não o fazem como parte do processo de reflexão ou de exercício do pensamento, mas para satisfazer a si e para manter-se integrado ao grupo que pertence.

A explicação não é simples, mas o que esses grupos compartilham entre si é a possibilidade da construção de um futuro mitologizado onde termos como “justiça” ou “liberdade” tem um significado diferente daquele que o conceito aponta (Laclau, 2013). Para atingir tal objetivo, estes grupos apostam numa identidade fechada, ou seja, definem de maneira bastante específica os termos que permitem o acesso e a participação (Dunker, 2018).

Por sua vez, a manipulação do passado precisa representar o elemento perdido, o *leitmotiv* que permite agregar e aumentar a adesão ao grupo. As produções midiáticas, nesse contexto, divergem de um tipo de passado marcado pela violência, exclusão, genocídio pela construção de um discurso negacionista que procura resgatar um conjunto de valores que consideram perdidos⁴.

Assim, como apontou Nunes (2022), tais ideologias são, antes de tudo, uma nova forma de empreendedorismo que explora habilmente os algoritmos que controlam as mídias digitais. Os usuários se veem envolvidos numa ecologia digital (Cesarino, 2022) que produz um conjunto de verdades que só podem ser absorvidas na forma da crença.

Entender tais produções no campo do empreendedorismo nos possibilita dar um passo a mais na compreensão do impacto da recepção destes conteúdos. Por um lado, de fato, existe parcela significativa da população que desconhece o próprio passado. Por outro, aqueles cuja identidade só pode ser sustentada na medida em que a construção do passado se aproxima da mitologia e se afasta da realidade.

Distantes da realidade e imersos num passado mitológico, os sujeitos conseguem se afastar das inquietações do mundo em transformação, promovendo o que Ansart (1977) chamou de integração ideológica. Em termos individuais, os sujeitos não são conformados, mas reproduzem os sentidos interiorizados e se acham envolvidos na evidência do sentido por meio da linguagem política.

Tal linguagem, não é introduzida como pensamento, mas como certeza que lhe pertence, simplifica as interpretações da realidade e projeta no diverso a unidade do sentido. Como resultado, Ansart (1977) aponta para

4 - O exemplo da produtora brasileira “Brasil Paralelo” é sintomático deste movimento. No site da empresa, ela apresenta sua missão da seguinte maneira: Resgatar bons valores, ideias e sentimentos no coração de todos os brasileiros.

a dominação simbólica da realidade, sem ambiguidades e de forma facilmente comunicável. Esta linguagem é expressa em termos como “globalismo”, “marxismo cultural”, “ideologia de gênero” e outros elementos que possuem a capacidade de reduzir a zero a problematização do real.

Para além de simples linguagem, tais palavras produzem uma rede de sociabilidade na medida em que informa, regula comportamentos e afetos adequados. Projeta no Outro, no grupo e no indivíduo, os comportamentos inadequados e os ódios.

A propagação destas mensagens precisa ser ágil e, como salientamos, reproduzidas por todos. O que este conjunto de produções que manipulam o passado compartilham em comum é a leitura ideológica e econômica deste público-alvo⁵. Um grupo que não pode ser reduzido à categoria de classe social na medida em que a sensação de deslocamento do mundo extrapola os limites do conceito.

São grupos que podem ser compostos por diversos pontos de contato. A análise de Castells (2018) sobre a eleição de Donald Trump é esclarecedora. Embora houvesse uma maioria de homens brancos que votaram em Trump, eles não estavam sozinhos. O movimento transcendeu a classe operária e foi absorvido por mulheres, jovens (votaram em Hillary em menor número do que votaram em Barack Obama) e entre os brancos com acesso a universidade (49% a 45% a favor de Trump). É este ingrediente extraclasse que permite que Donald Trump tenha se colocado como “igual”, homem do povo que também sofre com as pressões do “politicamente correto”.

Assim, toda a produção discursiva, imagética ou não, é construída sob o embate entre um passado mitologizado que se torna mais distante e a necessidade de reconquistá-lo no futuro, sob a pena de perderem-se um conjunto de valores considerados fundadores da nação ou do povo.

A leitura também é econômica na medida em que tais produtoras lucram valores consideráveis. No caso brasileiro, por exemplo, a produtora “Brasil Paralelo” espera lucrar em 2023, 60 milhões de reais. Nesses termos, é de se supor que, no limite, não necessariamente esta e outras produtoras acreditam no conteúdo que publicam.

À guisa de conclusão e longe de dar alguma resposta definitiva, procuramos neste texto apontar para uma relação entre as diversas crises que atravessaram o século 20 e 21 e a forma pela qual produziram uma separação entre passado, presente e futuro, criando a imagem de um presente infinito.

Impedidos de projetar um futuro, tendo em vista as limitações do presente, assistimos a um retorno a um passado mitologizado, que procura dar

5 - O caso exemplar deste movimento foi o da empresa *Cambridge Analytics*, que manipulou dados dos usuários das mídias digitais para condicionar diversos usuários a votarem em Donald Trump.

conta das transformações sociais que o mundo atravessa. Tal mitologização encontra espaço de amplificação nas formas atuais que a comunicação contemporânea assumiu.

O impacto da recepção destas produções é de difícil precisão. Como linha de análise, entendemos que ela tende a aumentar na medida em que, por meio das *big data*, é possível traçar perfis muito precisos do público. Tais produções dialogam muito bem entre a parte do público que tem conhecimento precário sobre o próprio passado e a parte que passa a sustentar sua identidade a partir de um movimento que antes era de uma resistência difusa e se consolidou no mundo político na retomada dos movimentos políticos conservadores, reacionários e, no limite, de extrema-direita.

Por fim, se é possível pensar em alguma solução, acreditamos que o caminho seja, por um lado, um processo de educação midiático amplo que deve ter como objetivo um maior esclarecimento sobre como podemos assistir a estas produções, especialmente, que ressalte o fato de que elas não são neutras.

Paralelamente, também é necessário avançar no enfrentamento dos passados traumáticos, integrando efetivamente populações historicamente marginalizadas cujo resultado é a universalização dos direitos e a consolidação das democracias enquanto sistemas de governo.

Referências

ANSART, P. **Ideologias, conflitos e poder**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, v. 1, 1977.

ARENDT, H. **Entre o passado e o futuro**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, v. 1, 2016.

BITTENCOURT, C. F. Reflexões sobre o ensino de história. **Estudos Avançados**, São Paulo, 2018. 127 - 150.

CASTELLS, M. **Ruptura: A crise da democracia liberal**. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

CESARINO, L. **O mundo do avesso – Verdade e política na era digital**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

DUNKER, C. Crítica psicanalista do populismo no Brasil: massa, grupo e classe. In: HOFFMANN, ; BIRMAN, J. **Psicanálise e política: uma nova**

leitura do populismo. 1. ed. São Paulo: Instituto Language, 2018. p. 203 - 223.

HARTOG, F. **Presentismo e experiências do tempo**. São Paulo: Autêntica, v. 1, 2013.

HOBSBAWM, E. **A era dos extremos: o breve século XX**. 1. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

HOBSBAWM, E. J. **Sobre história**. São Paulo: Cia das Letras, 2013.

HUYSEN, A. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LACLAU, E. **A razão populista**. 1. ed. Marcondes de Moura: Três Estrelas, 2013.

MBEMBE, A. **Necropolítica**. [S.l.]: N-1 Edições, 2018.

NAPOLITANO, M. Desafio para a história nas encruzilhadas da memória: entre traumas e tabus. **História: questões & debates**, Curitiba, jan-jun 2020. 17-56.

NAQUET, P. V. **Os assassinos da memória: “Um Eichmann de papel” e outros ensaios sobre o revisionismo**. Campinas: Papirus, 1988.

NUNES, R. **Do transe à vertigem: Ensaio sobre bolsonarismo e um mundo em transição**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

O ESCURO DO NOSSO TEMPO: FAKE NEWS E SUAS IMPLICAÇÕES AO SISTEMA DEMOCRÁTICO

Graça Penha Nascimento Rossetto



O que é contemporâneo e a comunicação política on-line

O que é do tempo atual é uma das definições mais simples e sintéticas para o adjetivo “contemporâneo”, o que nos leva à compreensão de que a contemporaneidade é uma relação que estabelecemos com o tempo vivido, da qual não podemos fugir. Assim, este ensaio busca incitar a reflexão sobre a contemporaneidade e a comunicação política on-line, dialogando com a discussão oferecida pelo filósofo Giorgio Agamben e as práticas atuais dessa comunicação nas sociedades democráticas.

Em seu livro de 2010, Agamben discute um conjunto de definições para a contemporaneidade, dentre as quais uma nos leva à reflexão sobre sua ligação com a comunicação política atual, mais especificamente àquela que ocorre nos ambientes on-line. Para o autor a contemporaneidade é obscura e o contemporâneo é justamente aquele que mantém o olhar fixo no seu tempo para perceber o escuro, não as luzes.

Nesse sentido, a bibliografia da área de comunicação política e internet teve seu tempo de “cegueira”, iniciado com uma visão bastante positiva sobre as possibilidades que os então novos meios ofereciam à comunicação política, passando por uma fase cética até o duro reconhecimento das iniciativas antidemocráticas e obscuras oferecidas pela comunicação que ocorre on-line (Albuquerque; Quinan, 2021; Gomes; Dourado, 2019).

Agamben reconhece que “ver as trevas ou perceber o escuro” encontra sua definição mais adequada na neurofisiologia da visão, para a qual esse perceber não é uma ação passiva, mas sim uma habilidade particular que “equivale a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes” (2010, p. 63).

Podemos então pensar numa analogia simples para o nosso objeto de discussão aqui, com as luzes representadas pela liberação do polo emissor (Lemos; Lévy, 2010), pela enorme oferta de informação e conteúdo nas redes, pelo surgimento frenético de tecnologias e plataformas digitais que possibilitam uma nova forma de experimentar o mundo, de consumir conteúdo e de nos ligarmos a outras pessoas. Por outro lado, temos as trevas das iniciativas antidemocráticas (O’hara; Stevens, 2005), do controle dos algoritmos pela indústria da comunicação e das plataformas (Carrera, 2021) e da desinformação com a prática das fake news (Del Vicario, 2016; Gomes; Dourado, 2019).

Se para Agamben perceber o escuro do nosso tempo é algo que não cessa de interpelar o indivíduo contemporâneo, para o campo da comunicação e compreensão das implicações democráticas essa percepção é urgente. O facho de trevas em meio a tanta luz proveniente especialmente das telas nos

direciona o olhar para o fenômeno de comunicação política entre jornalismo, política e democracia que reconhecemos como fake news.

O escuro no nosso tempo: a desinformação e as implicações democráticas

As fake news, ou notícias falsas, são relatos pretensamente factuais que inventam ou alteram os fatos que narram e são disseminados, em larga escala, nas mídias sociais, por pessoas interessadas nos efeitos que elas poderiam produzir (Gomes; Dourado, 2019). São um fenômeno da comunicação estratégica aplicada à política, mexem com representações e percepções da realidade e persuasão, elementos tradicionais da comunicação política. Para compreendê-lo é necessário entender as mudanças nas condições sociais da comunicação política, estruturadas especialmente pela hiperconexão, comunicação móvel e a vida pulsante nos ambientes digitais.

O termo popularizou-se como elemento da retórica de Donald Trump na corrida eleitoral norte-americana que o elegeu em 2016. Passou a designar o grande volume de narrativas falsas que foram produzidas, consumidas e compartilhadas durante aquele pleito (Allcott; Gentzkow, 2017; Guess; Nyhan; Reifler, 2018). Entretanto, elas não nasceram por acaso com Trump, elas são um dos recursos utilizados pela propaganda de grupos políticos e grupos sociais muito específicos, uma espécie de case de sucesso da propaganda política e eleitoral. São publicações em formato de texto, áudio, vídeo que representam, relatam ou descrevem fatos inteira ou parcialmente falsos e se destinam à disseminação ou ao consumo em meios digitais.

Seu pico ocorreu em 2019, com o crescimento do movimento conservador de direita que se observa desde 2010 (Snyder, 2019) e uma espécie de crise epistêmica, intencionalmente produzida pela nova direita para seu benefício que consiste em desqualificar as instituições tradicionalmente dotadas de credibilidade para produzir conhecimento (Gomes; Dourado, 2019). Não obstante, é um termo reversível, que assume significados diferentes a depender da inclinação ideológica. Para a nova direita é uma espécie de ecologia midiática alternativa, já que as instituições no geral não lhes convêm. Para os liberais e a esquerda é a industrialização da falsificação das narrativas factuais pela nova direita. De toda sorte configura-se como um traço quase tribal, segundo o qual um relato é verdadeiro ou falso a depender dos valores que reforçam e dos princípios que sustentam.

Trata-se de uma disputa de narrativas, de trevas e luz, com cada vez

mais reivindicações de verdade e cada vez mais mentiras no que se refere às histórias que, presumivelmente, dão conta dos fatos da política. Logo, é um fenômeno que afeta profundamente o jornalismo, o seu lugar nas sociedades democráticas e sua relevância social. Para além disso, faz com que o conhecimento e a verdade sejam cada vez mais entendidos como construções e que a certeza absoluta se tornou um luxo inacessível (Steensen, 2019).

Isso ocorre porque o termo fake news enfatiza o caráter factual, mas principalmente, se refere a relatos jornalísticos, histórias do noticiário; logo, são dois enganos: das histórias e de que elas são produzidas pelo jornalismo. Quando se diz que uma história é falsa isso significa: 1) que a narrativa não dá conta dos fatos que diz relatar; ou 2) os fatos não aconteceram ou aconteceram diferente do que está sendo narrado.

A disseminação desse tipo de conteúdo leva ao que podemos chamar de desinformação, termo que alguns autores adotam especialmente para fazer uma contraposição à fala do ex-presidente Donald Trump. Nesse sentido é importante reforçar que desinformação é diferente de má informação. Essa última é somente uma informação ruim ou incompleta. A primeira é produzida pelo consumo das notícias falsas, é a informação mentirosa, que não corresponde aos fatos e por isso em vez de informar o indivíduo o desinforma. Portanto, as fake news também podem ser entendidas como uma espécie de vírus, cujos infectados apresentam sintomas bem específicos como incapacidade de distinguir a verdade, de lidar adequadamente com fatos e dados e de tomar decisões bem informadas. São cegados pelo excesso de luz do nosso tempo.

O maior problema desse fenômeno são as trevas que avançam sobre as democracias, para a qual voltamos aqui nosso olhar contemporâneo.

Em um artigo de 2017 sobre as eleições norte-americanas, Nathaniel Persily, professor de direito em Stanford, perguntava explicitamente se a democracia conseguiria sobreviver à internet e concluía: “A prevalência de histórias falsas on-line erige barreiras à tomada de decisões políticas esclarecidas e torna menos provável que os eleitores escolham com base em informações genuínas, em vez de mentiras ou ‘distorções’ enganosas” (Persily, 2017, p. 70). O mesmo argumento é sustentado por Gaughan (2017), professor de direito em Harvard, sobre a situação da democracia estadunidense depois da eleição presidencial de 2016.

Apesar do grande modelo vir dos Estados Unidos, também experimentamos o sentimento no Brasil há algum tempo. Exemplo ocorreu já nas eleições de 2010 com a história da “bolinha de papel” que atingiu o então candidato José Serra, que teria sido ferido na cabeça por objeto sólido e pesado lançado por um militante petista. O evento se tornou uma batalha

de narrativas entre as versões do PT e do PSDB. Naquele mesmo pleito foi revelado que um perfil de blogueiro político e alguns blogs falsos haviam sido criados para desmentir boatos sobre Dilma e produzir conteúdo tendencioso em defesa da candidata do PT, disseminados por pelo menos 130 outros perfis falsos (Gomes; Dourado, 2019). Desde então o cenário para propagação de mentiras políticas, especialmente durante o período eleitoral, estava posto também no Brasil. E aqui, como no restante do mundo, quem se destaca na sua disseminação é, como já dito, essa nova direita.

Estamos falando de uma ascensão recente de forças conservadoras e autoritárias que guarda uma característica que é especialmente sua: a utilização da internet como ambiente fundamental de comunicação e o domínio da gramática de funcionamento das redes sociais on-line. Essa característica manifestada, dentre outras formas, na prática aqui discutida, e contextualizada por uma guinada autoritária global (Snyder, 2019) é o que efetivamente obscurece nosso tempo e ameaça a democracia.

A luz nessa escuridão

Por mais que o obscuro seja parte indissociável do nosso tempo, quando relacionado à sobrevivência das democracias contemporâneas nossa aproximação precisa ser diferente. É como o próprio Agamben (2010) explica

o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história (p. 72).

Na difícil tarefa de transformá-lo e colocá-lo em relação com outros tempos observamos uma série de desafios para um ambiente de mídia democrático e, conseqüentemente, para a manutenção de uma democracia saudável. O combate à desinformação, por mais eficiente que seja, não pode sozinho dar conta de iluminar essa escuridão.

De acordo com Nina Santos (2023), em artigo recente para o Nexô Jornal, para avançarmos nesse sentido é preciso pensar em, pelo menos, três frentes: 1) a oferta de informação; 2) informação capaz de conectar indivíduos e empoderá-los; e 3) conhecer e lidar com hábitos de consumo de notícias atuais.

A primeira frente é sobre a qualidade da informação produzida e à disposição da população. Mais do que combater as fake news, incentivar a produção e disseminação constante da informação de qualidade, bem apurada

e bem produzida é fundamental. Isso também significa desenvolver novas formas para que os veículos jornalísticos já estabelecidos continuem sendo capazes de se sustentar, assim como incentivar o surgimento de novos veículos.

Em seguida, a autora fala sobre a necessidade de valorizar e estimular a produção de informação que funcione como uma espécie de cola social, capaz de conectar as pessoas às suas realidades e torná-las mais empoderadas para agir enquanto cidadãs. Isso nos leva à reflexão sobre a importância dos chamados ecossistemas locais de informação, pelos quais advogam Izabela Moi e Nina Weingrill (2023). De acordo com essas autoras, a desigualdade de informação tem criado mundos paralelos, para os quais a checagem de fatos ou aumento da produção não são suficientes. É preciso olhar para a audiência e nos perguntar se ela tem acesso às informações que garantem sua participação nos locais em que vivem. A realidade brasileira atual demonstra que 50% dos municípios não têm nenhuma organização jornalística local, são os chamados “desertos de notícias”, nos quais vivem quase 30 milhões de pessoas (Atlas da notícia, 2023). Esse deserto de informação local abre espaço para aquele conteúdo que chega especialmente pelas redes sociais e aplicativos de mensagens, geralmente de indivíduos privados, sem checagem de informação e baseado em crenças e visões de mundo muito específicas. Prato cheio para desinformação.

Por último, e consequentemente, é preciso conhecer e lidar com os hábitos de consumo de notícias que mudaram muito nos últimos anos. E não se trata somente do hábito de consumir conteúdo on-line, mas da rotina de receber as notícias em vez de ir até elas. Recebê-las, cada vez mais, por plataformas sociais no lugar de veículos jornalísticos, e, claro, em dispositivos móveis, que alteram toda rotina de consumo e atenção dedicada ao conteúdo.

Santos lembra que outras especificidades podem ser acrescentadas no caso do Brasil, como a importância central de aplicativos de mensagens como o WhatsApp.

Segundo o Digital News Report 2023, além de ser o aplicativo social mais usado pelos brasileiros, ele é também a principal fonte de notícias das pessoas. Isso acontece em uma realidade em que 64% das pessoas têm celulares pré-pagos (TIC Domicílios, 2022), muitas delas com pacotes de dados que não duram o mês inteiro (Santos, 2023, s.p.).

Acrescenta-se aí o fato de que, no nosso contexto, uma parcela significativa da população fica “presa” em aplicativos específicos que podem ser acessados sem a necessidade de ter um pacote de dados ativo, como é o caso WhatsApp, líder entre eles. Isso significa que qualquer link que leve para outro lugar não funciona e a única informação disponível é aquela que está ali. Aí considera-se

também quem mandou o conteúdo ou em que grupo ele foi circulado.

A luz para nossas trevas, se é que podemos falar assim, estaria então numa combinação entre a qualidade da informação ofertada e a compreensão dos hábitos de consumo noticioso da população, numa realidade extremamente complexa e diversificada. Isso sem tocar na questão dos grandes mediadores atuais da informação que são as plataformas digitais no lugar dos tradicionais meios de comunicação de massa. Aí entramos na questão das políticas públicas e na regulamentação dessas plataformas, assunto para outro trabalho. Fica a provocação.

O combate à desinformação é necessário e urgente para nossa época. Apesar do obscuro não estar visível a todos os olhos, ele está presente e ameaça o sistema democrático, mas é preciso entendê-lo como parte de um desafio maior. Garantir informação de qualidade, compreender e atuar sobre hábitos de consumo de informação e discutir políticas públicas para área são elementos centrais e indissociáveis da nossa contemporaneidade. Por ora, temos a coragem que Agamben diz necessária, porque mantemos fixo o olhar no escuro de nossa época. Aqui buscamos perceber nesse escuro uma luz, mas como o próprio filósofo reforça “essa luz, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós” (2010, p. 72).

Referências

ALBUQUERQUE, A. de; QUINAN, R. Extrema-direita, mídias digitais e a estetização da política: o que deixamos de ver. XXX Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. In: **Anais do XXX Encontro Anual da Compós**, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo-SP, 27 a 30 jul., 2021.

ALLCOTT, H.; GENTZKOW, M. Social Media and Fake News in the 2016 Election. **Journal of Economic Perspectives**, v. 31, n. 2, p. 211–236, 2017.

AGAMBEN, G. O que é contemporâneo? In: _____. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2010, p. 56-73.

ATLAS DA NOTÍCIA. Disponível em: atlas.jor.br/noticias/projor-e-volt-data-lab-anunciam-sexta-edicao-do-censo-atlas-da-noticia. Acesso em: 11 ago. 2023.

CARRERA, F. Algoritmização de estereótipos raciais em bancos de imagens: a persistência dos padrões coloniais Jezebel, Mammy e Sapphire para mulheres

negras. **Palavra Clave**, v. 24, p. 1-37, 2021.

DEL VICARIO, M. et al. he spreading of misinformation online. **Proceedings of the National Academy of Sciences**, v. 113, n. 3, 2016.

GAUGHAN, A. J. Illiberal Democracy: he Toxic Mix of Fake News, Hyperpolarization, and Partisan Election Administration. **Duke Journal of Constitutional Law & Public Policy**, v. 12, n. 3, p. 57-139, 2017.

GUESS, A.; NYHAN, B.; REIFLER, J. Selective exposure to misinformation: evidence from the consumption of fake news during the 2016 U. S. presidential campaign. **European Research Council**, n. 682758, p. 1-34, 2018.

LEMONS, A.; LÉVY, P. **O futuro da internet**: em direção a uma ciberdemocracia planetária. São Paulo: São Paulo. 2010.

MOI, I.; WEINGRILL, N. **A urgência de investir nos ecossistemas locais de informação**. Stanford Social Innovation Review Brasil. 2023. Disponível em: <https://ssir.com.br/governo/a-urgencia-de-investir-nos-ecossistemas-locais-de-informacao>. Acesso em: 11ago. 2023.

O'HARA, K.; STEVENS, D. Echo Chambers and Online Radicalism: Assessing the Internet's Complicity in Violent Extremism. **Policy & Internet**, v. 7, n. 4, p. 401-422, dez. 2015.

PERSILY, N. he 2016 US election: Can democracy survive the internet? **Journal of democracy**, v. 28, n. 2, p. 63-76, 2017.

SANTOS, N. **Os desafios para um ambiente de mídia democrático**. Nexo Jornal. 2023. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/ensaio/2023/08/11/Os-desafios-para-um-ambiente-de-m%C3%ADdia-democr%C3%A1tico>. Acesso em: 11 ago. 2023.

SNYDER, T. **Na contramão da liberdade**: a guinada autoritária nas democracias contemporâneas. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

STEENSEN, S. Journalism's epistemic crisis and its solution: Disinformation, datafication and source criticism. **Journalism**, v. 20, n. 1, p. 185-189, 19 jan. 2019.

DAS INVISIBILIDADES METAFÓRICAS, POÉTICAS E REAIS

Lucas Bambozzi



*É verdade que há muita loucura em se
ocupar com algo que sequer vemos.*

Céline, 1994

O invisível está em toda parte. O invisível expande-se e demanda ser visto. Há o invisível como metáfora, como construção semântica, como poesia, como embate com a matéria. Há o invisível nos afetos, na comoção, no aperto da garganta, nas palavras que escapam, nas angústias, alegrias ou tristezas do amor.

“Fecha o olhos e vê” como nos disse Joyce, em *Ulysses* (1966, p. 41). Há o invisível na literatura, no que exala dos sabores e aromas de Proust, nas ruas e passagens de Baudelaire, nas forças da noite de J-F Céline, no esforço em enxergar a crueldade exultante nos Cantos de Maldoror, no confronto entre o real e seu duplo de Clément Rosset. Há uma sugestão ilusória na criação com palavras, fictícia e irreal, como em um Mallarmé, que faz ver o que seja, existente ou não, para além do ceticismo dos olhos.

Já se sabe, há acontecimentos singulares da percepção, um invisível psicofísico, ao mesmo tempo lógico e sensível, que privilegia a presença, tal como descrito por Merleau-Ponty.⁶ Precisamos, de um jeito ou de outro, ver ou sentir, de algum modo, mesmo que seja o invisível, para poder pensar.

Há mesmo toda uma filosofia que se ocupa desse invisível, que se mostra paradoxal, desafiador das formas de ver. Pois, sim, o invisível já estava na caverna de sombras de Platão, nos traços de um rosto descrito por Wittgenstein, na compreensão do corpo e da alma por parte de Hannah Arendt (ah, o pensar, quanto de invisível carrega este atol!).

Há o invisível dos domínios do fantástico, da magia, do desconhecido, nas noções às vezes obscuras de mistério. Há a crença no invisível que habita o sobrenatural, nos espectros, nas fantasmagorias. No que irradia dos corpos, sobretudo das coisas que insistem em se mostrar latentes e vivas.

Há espectros que se fazem ouvir. Pois há toda uma escuta do que se supõe existir e que suplanta a credulidade da visão, como nos escritos ou nas captações de áudio de Hilda Hilst. Seja pelos espíritos, pelos corpos visíveis ou que nos habitam, somos movidos pelo que não vemos, mas muitas vezes ouvimos. Algo mensurável, às vezes por meros radinhos de pilha, em estações fora de sintonia, que detectam interferências eletromagnéticas ou vozes de uma outra dimensão, ou por torres radiotelescópicas que captam corpos lunares e estelares do espaço sideral.

6 - O pensamento e a complexidade de Maurice Merleau-Ponty (O visível e o invisível) seriam fundamentais a um estudo detalhado da fenomenologia da percepção e de uma conceituação mais aprofundada entre visibilidade e invisibilidade, mas são evocados aqui mais como referências colaterais do que como norteamto teórico.

Pois a ciência às vezes concorda com certas premissas místicas e/ou exotéricas, que há uma enorme gama de frequências inaudíveis, que não se escuta, e que supostamente são vitais ao funcionamento de nossos corpos neste planeta.⁷

As representações visuais do espectro circulam há tempos entre nós. Estão em Goya, na série *Los Caprichos*⁸, no devir-fantasma dos corpos fotografados por Nadar⁹, nas manchas e tramas das experiências singulares de Hippolyte Baraduc em busca do registro da alma humana

Os espectros estão na fotografia mortuária, permeada por nimbos, auréolas, auras, véus, lençóis e outros elementos de representação do além, do desconhecido e do ilusório. Estão na iconografia científica do final do século XIX, quando surgiram inúmeras tentativas de capturar os espíritos, a aura ou os espectros, em uma diversidade de máquinas de ficção¹⁰. Há a crença no que se quer ver, como no devir-fantasma dos corpos fotografados. Há a materialização do invisível da radioatividade humana, da aura, do efeito Kirlian e do Perianto¹¹.

Há a ilusão no campo de uma arte fantasmagórica em certas sortes de magias, que oscilam entre transparência e opacidade, entre um Athanasius Kircher e um Giambattista Della Porta.¹²

Há bastante desse invisível nas premissas do tipo “só-vejo-o-que-acredito-ver” e na incredulidade do “só-acredito-vendo”.

Há também invisibilidades de outras sutilezas, como nos desvios para o invisível através da interioridade, da profundidade, em certo impulso para uma espiritualidade imaterial “pictórica” em Yves Klein, em Rothko. Há o jogo do visível/invisível nas telas brancas ou nos traços apagados por Rauschenberg, nas nuvens de vapor de Robert Morris, nas latitudes e longitudes de Robert Smithson, nos silêncios induzidos de John Cage, nas pinturas-instruções de Yoko Ono, no Zen film de Nam June Paik, na tensão que antecede os *happenings* e as performances.

Há o invisível nos lugares da suposição, no *The Lightning Field* de

7 - Vale conferir o documentário *Resonance: Beings of Frequency* (Ressonância: Somos Seres de Frequência), que descreve uma teoria segundo a qual a frequência alfa emitida pelos nossos cérebros, gravadas por Hans Berger por meio de eletroencefalografia, por ele criada em 1924, são similares e estariam em harmonia com a Ressonância Schumann, definidas por Otto Schumann em 1952, que equivale à frequência emitida pelo planeta Terra, de 7,83Hz. <https://www.youtube.com/watch?v=xtpkveNYBtA> Acesso: 07 Jan. 2019

8 - Em particular em *Que viene el Coco* (gravura em água-forte, 1799).

9 - Segundo Philippe Dubois, Nadar descreve em *Quando eu era fotógrafo* (1900) sua “teoria dos espectros”, relatando reações de resistência e assombro por parte de seus retratados no ato da pose fotográfica. (Dubois, 1993)

10 - Philippe Dubois (1993) denomina “fantas(má)ticas máquinas de ficção” ao se referir ao conjunto de experiências com a fotografia do corpo e suas fantasmagorias na segunda metade do século XIX, em um período afetado por um cientificismo positivista e eufórico.

11 - Efeito Kirlian refere-se ao processo fotográfico desenvolvido pelo casal soviético Semyon e Valentina Kirlian em 1939, inicialmente denominado “fotografia de campo radiante” e “perianto” foi o termo utilizado pelo padre e inventor gaúcho Ignácio Landell de Moura (1861-1928) para descrever o efeito produzido pela eletricidade humana em chapas radiográficas.

12 - Vide Leblanc, 2016.

Walter de Maria, nas cores de James Turrell, nas ilusões luminosas, das artes em que imaginar é mais importante do que ver.

Há o invisível que se traveste semanticamente de incorporal, de imaterial, de desmaterializado, pensado no campo da produção cultural como inserção, estratégia, manifesto, movimento, onda, discurso, apelo, *zeitgeist*, sinal dos tempos ou simplesmente como forma de dar “visibilidade” a uma cena invisível.¹³

Há um invisível, assim denominado, simplesmente porque “o informe e o indistinto nos escapam” (Cauquelin, 2008, p. 146), e assim persiste sendo propagado.

Há o invisível engastado em lugares, e que enuncia presenças nas vibrações, tremores, vestígios, legados, rastros, memórias, ventos e cheiros.

Ver tudo isso demanda atenção. “Sem esse recolhimento contemplativo, o olhar perambula inquieto de cá para lá e não traz nada a se manifestar” (Han, 2015, p. 36). E, se Cézanne via o perfume das coisas, é porque dedicava atenção profunda à visualização das coisas nem sempre visíveis.

É esse o invisível, fruto da atenção, da escuta, do olhar redobrado que habita o espaço, preenhe e impregnável de imaginação, que “aumenta os valores da realidade” (Bachelard, 1989), pois, sim, a imaginação é um disparador de estímulos que faz notar os cantos e as visões não reveladas de um lugar.

Há o lugar do eletrônico e do digital, um lugar incerto, seguramente vazio de vida, definido por protocolos, impulsos numéricos, apagável, em constante obsolescência, mero suporte físico, em estado contínuo de reiteração tecnicista e de notada desolação, em ansiosa agonia, mesmo que desprovido de qualquer humanismo.

E sobre aquilo que oscila em arte e comunicação – sim reiteradamente tratamos aqui de linguagem –, há sempre o indizível que resvala na troca de correspondências, na retórica, na supressão das evidências materiais, no que é colocado como faltante, no que falta de fato, no que é menos que informação, pois se atém a ser sugestão, entrelinha ou direcionamento de atenção. E já que o indizível não é o que se cala, há o hiato do não-dito entre esses termos.

Então há mesmo muitas e distintas invisibilidades na suposta imaterialidade das projeções de cinema e vídeo, nas ressignificações sugeridas de tais projeções em espaços públicos, variando o sentido entre o lugar da coisa, da arquitetura e da imagem em suas superfícies, em notável estado de instabilidade e impermanência.

Há o invisível porque há somas e subtrações demais no mundo, em aritméticas, razões e exponenciais que não alcançamos.

13 - Haveria uma grande lista de exposições que marcaram a adoção do termo “invisibilidade” como um movimento conduzido por artistas e/ou curadores como forma de enunciar uma cena. Dentre estas, a exposição Os Imateriais, mostra-manifesto organizada por Jean-François Lyotard no Centro Georges Pompidou em 1985, é das mais célebres.

Há a estratégia de invisibilidade ideológica na política, nas táticas de poder, nas formas de dominação social, na exploração econômica, na lógica colonialista, na hegemonia branca e heteronormativa, nas questões de gênero, na presença constrangedora do pensamento segregacionista. Há muito desse invisível na miséria, no desamparo, na míngua que se multiplica tanto que se torna sórdida – da mesma estirpe daquela invisibilidade produzida pela hierarquização artificiosa entre as raças, etnias, cores de pele e credos, que se escolhem manter abaixo das zonas de visibilidade social.

Há o invisível que se dá pela incapacidade de ver, há o invisível tal como o vemos.

Há o invisível que interessa ser debatido e o que não interessa de modo algum, entrelaçando tensões ideológicas, pois há sempre interesses inconfessáveis.

Há o invisível nas argumentações, nas dissertações, nos ensaios, nas obras inventadas, nos sebos, nas páginas rasgadas, nos textos difíceis de ler e nas noites de insônia. Há falta de visibilidade mais que invisibilidade, para ver e compreender as coisas mal vividas ou sofridas, as escolhas difíceis, as eleições afetivas, os embates, as dúvidas.

Há um ponto cego, invisível, nas tecnologias de visão implementadas em máquinas de inteligência artificial, um invisível “maquínico” que nos olha, nos espreita e nos classifica. E sempre deve haver formas de resistir aos meios de codificação do visível previsto pelas máquinas de visão, assim como há (ou sempre há de haver) formas de escapar do escrutínio e do escaneamento técnico por subversão ou pela linguagem da subjetividade – e, por mais que as máquinas também almejem a subjetividade, há a relativização do que é visível ou nem tanto.

Há que se enxergar o que circula entre o que não se vê e o que é essencialmente visível. Há também que se perceber o quanto o não enxergar, o não saber, a indefinição do fato ou da informação, hoje é parte de um enigma que nos é colocado às vezes perversamente, em espetáculo continuado. Há, nos espetáculos, como se sabe, o visível pueril, assim como há o invisível obscuro, que está fora da cena.

E há, claro, uma política implícita ou disfarçada nos sistemas informacionais atuais, no controle das redes, nos sinais *wi-fi*, entre sistemas pseudo compartilhados, na infraestrutura das redes, nas torres de celulares, nas emissões de rádio, nas interferências sonoras, nos *walkie-talkies* dos seguranças nos shoppings, nas portas dos restaurantes, nas guaritas, nas ruas. Na “mão invisível” do mercado, como sopram as doutrinas da economia. Enxergar esse invisível, que é também o *locus* da política, é entender o constituinte primordial de um lugar ou espaço.

Pois há que se contornar o obstáculo da invisibilidade, “tornando visível a ausência de visibilidade” (Cauquelin, 2006, p. 79), mesmo dos sistemas que

aparentemente não nos interessam.

Há então esse outro invisível aflitivo, que nos concerne, que é “quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder” (Didi-Huberman, 1998, p. 34).

Há também aqui sim, o reconhecimento do ruído, do chiado, do zumbido, da estática, das oscilações de sinal, do fluxo de comunicação e da eletricidade, da eletro-osmose, do eletromagnetismo, da consideração do invisível e suas “presenças” como propostas estéticas e constituintes do social e das subjetividades contemporâneas.

Há muitos e variados invisíveis, plurais demais para serem listados, cuja aptidão, vocação, tendência, qualidade, assombro ou beleza, é serem mantidos tal como o são, invisíveis.

Igualmente parece ser favorável crer que “o que se vê provém do que não é aparente” frase atribuída a Paulo de Tarso, o apóstolo São Paulo, segundo Paul Virilio (1993, p. 68), já que a imaterialidade do espaço informacional emergente tem a ver com alguma metafísica.

Enfim, há aqui sim o fabular sobre algo que não existe (como a neutralizar sua suposta negatividade): “a arte de sugerir algo sem evocar nada preciso” nas palavras de Clément Rosset a respeito do jogo estético, para fazer valer “a virtude positiva de permitir uma criação poética” (2014, p. 68). Para além de um êxito dessa ordem, em associações permissivas, o invisível tratado aqui tem espessura, densidade, comprimento de onda, pulsação e capacidade de penetração nos corpos e matérias, matematicamente mensuráveis ou distinguíveis pela latência indefinida de seu trânsito.

Do que se constitui esse invisível, que espaços transita ou habita, de qual lugar de fala vem, de qual ordem ou natureza é composto, e de algumas ideias de “como ver”, é do que tratamos nas páginas que envolvem este ensaio. Faltaria repetir: “fecha o olhos e vê”, por algum momento que seja, como já nos disse Joyce.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A Poética do espaço**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os incorporais**. Contribuição a uma teoria da Arte Contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CÉLINE, Louis-Ferdinand. **Viagem ao fim da noite**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 1993.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

JOYCE, James. **Ulysses**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

LEBLANC, Paola Barreto. **Cine Fantasma**: Fantasmagorias, circuitos eletrônicos e digitais e sistemas híbridos. Tese de doutorado. UFRJ: Rio de Janeiro, 2016.

ROSSET, Clément. **Lo invisible**, Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2014.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

MULTI TUDO, MULTI NADA

Gustavo Ruiz



O fato é que, nas vizinhanças de um poleiro d'almas, o que ocorre é nada, nada por todos os lados, uma infinidade de nada inimaginável em toda sua inextensão. Nada e mais nada e mais nada e mais nada ali se vai aglomerando, até o ponto em que se acumula tanto nada que ele se transmuta num nada crítico e desta maneira surge algo desse nada

João Ubaldo Ribeiro, 1992

A humanidade nunca esteve tão dispersa e é fato que manter-se concentrado, focado, em algo que exija do receptor um mínimo esforço intelectual além de absorver apenas uma enxurrada de informações, tornou-se muito difícil. É como se a lógica binária dos algoritmos extrapolasse a dinâmica do emissor, determinando também a forma como a mensagem é entendida. Você está conectado ou desconectado.

Os meios contribuem para isto. São tantos os estímulos que, idealizar a quietude, esvaziar a cabeça ou mesmo buscar pelo “nada crítico”, tão bem descrito por João Ubaldo Ribeiro em seu *Viva o Povo Brasileiro*, virou algo quase inatingível. Sofremos um bombardeio de informações mais e mais fragmentadas, superficiais, reduzidas. E a perspectiva não é animadora sob o reinado dos algoritmos, das novas tecnologias, da Inteligência Artificial (IA) e, sobretudo, do neoliberalismo. De alguma maneira, a sociedade terá de achar a saída dessa sala de espera em forma de poleiro d'alma, onde o espírito fica até reencarnar, como menciona João Ubaldo. Enquanto isso, o que se passa no lugar é uma imensa sobreposição de nadas, de um nada crítico.

Viva o Povo Brasileiro se passa na Bahia do século XIX, na Ilha de Itaparica mais precisamente e, em grande parte, no Arraial da Ponta das Baleias, na entrada da Baía de Todos os Santos. O nome do lugar guarda relação com a pesca da baleia, a maior atividade econômica da região durante os séculos XVII e XVIII. Seu óleo iluminava as ruas e praças de Salvador.

Na Ponta das Baleias fica o imponente Forte de São Lourenço. Ali, no dia 7 de janeiro de 1823, teve lugar uma batalha histórica entre os portugueses, em suas caravelas (há quem diga na ilha que elas somavam aproximadamente sessenta barcos) e os nativos da Ilha de Itaparica, entre eles a escrava liberta, pescadora e habilidosa capoeirista Maria Felipa, cuja grandeza histórica se confunde com uma narrativa ficcional. Conta-se que Maria Felipa liderou um grupo de homens e mulheres que queimou inúmeras embarcações portuguesas, diminuindo o poderio colonizador no decorrer da batalha, e depois os enfrentou usando folhas de cansaço, que em contato com a pele produzem uma sensação de ardência, como se queimassem. Meses mais

tarde, em 2 de julho de 1823, essa batalha culminou na independência da Bahia. Nesse dia, em Salvador, o Tenente-Coronel Inácio Luís Madeira de Melo acuado, incomunicável, sem receber munições e alimentos, e sem se render formalmente, embarcou com o que restou de suas tropas de volta a Portugal.

Muito provavelmente, o algoritmo não mostrará a você as marcas de Maria Felipa quanto você estiver na Ponta das Baleias ou no poleiro d'almas, no nada crítico, no breque no espaço/tempo, à espera, no ócio, no escuro do seu tempo.

Pisar as areias de Maria Felipa, sem que o registro desta se faça presente, ainda que virtualmente as impregne, é uma das marcas de nossos tempos. Eis os nossos dias. Cabe, nesse nada, a reflexão proposta pelo filósofo italiano Giorgio Agamben:

Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. Somente o contemporâneo percebe, angustiado, que é impossível separar as luzes e o escuro do seu próprio tempo.

A percepção do contemporâneo por meio das entrelinhas, do que não está à luz do algoritmo, da falsa ilusão de que o que se consome é uma escolha própria. Este discernimento está difuso e é, para alguns, conveniente que assim permaneça.

O Smartphone se tornou um poderoso DAW (Digital Audio Workstation) e, para além disso, uma ilha de edição de vídeo portátil. A produção audiovisual nunca esteve tão à mão – e talvez tão distante – de quem tem o privilégio de ter um telefone celular com mínimo de processamento e acesso à internet. Soaria extremamente atual a sugestão de Glauber Rocha “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, não fosse a Inteligência Artificial (IA). Hoje é possível não ter uma câmera na mão e ainda assim produzir linguagem. Você pode provocar uma IA para gerar imagens animadas e é bem provável que a parte do, “uma ideia na cabeça” faça cada vez menos sentido.

Como mensurar, então, a inteligência processual na concepção de uma peça audiovisual? Estaria na curadoria das imagens geradas automaticamente? Ou no refinamento do comando de uma IA? No poleiro d'almas congestionado por algoritmos?

Sob muitos aspectos, a pauta da regulamentação no ambiente digital é absolutamente urgente para o cotidiano e as identidades. Para tentar compreendê-la em profundidade, é preciso lançar luz ao que somente

o contemporâneo, ainda que angustiado, dá conta de perceber. Como diz o filósofo sul coreano Byung-Chul Han: “As pessoas se vendem como autênticas porque ‘todos querem ser diferentes uns dos outros’, o que os força a ‘produzir a si mesmos’. E é impossível ser verdadeiramente diferente hoje porque ‘nessa vontade de ser diferente prossegue o igual’. Resultado: o sistema só permite que existam ‘diferenças comercializáveis’”. Ainda segundo Han, “Hoje a pessoa explora a si mesma achando que está se realizando; é a lógica traiçoeira do neoliberalismo que culmina na síndrome de *Burnout*”. E a consequência: “Não há mais contra quem direcionar a revolução, a repressão não vem mais dos outros”. É “a alienação de si mesmo”, que no físico se traduz em anorexia ou em compulsão alimentar ou no consumo exagerado de produtos ou entretenimento.

Um turismo sem aprendizado em uma terra sem ancestrais.

Os algoritmos escolhem a sua versão de você mesmo, a sua versão preferida do lugar onde você está. O neoliberalismo disfarça a precarização do trabalho sob a alcunha do empreendedorismo. Ao mesmo tempo, a indústria fonográfica começa a usar o cruzamento de dados do ISRC (International Standard Recording Code, que registra todos os participantes de um fonograma), até então desconsiderado em ambiente digital, com a finalidade de derrubar gravações feitas por inteligência artificial. No entanto, isso deveria ter sido feito há mais de dez anos com o intuito mais ético de remunerar toda a cadeia de participantes da gravação. Como a menção digital das Marias da Ponta das Baleias. Recorrendo, então, à semiótica e ao escuro do seu tempo: O acaso dos nossos encontros seria determinado ou determinante?

Referências

AGAMBEN, G. O que é contemporâneo? In: AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2010, p. 56-73.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Viva o Povo Brasileiro**. São Paulo, SP: Círculo do Livro, 1992.

II – Origens do Presente



CABEÇA CORAÇÃO

Tulipa Ruiz



CINEMA DOS PRIMÓRDIOS: PRESENTE, PASSADO E FUTURO

Raimo Benedetti



Presente

O período do Cinema dos Primórdios, mais especificamente entre os anos 1895 e 1905, representou historicamente um desafio para a pesquisa cinematográfica. Durante muitas décadas, o pensamento crítico se debruçou com dificuldades ao analisar o início do cinema e sua filmografia ao se deparar com uma diversidade de filmes “que revelam uma intensa energia, feita de experimentação, referências intertextuais e uma convivência intrigante de preconceitos ou estereótipos [...]” (Costa, 2005, p. 19). Filmes aparentemente simplórios, constituídos em sua grande maioria de um único plano, sem uma aparente qualificação dramatúrgica ou informativa, desconcertam pesquisadores, críticos e historiadores, que muitas vezes chegaram a denominar o período de “cinema primitivo”, uma designação pejorativa. A falta de coerência de seus filmes, as diversas formas de exibição em contextos e aplicações distintas, além da ausência de um modelo preponderante de cinema, dificultam uma abordagem crítica precisa, capaz de compreender a complexidade do rico período do cinema no seu início.

Em 1990 o historiador americano Tom Gunning publicou um texto seminal que trouxe novas perspectivas para o estudo do cinema dos primórdios sugerindo uma abordagem inovadora que continua a nos orientar até hoje. Gunning propôs uma redefinição de conceitos ao afirmar que “a história do cinema em geral, foi escrita e teorizada sob a hegemonia dos filmes narrativos” (Gunning, 1990, p. 56 tradução nossa) o que dificultava o acesso ao período dos primórdios, já que os filmes narrativos, tal como conhecemos, ainda não existiam nesse momento. Segundo dados que Gunning apresenta, até 1906, os filmes de atualidade se sobrepunham aos filmes narrativos e para lançar luz sobre o período o autor cunhou o termo Cinema das Atrações para designar um modelo de cinema cujo o intuito não é narrar, mas sim mostrar. Nessa perspectiva, o “[...] cinema de atrações solicita diretamente a atenção do espectador, incitando a curiosidade visual e proporcionando prazer por meio de um espetáculo emocionante [...] Fazendo uso de atrações ficcionais e não ficcionais, sua energia se move para fora, como um espectador reconhecido, ao invés de para dentro, em direção às situações baseadas em personagens essenciais para a narrativa clássica.” (Gunning, 1990, p. 59 tradução nossa)

Mais recentemente, o rumo incidental da história das tecnologias nos facilitou compreender ainda mais o cinema das atrações especialmente a partir da década de 2000. Com a popularização da internet de banda larga, os modelos tradicionais de criação - antes circunscritos aos rígidos formatos requisitados pela tv e cinema - se dinamizaram, e surgiram novas formas de criação, delineando um cenário que guarda certas semelhanças com o

cinema dos primórdios. O fenômeno de expansão do vídeo *on line*, com suas derivações, diversidade e comunicações autorreferenciadas, quando analisado em comparação com a expansão do cinema nos seus primeiros anos, traz uma compreensão que facilita o entendimento de ambos os períodos. Essa conexão levou a professora Tereza Rizzo, da Universidade de Sidney, a batizar o fenômeno de *YouTube Attractions* uma deferência ao *Cinema of Attractions* de Gunning. Segundo a autora, ambos os formatos valorizam a capacidade de cativar e entreter o público através de curtas-metragens experimentais que buscam surpreender o espectador com imagens impactantes, conteúdos visualmente atraentes, cenas intrigantes e efeitos especiais (Rizzo, 2023).

A conexão entre essas pontas da história se dá, sobretudo, porque ambas surgem como uma inovação tecnológica de grande impacto. Tanto o cinema das telas quanto o vídeo das redes são mídias que fertilizam um campo para a experimentação estética em uma perspectiva exploratória, criativa, inovadora, ainda desprovida de linguagens dominantes. Sem saber o que se pode, o que se quer, a aplicação da mídia ocorre em busca de uma identidade, na compreensão de suas vocações, um desafio para aquele que almeja desbravar as novas possibilidades. Por essa razão quando aglutinamos os primeiros filmes dos primórdios se forma um panorama heterogêneo, diversificado e de difícil compreensão. Mas, essa filmografia quando justaposta ao lado de alguns vídeos *on line*, é possível fazer conexões entre elas e compreender certas escolhas dos primeiros realizadores que, até então, não faziam muito sentido.

Alguns vídeos típicos da internet revisitaram com sucesso certos modelos de criação dos filmes dos primórdios. Filmes de curta duração, de forte apelo de atração, com o olhar frontal para a câmera em regime de exibição documentativo (aquele que não pretende narrar, mas apenas mostrar) são alguns exemplos de filmes, com características do modelo dos primórdios que apareceram repaginados com grande sucesso pelos vídeos *on line*.

No início, a duração das produções era uma imposição tecnológica - 1 minuto aproximadamente de rolo de câmera e 10 minutos determinados pelo YouTube. Mas, essa limitação temporal para além de uma determinação também se provou ser uma escolha artística. Como disse o pesquisador Joost Broeren, no seu artigo *Digital Attractions: reloaging early cinema in on line video collections*, “em ambas as mídias, essas limitações tecnológicas não são aparentemente uma condicionante de duração dos filmes, uma vez que quando essas limitações foram removidas a duração não mudou automaticamente” (Broeren, 2009). Os filmes curtos, com suas mensagens simples, diretas e impactantes fizeram, e ainda fazem, muito sucesso organicamente nos dois meios. E mais do que isso, passaram a ser uma marca registrada desses momentos em obras concisas, diretas, ganhando uma forte aderência no

gosto popular. A internet é ainda também um espaço de narrativas curtas, de excertos da mesma forma que era o cinema dos primórdios. Filmes como **Le Barbier fin de siècle (1896)** e **The Musical Eccentric (1899)** com suas brevidades e simplicidades atrativa exemplificam bem essa dinâmica.

O olhar frontal para a câmera, recurso praticamente abolido pela “sétima arte”, foi ressuscitado através dos vídeos *on line* se tornando uma poderosa ferramenta de comunicação entre o apresentador e seu público, entre o *youtuber* e seus seguidores. O olhar direto para a câmera foi suprimido do cinema quando a noção da quarta parede - linha imaginária que separa a câmera e seu campo - se instalou como um importante artifício consolidado pela linguagem cinematográfica pós 1915. Com isso, a câmera se tornou um aparato invisível cujo olhar deveria ser evitado para não estragar o naturalismo da cena. Sua invisibilidade garantiu aos filmes uma percepção de neutralidade, dando ao espectador a condição de voyerista, de testemunho passivo. Antes disso, muitos filmes dos primórdios usavam o olhar direto para a câmera como um recurso comunicativo. Este narrador era encontrado com frequência para apresentar ou encerrar os filmes (veremos mais adiante a gênese dessas figuras) o que foi radicalmente exposto no extraordinário **The Big Swallow (1901)** de James Williamson. Agora com os *youtubers* esse recurso de frontalidade e busca de interação direto com seu público foi normalizada e conseguimos compreender o porquê filmes dos primórdios utilizavam este mesmo artifício em um momento em que ainda estava dando seus primeiros passos.



Quando uma mídia de comunicação ainda está se desenvolvendo sem um espaço de atuação definido, natural que ela vá tentar desenvolver seu próprio repertório. Um dos recursos que o cinema dos primórdios e os vídeos *on line* vão criar para a constituição de um acervo visual autêntico é o auto referenciamento, trabalhos voltados para o próprio meio. Quando um vídeo da internet gera um alto número de engajamento e uma “chuva de *likes*”, a fórmula vira uma tendência e passa a ser copiada.

Cópia, paródia, pirataria, citação, remediação ou remixagem são modelos autorreferenciados típicos da internet que de alguma forma, mas não com esses nomes, também foram empregados anteriormente no cinema das atrações. Muitos sucessos passaram a inspirar outras realizações, como é o caso dos filmes que posicionavam a câmera em veículos de transporte como trens, bondes, barcos e balões. O filme **Uncle Josh at the motion picture show (1902)** de Edwin Porter exemplifica perfeitamente essa retroalimentação ao satirizar alguns filmes famosos da época através da divertida figura de Uncle Josh. Cópia e a pirataria tinham espaço garantido no cinema enquanto ainda não havia uma jurisprudência específica para ele. Como as leis somente são criadas quando a frequência de um fenômeno (ou sua gravidade) justifique a elaboração de uma norma dedicada ao assunto, enquanto o cinema e os vídeos *on line* ainda não tinham seu território definido com uma penetração econômica e social relevante, não havia motivos para uma legislação regulamentada, resultado, a cópia e a pirataria correram solta. A pirataria na internet foi durante muitos anos um problema travado entre grandes produtores e difusores, e no cinema sua ocorrência se deu de tal forma que levou Thomas Edison a fotografar em papel, cada fotograma de seus filmes, e depositou suas cópias na Biblioteca do Congresso com a finalidade de garantir sua propriedade intelectual. Georges Méliès construiu uma placa com a logomarca de sua empresa, a *Star Films*, e a posicionou em meio ao cenário de seus filmes no que chamamos hoje de uma marca d'água.



Em um primeiro momento, piratear, remediar, viralizar foram recursos importantes para criação de conteúdos próprios, tanto para o cinema quanto para os vídeos da *web*. Ainda carente de autonomia e aderência social, “olhar para dentro” através de autorreferências foi uma maneira significativa de expandir o meio. No entanto, esse não foi o único percurso trilhado, porque “olhar para fora” também se mostrou importante no processo de formação de público. O cinema não ignorou os assuntos relevantes de seu entorno, e se mostrou atento aos temas, modas e tendências se articulando com seu

contexto através de uma interdependência que não pode ser desprezada quando formos assistir aos seus primeiros filmes.

Essa relação de interdependência de seu contexto fica explícita, por exemplo, quando certos filmes traziam mensagens políticas, cuja compreensão plena exige, naturalmente, uma visão conjuntural que se faça conhecer as forças políticas em questão. O vídeo nas redes passou, a partir de cerca de 2010, a se firmar como uma poderosa ferramenta para pressão de assuntos de interesse público, quando se potencializou como um meio para a difusão de ideias, posicionamentos políticos, engajamento e lacração. Na maioria das vezes tais vídeos apresentam detalhes de um processo maior, réplicas, tréplicas, *reacts* de um debate dinâmico ou comentários de passagens específicas. O cinema nos primórdios também empregou essa forma de se inserir no debate público quando uma série de trabalhos surgiram com o intuito de se posicionar frente a assuntos de interesse geral. Seja na guerra, na cobertura de eventos políticos, sociais, religiosos ou discutindo o anti-semitismo como se pode ver na série de nove filmes de Georges Méliès sobre o polêmico **L'affaire Dreyfus (1899)**. O julgamento do capitão Alfred Dreyfus chacoalhou a opinião pública francesa, a partir de 1894, e levantou suspeitas sobre as questões da neutralidade da justiça na França. Os filmes de Méliès fazem uma reconstituição de elementos chaves do processo, que na ocasião já se estendia por 5 anos, e da mesma forma que um viral de hoje em dia, sua compreensão fica impossível fora de contexto, pois a obra está vinculada a fatores extra diegéticos.



A jornada pelo período do Cinema dos Primórdios, um território desafiador historicamente, revela não apenas os primórdios técnicos e narrativos do cinema, mas também um entrelaçamento incidental entre passado e presente. Através do pensamento inovador de Tom Gunning, essa era pioneira não pode ser julgada à luz de uma narrativa linear tradicional, pois o cinema dos primórdios não almejava contar histórias, mas se firmar como um espetáculo visual. À medida que traçamos paralelos entre o cinema

das atrações e a explosão de conteúdo digital, nos aproximamos ao que o professor finlandês Jussi Parikka afirma que “através das lentes do digital, nós começamos a ver a velha mídia de uma nova maneira” (Parikka, 2021, p. 34), tornando evidente que a busca por inovação e entretenimento compartilha uma linhagem intrincada. O legado dos pioneiros, que desafiaram convenções e experimentaram com as possibilidades da imagem em movimento, permanece vivo no ecossistema digital contemporâneo, onde as fronteiras da criatividade são constantemente testadas e redesenhadas. A denominação “Cinema das Atrações” ressoa de forma surpreendentemente contemporânea à medida que se depara com um mundo digital de vídeos *on-line: reels, shortcuts* e *stories* são formatos concisos, comunicativamente explícitos que herdam o espírito alucinante dos filmes dos primórdios do cinema. Assim como os criadores de conteúdo digital, os cineastas pioneiros buscaram identidade e voz em meio a uma miríade de possibilidades, entre cativar e entreter a qualquer custo através dos recursos da atração com uma linguagem visual sedutora e impactante. Nesse encontro entre o passado e o presente, compreende-se que a história do cinema dos primórdios não pode ser estudada como um capítulo isolado, mas deve ser considerada como um elo fundamental em meio a todo um percurso histórico das mídias visuais.

Passado

“O sonho de projetar numa parede ou numa tela imagens luminosas e animadas é, na história da humanidade, quase tão antigo quanto o sonho de voar” (Mannoni, 2003, p. 28). Com essas palavras o pesquisador Laurent Mannoni, diretor técnico/científico da Cinemateca Francesa, consegue dar a dimensão ancestral das artes projetivas. A ideia de cinema não pode ser dissociada das raízes profundas que remontam às imagens luminosas, um legado que se estende ao longo de milênios na trajetória da humanidade. Basta lembrar que o teatro de sombra, com suas projeções coloridas e sonorizadas em tempo real, aparece na história a partir do século II D.C. As práticas da projeção e da ilusão, as quais o cinema se insere, oferecem um testemunho da sedução visual no ser humano, que moldou nossa compreensão do mundo. Ao examinar a relação entre o cinema dos primórdios e seu contexto de criação, somos convidados a adentrar em uma história onde o passado se funde com o futuro. O surgimento do cinema se tece em meio a uma escalada de experiências visuais, incorporando recursos de outras mídias que capturaram a imaginação e os sentidos do público em finais do século XIX. Nessa perspectiva, surge a reflexão sobre como o cinema, ao se inserir em

uma rica trama cultural e se entrelaça com outras mídias, buscou forjar sua própria identidade e conquistar seu espaço enquanto uma forma singular de arte e entretenimento.

Primeiro é preciso fazer uma distinção: cinema e filme são duas coisas diferentes. Cinema é uma expressão cultural e o filme é seu produto. Como expressão cultural, o cinema é fruto do desenvolvimento tecnológico das artes luminosas, que estão conosco desde as tochas de luz, da câmera obscura do século XIII ou da lanterna mágica do século XVII. O filme, por sua vez, é a materialização de uma nova forma de exibição de imagens luminosas e projetivas, que mecaniza a ilusão do movimento através de fotografias fixas e sequenciadas. Quando apresentado ao público em 1895, o filme é um novo recurso, uma solução técnica e ainda não é verdadeiramente uma expressão artística. Essa condição técnica pioneira, explica a dificuldade da historiografia em analisar o cinema dos primórdios através dos seus filmes, pois desconsidera o papel do cinema enquanto expressão da cultura visual.

Quando o cinema foi lançado em 1895, ainda sob o nome de *Cinématographe Lumière*, na famosa exibição no *Sallon dos Indiens* em Paris, a cidade vivia em uma verdadeira ebulição cultural. Não só essa cidade, mas qualquer centro urbano que se tornava moderno na época, alimentava um rico e diversificado mercado cultural. A fotografia, com seus mais de 60 anos de vida, era explorada por empresas robustas da mesma forma que a lanterna mágica que se consagrava como um importante *player* do mercado de consumo. O surgimento da indústria cultural visual surgiu junto, e devido, ao desenvolvimento social e econômico do século XIX e atendeu as demandas de uma população verdadeiramente numerosa que se adensava nos centros urbanos. A migração do campo para a cidade, a divisão pragmática da sociedade em classes e mercados consumidores, a racionalização do tempo que criava a noção de trabalho e ócio, foram apenas alguns dos elementos que criaram condições para o surgimento da indústria cultural que começava a ser constituída a partir de 1820 com o primeiro *boom* dos Panoramas, a primeira mídia de massa da história.

Quando Beethoven extasiava as plateias com a grandiloquência de sua Sinfonia nº 9, os panoramas invadiam as cidades na forma de enormes edifícios, as rotundas, que passaram a compor a paisagem urbana com suas dimensões que se rivalizavam com o tamanho das igrejas. Esses prédios com arquitetura circular funcional (similar ao que conhecemos hoje por ginásios) se erguiam para acomodar uma única, mas gigantesca, tela pintada à mão em 360°. Uma paisagem circular, com precisão topográfica rodeava o espectador mostrando uma vista que poderia ser de uma cidade, uma cena histórica ou uma batalha, por exemplo, com a intenção de promover a “ilusão total da realidade”

ou “viajar sem sair do lugar” – assim que se propagandeava. Essa atração movimentou multidões de pagantes ao longo de todo o século XIX, o que levou o pesquisador Stephan Oettermann a estimar modestamente que em um período de 30 anos teve mais de 10 milhões de visitantes.¹⁴ Com os panoramas, a imagem passa a ser um produto explorado por grandes investidores privados que mais tarde no segundo boom dos panoramas em 1870 já operavam através de empresas multinacionais configurando indústria cultural de massa, a tomar pelo exemplo que “só na Bélgica foram constituídas mais de vinte sociedades anônimas de patrocínio a panoramas”. (Grau, 2005, p. 118)

Já na década de 1890, quando o cinematógrafo estava sendo lançado, os panoramas representavam uma influente indústria no mercado cultural e é natural que a incipiente indústria cinematográfica absorvesse algumas experiências operacionais bem-sucedidas no campo dos negócios, como a precificação, planejamento estratégico, contratação de equipe técnica, a busca essencial de temas que pudessem fazer sucessos e justificar os investimentos. Para além do *business*, os panoramas também tiveram uma influência no campo artístico que foi importante para o cinema dos primórdios e que nos ajudam a entender um certo tipo de filme encontrado nos primórdios.

Para início de conversa, no cinema dos primórdios não se usava a denominação “filme”, mas sim “vista”, um termo herdado pelos panoramas. Vista era a forma que os filmes eram designados mesmo que fossem de comédia, drama, de atração, ficcionais etc. Não importava o gênero tudo era uma vista. Mas havia também os filmes de vistas propriamente ditos que exibiam “uma paisagem que se vê de algum ponto” (Michaelis, 2016) da mesma forma que eram encontrados nos panoramas. Os filmes de vistas de Londres, Moscou, Berlim, Nova York ou Cataratas de Niágara, Pirâmides do Egito, Taj Mahal, atendiam a curiosidade das plateias de “conhecer” outras lugares e cidades do mundo da mesma forma que foi difundido pelos panoramas. Os filmes de vista, no seu sentido conotativo, se configuraram um importante gênero do cinema dos primórdios e estão muito mais relacionados com a ideia de consumir um desejo da visualidade na forma de uma documentação do que o documentário propriamente dito, uma expressão teleológica e que foi muitas vezes emprestada posteriormente para tentar explicar erroneamente a natureza originária desses filmes.

Como sabemos atualmente, o próprio termo panorama, e sua derivação “panorâmica”, foram legados à fotografia¹⁵ e depois ao cinema para designar um movimento de câmera sob a cabeça do tripé. Mas, no

14 - Esses dados aparecem em Grau, 2005.

15 - Em 1860, a câmera Sutton Panoramic foi lançada com o recurso de fazer registro panorâmico.

início do cinema, o termo também foi empregado como um gênero em si, o “panorama”, que exibia movimentos de câmera descritivos. O gênero panorama, rendeu deslumbrantes filmes no princípio do cinema como é o caso do filme **Pan American Exposition by Night (1901)** quando a panorâmica é submetida a uma trucagem de transição evocando uma passagem de tempo, fazendo resplandecer nas telas a opulência da luz elétrica, uma novidade naquele momento... Outro filme que até hoje nos encanta é **Panoramic view from the Eiffel Tower, ascending and descending (1900)** que exhibe um vigoroso *travelling* filmado à partir do elevador da Torre Eiffel durante a Exposição Universal de Paris de 1900.



Ainda sobre a influência dos panoramas na constituição do cinema dos primórdios, vale dizer que nesta mesma exposição de 1900 os panoramas tiveram seu apogeu megalomaniaco. Além das rotundas que foram construídas para a exposição havia ali também 4 *moving panoramas*, derivações dos panoramas que ambicionavam a incorporar o movimento para amplificar a sensação de imersão total.¹⁶ Naquele ano, em 1900, o cinematógrafo já havia sido lançado há 5 anos e os irmãos Lumière, entenderam que também deveriam marcar presença no evento para que o cinematógrafo pudesse estar ao lado do que havia de melhor em tecnologia do mundo. Resultado disso foi o investimento na criação de uma sala de cinema de dimensões panorâmicas adaptada ao salão de festas da exposição, na antiga Galeria de Máquinas, com capacidade para 1.000 espectadores. Para isso criaram a “maior tela do mundo” para poder rivalizar com as já constituídas dimensões apresentadas pelas telas dos panoramas. Graças a potentes projetores de lanterna mágica, 15 filmes foram projetados em 326 sessões atraindo, ao total, um público de 1,5 milhão de pessoas (Toulet, 1988, p. 43). Apesar desse vultuoso sucesso, a historiadora Flávia Cesarino Costa nos adverte que

16 - Stereorama, Mareorama, Cineorama e Panorama Tansiberiano, (Huhtamo, 2013).

esses números, não significam, porém, que o cinema tivesse alguma respeitabilidade como atração autônoma, muito menos como uma forma de arte... Nesta exposição o cinema foi usado, em geral, como uma técnica meramente auxiliar, para incrementar as atrações de alguns pavilhões. Participava como coadjuvante em atrações visuais mais numerosas e populares, como era o caso dos panoramas, dioramas, ou mesmo, das performances teatrais (Costa, 2005, p. 23).

O caso da super tela dos Lumière na Exposição Universal de Paris em 1900 demonstra o quanto que o cinema estava inserido dentro de um sofisticado e robusto ambiente cultural, competindo em meio a atrações visuais modernas e elaboradas, produzidas por empresários do entretenimento e que havia um interesse verdadeiramente massivo por diversões visuais. Evidente que este dinâmico contexto, em finais do século XIX, vai impactar diretamente no modo que o cinema foi se desenvolvendo ao longo do período dos primórdios (1895-1905). O cinema se enraizou junto a outras mídias, era influenciado por elas, e vai buscar sua autonomia em um percurso de tentativas e erros até conseguir elaborar um modelo preponderante na forma de um produto cultural definido e economicamente sustentável. Será somente em 1915 que essa formatação será estabelecida sob o binômio ficção e documentário, e por essa razão a dificuldade de se analisar os filmes dos primórdios em um tempo em que esses modelos sequer existiam na forma que hoje conhecemos. O primeiro cinema foi influenciado por outras formas de expressão artísticas para além dos panoramas, como os espetáculos de teatro, as apresentações de cabarets, os números de circo, as artes populares em feiras livres, em uma grande variedade de modelos distintos adaptados cada um para seu público específico.

Essa capacidade dinâmica de ocupar espaços e mercados diferentes que o cinema experimentou durante o cinema das atrações, só foi possível porque as artes projetivas já estavam plenamente difundidas naquele momento. Espetáculos de projeção de imagens fixas eram populares e atendiam diversas camadas da sociedade. Havia projetores portáteis para atender as projeções privadas ou escolares, até potentes lanternas de oxi-hidrogênio usadas pelos Lumière em 1900 para sua tela de 378m². A técnica de projetar imagens, como já vimos, não surge como o cinema, mas é fruto de uma tradicional herança que remete ao teatro de sombra e, portanto, antecede em milênios à invenção do cinema.

No princípio, no teatro de sombra a luz do fogo era empregada para retroprojeções ou projeções frontais, mas graças ao desenvolvimento técnico da óptica ao longo dos séculos XVI e XVII, foram introduzidas lentes que controlavam a projeção de imagens fixas pintadas em placa de vidro. Com

isso se criou, em 1656, o primeiro projetor de imagens com funcionamento igual ao que se usa até hoje, que seria batizado mais tarde como Lanterna Mágica. O surgimento dessa nova mídia, nunca saiu de moda e será de extrema importância para a constituição do cinema dos primórdios. Laurent Mannoni entende que a lanterna mágica

representa a mais duradoura, a mais inventiva, a mais artística das ideias-mestras que antecederam o nascimento do cinema. Ao longo de todo o seu reinado, que se estende por três séculos, ela exibiu imagens artificiais, fixas e animadas a um público maravilhado e exigente... Sábios e artesãos inventaram mil modos, ingênuos ou engenhosos, de dar movimento às imagens, de aperfeiçoar “a ilusão do movimento”, a força-motriz da pesquisa pré-cinematográfica. (Mannoni, 2003, p. 57)

Ao longo de seu “reinado” de três séculos, a lanterna mágica vai modelar o espetáculo visual que será apresentado ao cinema. Na verdade, mais do que isso, a lanterna mágica vai *herdar* o espetáculo visual para o cinema. Será a lanterna mágica que vai fecundar a prática projetiva em diversos contextos e abordagens como o do entretenimento e da instrução. Será ela que irá estabelecer os modelos de exibição, técnicas de apresentação, introdução e exploração de temas de interesse, sonorização ao vivo (com músicas e ruídos de cena), vai desbravar públicos, mercados e sacralizar o ambiente da sala escura. O estudo da lanterna mágica enterra por definitivo a ideia do mito fundador do cinematógrafo, pois quando cinema foi lançado, depois de 240 anos de prática lanternista, ele vai introduzir uma novidade aos espetáculos projetivos substituindo placas de vidro coloridas por filmes preto e branco: uma mudança revolucionária, mas de alguma forma também sutil. Sutil o suficiente para não quebrar um fluxo contínuo de uma prática que já estava consolidada, portanto, o estudo da lanterna mágica, suas formas de apresentação e iconografia é fundamental para a compreensão básica do cinema dos primórdios porque no fundo um é continuidade do outro.

As placas de lanterna mágica mais remotas da história, cujos vidros estão intactos desde o século XVIII, nos dão algumas pistas para prospectar em que contexto essas imagens foram originalmente criadas. Na iconografia lanternista, diferente da iconografia da história da arte, não encontramos a preponderância de assuntos ligados aos poderes dominantes da política e religião. No lugar de reis, batalhas, assinaturas de tratados e passagens bíblicas, a iconografia lanternista vai dar um particular e interessante protagonismo para a vida comum. As pessoas e seu cotidiano serviram de inspiração para as primeiras imagens das placas de vidro que exibiam aspectos da vida prosaica rural. Atividades produtivas, tipos de pessoas, vistas de florestas, passeios,

cavalgadas, brincadeiras infantis, cenas de dança e festas populares passaram a ser ilustradas e exibidas. O olhar para o comum, trivial e corriqueiro, representa um interesse pelo outro e consequentemente para si mesmo em uma noção de pertencimento, reconhecimento e valoração.

A medida que vilas viraram cidades e artesões se converteram em operários, o cinema vai naturalmente prosseguir nesse caminho e sua filmografia, notadamente, vai continuar representar a vida como ela é. São muitos dos filmes do início do cinema que mostram cenas do cotidiano, a começar pelo emblemático, **La sortie des usines Lumière (1895)**, que mostrava uma cena banal do cotidiano: o fim do expediente. Trabalhadores saindo pela porta de uma fábrica, uma cena aparentemente sem aspectos atrativos, mas que evoca claramente o feliz momento do dia que o trabalho termina! A beleza disto está no reconhecimento gostoso desse sentimento diário. Outros filmes do período também se prestam a mostrar retratos em movimento da vida do dia-a-dia, seja da vida doméstica ou da vida nas cidades como em **Straßenszenen in Saarbrücken (1908)**. Cenas populares, tão comuns nas placas de lanterna mágica que geralmente exaltavam a diversão, passam também a ocupar as telas em movimento e há ainda uma evidente influência lanternista para filmes de ofícios: o pescador e o moleiro de placas animadas do século XVIII emprestam seu fazer para barbeiros em **The Barbershop (1893)** e ferreiros em **Blacksmith Scene (1893)** nos primeiros filmes de Thomas Edison no seu estúdio Black Maria.



Ainda nos primórdios da história da lanterna mágica, no início do século XVIII (cerca de 40 anos depois da sua criação) a lanterna deixou de ser um dispositivo exclusivo para cientistas e nobres entusiastas se tornando um projetor acessível e simplificado. Alguns desses modelos poderia ter até alças fixadas nos aparelhos na forma de uma mochila, e que passaram a ser utilizados por exibidores itinerantes. Andarilhos, tiveram um papel pioneiro e fundamental na difusão e formatação das apresentações projetivas na

história ao percorrer a Europa de cidade em cidade por mais de 150 anos, cruzando fronteiras e se enraizando em ambientes populares ocupando espaços efêmeros em busca de locais ou eventos onde a atração poderia ser apresentada. É nesse contexto que as apresentações projetivas passaram a ocupar os eventos populares, incluindo as feiras, um território que jamais abandonaria. As feiras livres, que já eram remotamente importantes para trocas de mercadorias desde a idade média, se desenvolveram ao longo dos séculos e se especializaram. Nas décadas que antecedem ao lançamento do cinema, as feiras irão se estabelecer como um importante evento que vai acompanhar o crescimento e as transformações econômicas e sociais, e será um lugar estratégico para as apresentações de lanternistas. É por essa razão que, anos mais tarde, quando da expansão do cinema nos seus primeiros anos de vida, as apresentações do cinematógrafo (ou um dispositivo similar), eram encontradas nas feiras livres porque este território já estava ocupado pelas atrações de imagens luminosas há muito tempo.

As imagens comercializadas numa feira livre deveriam estar em sintonia com interesses populares e dotar de um alto poder de atração diante de seus concorrentes. Na bagunça organizada de uma feira popular chamar a atenção é uma questão de sobrevivência, uma condição propícia para o fomento de imagens apelativas: satíricas, grotescas, perigosas, virtuosísticas, pagãs, caricatas, fantasmagóricas, enfim um cardápio para os apetites mais instintivos. Estamos diante do sentido mais puro da designação de cinema das atrações cunhada por Tom Gunning! A filmografia dos primórdios, refletirá o despudor dessa condição, o que pode ser visto em filmes como **Photography of a Star (1906)**, **First Prize in Cello (1907)** e **The Mysterious Man (1910)** que poderiam estar chamando a atenção em qualquer feira livre no início do século XX.



Se os lanternistas do século XVIII e XIX tiveram um papel importante na difusão das imagens projetivas fazendo que a arte se expandisse para além de castelos e igrejas, a própria presença física desses lanternistas, conduzindo

ao vivo as apresentações, também foi uma importante aquisição para o dito “cinema silencioso”. É preciso lembrar que durante 3 décadas, o cinema foi um evento performativo, que contava com a presença de artistas na sala responsáveis principalmente pela sonorização dos filmes. Mas não só isso, porque havia sessões de cinema dos primórdios que tinham um formato mais parecido com as palestras performáticas (*lecture performances*). Nessas ocasiões, *showmen* ocupavam o centro do palco com a responsabilidade de conduzir, entreter ou informar a plateia, sendo que alguns deles ganharam fama como Burton Holmes e Lyman Howe - este último chegou a abrir uma empresa que replicava com outros apresentadores o modelo criado por ele de exibir filmes para plateias de teatros. Esses *performers* do cinema eram evidentemente os sucessores dos lanternistas e alguns deles chegaram a ganhar as telas. É comum em certos filmes dos primórdios o então arista realizador, ganhar seu momento de protagonismo no filme e aparece geralmente fazendo uma apresentação ou encerramento da atração. Essa atitude pode ser vista desde o princípio do cinema na radical presença de Max e Emil Skladanovski no pioneiro filme **Apotheose (1895)** que consiste exclusivamente na aparição dos irmãos contra um fundo neutro fazendo gestos de agradecimento para o público requisitando uma interatividade da plateia.



Mas não se esgotam aqui as influências da lanterna mágica para o cinema. Ao longo do século XIX, a lanterna mágica vai se desenvolver extraordinariamente e se tornar um produto industrial e popular, acompanhando em sincronia os desenvolvimentos sociais e econômicos do período. Já na década de 1820 foi criado um sistema de impressão, através de placas de cobre, capaz de transferir um desenho preto e branco de uma gravura para a superfície em vidro, uma alternativa para substituir os desenhos pintados a mão o que aumentou exponencialmente a oferta de placas que poderiam estar agrupadas em grandes temas e até contar histórias definidas. Novas formas de iluminar substituíram as velas por lâmpadas de arco-voltaico e depois por potentes (e perigosas) chamas de oxi-hidrogênio, o que aumentou

a luminância dos aparelhos dando a possibilidade de projetar em grande escala. Teatros de reputação que atendiam a burguesia passam a receber lanternistas que se tornam artistas reconhecidos e populares em meio a sociedade.

E quando finalmente o cinematógrafo Lumière foi lançado em 1895 a indústria da lanterna mágica estava em seu apogeu. Um grande número de fabricantes na França, Inglaterra e Alemanha exploravam um rico e diversificado mercado ofertando uma enorme variedade de placas com temas diferentes, organizadas em catálogos massivos, onde se podiam consultar novos modelos, adquirir peças de reposição ou *gadgets*. E nesse contexto, surge timidamente o cinematógrafo em 1895 com sua sessão de 33 pagantes, com filmes preto e branco e um Antoine Lumière desconfiado sobre o futuro de seu invento. A partir desse ponto, o cinema vai iniciar um lento processo de transição das placas fixas para as animações fotográficas que vai durar anos, em um período do vale tudo na busca exploratória de um formato preponderante, e até alcançar esse ponto será uma mídia híbrida, heterogênea e interdisciplinar.

Futuro

Ao examinarmos a intrincada relação entre cinema e contexto histórico, bem como a presença de outras mídias em meio a sua evolução cultural, somos convidados a adentrar em um fascinante terreno entre passado, presente e futuro. E reforçar a importância de compreender a história das mídias em suas profundezas, para entender de maneira mais clara o fenômeno midiático contemporâneo.

A evolução tecnológica não apenas ilustra o engenho humano para explorar o novo, mas também revela sobre o constante ciclo de experimentação e adaptação que define o caminho da inovação. Isso desmonta de certa maneira o narcisismo contemporâneo que acredita que o mundo está acontecendo e nascendo no agora e no amanhã. As tecnologias de realidade virtual e aumentada, a evolução das inteligências artificiais, as experimentações do cinema expandido, apresentadas hoje como grandes inovações, deixarão de ser novidades amanhã. William Shakespeare, em Henrique V, já nos lembrava que “o tempo devora todas as coisas”. O novo é um fogo-fátuo que vem se propagando indiscriminadamente pela história das tecnologias, devastando territórios de domínios artísticos cujos vestígios precisam ser escavados. As mídias ópticas, desde as lanternas mágicas, panoramas, estereoscópios, fotografia, cinema, enfim, até o ambiente digital, reforça a ideia de que cada tecnologia tem o seu percurso que, por vezes, durou séculos sendo que muitos dos artifícios os quais utilizamos atualmente são resultantes de um processo de acúmulo da extensa cultura visual que foi

se avolumando ao longo do tempo e que continuam repercutindo.

Desse modo, somos inevitavelmente convocados a lembrar de que o presente é um ponto na trajetória contínua do tempo, onde as raízes do passado lançam sombras e influenciam as possibilidades do futuro. A história do cinema nos ensina a importância de estudar as formas antigas de produção, a fim de não apenas valorizar o legado cinematográfico, mas também o arcabouço cultural o qual ele está inserido. O cinema dos primórdios se tece em meio a essa tapeçaria de experiências humanas, comunicativas e sensoriais, incorporando nuances das atrações visuais que capturaram os sentidos e desejos do ser humano. Sua história evoca a necessidade de uma compreensão holística e interdisciplinar que abrange estudos sobre as artes, ciências, arqueologia das mídias, antropologia visual, comportamento, artes populares entre outras áreas de conhecimento, pois o cinema emerge como um artefato cultural que ecoa as complexidades sociais, econômicas e estéticas de seu tempo.

Referências

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema, espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

GUNNING, Tom. The cinema of attractions: early film, its spectator and avant-garde. ELSAESSER, Thomas; BAKER, Adam.. **Early Cinema: space frame narrative**. London: British Film Institute, 1990. p. 56-62.

RIZZO, Tereza. **YouTube: the New Cinema of Attractions**. Disponível em: www.docplayer.net acesso em: 21 jul. 2023.

BROEREN, Joost. Digital Attractions: Reloading Early Cinema in Online Video Collections. Snickers, Pelle; VONDERAU, Patrick (Eds). **The Youtube reader**. Estocolmo/Suécia: National Library Sweden, 2009. p. 154-165.

PARIKKA, Jussi. **O que é arqueologia das mídias**. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2021.

MANNONI, Laurent. **A grande arte da luz e sombra – arqueologia do cinema**. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

GRAU, Oliver. *A arte virtual*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP e Editora SENAC, 2005.

MICHAELIS. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. 2016. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/> acesso em 23 jul. 2023.

HUHTAMO, Erkki. **Illusions in Motion, media archaeology of the moving panorama.** Cambridge/EUA: MIT Press, 2013.

TOULET, Emmanuelle. **O cinema, invenção do século.** Paris/França: Editora Gallimard, 1988.

CINE CONCERTO CONTEMPORÂNEO OU NO “LIMITE” DA MODERNIDADE

Rael B. Gimenes Toffolo

Rodrigo Gontijo

Sabrina Laurelee Schulz



O Experimental em Nosso Cinema seria antes um ensaio serial, paleolítico & atonal se não tratasse de luzes & sombras das cavernas intergalaxiais de uma nova mente & de suas novas irradiações poéticas, nem sempre agudas percepções de um novo continente musical mas com frequência enfeitado por um cinema de outra des/ordem.

Jairo Ferreira, 2016

Em 2022, depois de anos isolados por conta da pandemia da COVID-19, o mundo retornava aos poucos para o presencial. O uso de máscaras em locais fechados ainda era obrigatório, as sessões de muitos cinemas ainda estavam esvaziadas e os esgotamentos das lives já eram evidentes com a queda recorrente de visualizações. Levando em conta este cenário, os projetos de extensão Cine UEM e Orquestra de Câmara da UEM se juntaram para realizar um cine-concerto, ou seja, a exibição de filme com acompanhamento musical, inspirado livremente na era do cinema silencioso. A música ao vivo e imagens em movimento nesta configuração, se tornaram um dos caminhos para convidar o público para retornar à espaços arejados para usufruir de exibições fílmicas. Com 4 exibições, foi realizado o primeiro Cine Concerto da parceria, com a exibição do filme *Limite* (dir. Mário Peixoto) acompanhado por uma orquestra de cordas, piano e música eletroacústica.

A escolha do repertório musical se deu pelo fato de 2022 ser o ano de comemoração do centenário da Semana de Arte Moderna. Em 1922, um grupo de artistas promoveu um evento cultural histórico em São Paulo, que inspirado nos movimentos da vanguarda europeia, visava romper com a tradição cultural e artística vigente até então, para assim valorizar a identidade nacional. Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos foram alguns dos principais expoentes no campo da pintura, literatura e música, respectivamente. E, pelo mesmo motivo, o Cine Concerto selecionou o filme *Limite*, considerando que apesar da atividade cinematográfica no Brasil já estar consolidada nesta época, o cinema só vai abarcar o ideário modernista em 1931, através do filme de Mário Peixoto. Com forte influência do cinema de vanguarda europeu, como os filmes dadaístas e surrealistas, *Limite* quebra com os padrões narrativos vigentes no Brasil ao apresentar uma história não-linear que se passa em Mangaratiba, no litoral fluminense.

O cinema experimental brasileiro tem início em Paris com o filme *Rien que les Heures*, dirigido pelo carioca Alberto Cavalcanti, em 1926, que apresenta a Cidade Luz ao longo da jornada de um dia. O trabalho é considerado o precursor

das Sinfonias Urbanas, movimento de filmes poéticos dedicados às grandes cidades dos anos de 1920. Seguindo a mesma estética, desta vez realizado em terras brasileiras, em 1929, os diretores húngaros Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig realizaram o filme *São Paulo, Sinfonia da Metrópole*, que apresenta, também de maneira poética, a industrialização, fatos históricos e a expansão do café na que viria a ser a maior cidade da América Latina. Porém, *Limite*, o único longa-metragem do jovem Mário Peixoto, que na época tinha apenas 21 anos, vem se tornar efetivamente o primeiro filme modernista e também o primeiro filme experimental realizado no Brasil e dirigido por um brasileiro.

Incompreendido desde o seu lançamento, *Limite* estreou no Rio de Janeiro em 17 de maio de 1931 no Cinema Capitólio, em sessão organizada pelo cineclube *Chaplin Club*, porém nunca entrou no circuito por ser considerado pouco comercial e por ser silencioso, numa época em que o cinema sonoro havia recém-surgido e o público ansiava por novidade. Visto por uma plateia pequena, porém ligadas ao cinema, passou a ser conhecido como “obra prima desconhecida”, expressão cunhada por George Sadoul, crítico de cinema francês. Há registros que a película tenha sido vista pelo diretor norte-americano Orson Welles, em sessão especial quando este esteve no Brasil filmando seu inacabado *It's All True* (1942) e também pelo diretor russo Sergei Eisenstein em exibição que ocorreu em Londres no *Marble Arch Pavillion*, como o próprio relatou em artigo que escreveu para a *Tatler Magazine* em 1931:

A mensagem de cinema da América do Sul, daqui a vinte anos, eu estou certo, será tão nova, tão cheia de poesia e cinema estrutural, como o que assisti hoje. Jamais segui a um fio tão próximo ao genial como o dessa narrativa de câmera sul-americana. (Eisenstein apud Ferreira, 2016, p. 226)

Realizar um cine concerto nestes tempos de pós-pandemia não foi apenas resgatar as sessões de cinema silencioso, mas também se conectar com as apresentações contemporâneas de cinema ao vivo. Afinal o termo *live cinema* foi criado para designar as apresentações de filmes acompanhados por trilha sonora ao vivo entre as décadas de 1910 e 1920.

Os filmes silenciosos nunca foram feitos para ficar em silêncio. Naquela época os cinemas eram os principais empregadores de músicos. Os principais cinemas tinham seus próprios diretores musicais que muitas vezes realizavam acompanhamentos para filmes interpretando clássicos populares e músicas da época. Os filmes artisticamente ambiciosos tinham partituras autorais. (Davis, 2012, p. 3)

A mesma terminologia foi emprestada para designar as apresentações de performances audiovisuais atuais nas quais filmes são apresentados em

ato performático, muitas vezes editados ao vivo, com músicos realizando a trilha sonora simultaneamente. A artista e pesquisadora finlandesa Mia Makela define o *live cinema* atual como “a criação simultânea de sons e imagens em tempo real realizados por músicos e artistas visuais que colaboram na mesma proporção e com conceitos bem definidos” (Makela, 2006, p.22). A *Mostra Live Cinema*, festival que reuniu de 2007 a 2015, em São Paulo e no Rio de Janeiro, trabalhos mais expressivos da área, definiu o live cinema como uma performance audiovisual onde o próprio diretor, realizador, performer ou artista executava o seu trabalho diante da plateia. São experiências estéticas contemporâneas nas quais, “os sentidos são instigados e os significados são sugeridos a partir de uma pluralidade de sons e imagens” (On_off, 2009, p. 2).

Para o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009), o contemporâneo “é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância” pois o contemporâneo “não tem lugar simplesmente no tempo cronológico”.

O poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra [...] uma imagem da contemporaneidade é o das vértebras quebradas do século e da sua sutura” (Agamben, 2009, p. 61)

Apesar da época em que *Limite* foi lançado, de seus diálogos estéticos com o movimento modernista marcado por imagens que carregam símbolos da modernidade como o trem, o jornal e até mesmo o cinema, o filme tem sua narrativa organizada de maneira não-linear através de blocos de sensações que se entrelaçam em cenas que evidenciam os espaços vazios e as naturezas mortas, elementos que trazem as marcas do tempo, a presença dele ou conforme afirma Deleuze (2009) “um pouco de tempo em estado puro”.

Um espaço vazio vale antes de mais nada pela ausência de conteúdo possível, enquanto a natureza morta se define pela presença e composição de objetos que se envolvem em si mesmos ou se tornam seus próprios continentes [...] a natureza morta é o tempo, pois tudo que muda está no tempo (Deleuze, 2009, p. 27)

O tempo intangível deste filme, manifestado sobretudo por uma simultaneidade entre passado e presente, fragmentos de vidas e blocos de sensações que impossibilitam o acesso a um tempo cronológico e linear e que, muitas vezes, sugerem as mortes do tempo através de situações limítrofes, como a personagem que aparece de mãos atadas, imagens do mar cintilantes e convidativas que se revelam, nas palavras de Peixoto, um “mar de fogo” que irá naufragar o barco que servia como um dos poucos pontos de apoio aos personagens do filme, ou ainda na cena do piano e no close de uma boca que

promovem sons inaudíveis neste filme silencioso.

Limite é um filme eminentemente de exteriores, de abertura de horizontes [...] São intensos movimentos de desterritorialização que enceta. Os personagens são tomados num estado de espírito com tais movimentos já numa espécie de cúmulo. São tomados no estado extremo de náufragos, à deriva, à espera de uma última tempestade que os aniquile. Suas tentativas de alinhar fragmentos de vida nesses espaços só expõem o quanto eles já se põem em fuga. São desterritorializações que vão do abandono e fuga da casa (da prisão) às de uma relação, de uma cidade, da terra. (Teixeira, 2003, p. 47)

Num país à deriva, que não preserva a sua memória, Peixoto esteve no limite de perder a sua única obra, que quase desapareceu por falta de conservação. O esforço de Saulo Pereira de Mello, que restaurou fotograma por fotograma do que restou do filme, permitiu que, no início dos anos 70, a “obra prima desconhecida” pudesse ser novamente exibida, porém sem alguns trechos que foram danificados para sempre. Num segundo momento, a *World Film Foundation*, entidade criada por Martin Scorsese para restaurar e preservar filmes considerados relevantes para a cinematografia mundial, se debruçou sobre *Limite*, conseguindo localizar na *Cineteca di Bologna* algumas das partes faltantes (infelizmente não todas) e restaurando e digitalizando em 4k a obra de Peixoto. O trabalho completo foi concluído em 2010.

Para Pereira de Mello (1990), o filme restaurado é “indiferente ao tempo, é sempre hoje, agora, em qualquer parte do mundo” e para Scorsese (2015), o longa é “profundamente poético e emocionalmente delicado”. *Limite* não se prende à sua época, persiste em um tempo latente ao se desviar do tempo cronológico, colocando-se em uma “relação especial entre os tempos [...] em um lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações” (Agamben, 2009, p.71). Portanto, exibi-lo em um cine-concerto que presta homenagem ao modernismo é revisitar a obra e evidenciar o passado e presente que coexistem em tempos curvos que não se fixam em nenhuma época. E resgatar as sessões de filmes silenciosos do começo do século XX, atualizando-as com o *live cinema* do século XXI, com foco na trilha sonora revisitada e reelaborada para apresentações performáticas, é colocar *Limite* em seu devido lugar: como uma inquestionável obra contemporânea.

A reconstrução de uma não trilha

Pouco se sabe sobre a questão sonora em *Limite* para além do trabalho realizado pela Universidade Federal Fluminense “Limite: estudos de análise

filmica” (2021). Peixoto imaginava uma trilha sonora constituída basicamente por sons ambientais, de água, chuva, ventos, entre outros; elementos bastante plásticos e próximos ao conteúdo imagético filmado. Não sendo possível concretizar a trilha dessa forma, restou a Brutus Pedreira, um dos atores, selecionar obras musicais que pretendiam acompanhar os ritmos, densidades, temáticas e velocidades dos cortes do filme, contribuindo com a demarcação dos “blocos de sensações” que o compõem.

Segundo Ramos (2022), acredita-se que a trilha foi performada ao vivo, nas poucas exhibições que ocorreram, a partir de alguns discos de vinil que compunham um dicionário básico de referências musicais escolhidas por Brutus Pedreira das quais a central é a Terceira Gymnopédie de Erik Satie.

Na sessões que se fizeram de “Limite” ao longo dos anos, Brutus foi sugerindo uma trilha musical para o filme, improvisada com a troca de discos na própria vitrola. Com o tempo, ela se consolidou e foi aceita por Mário Peixoto como trilha oficial do filme (Calil, 2021, s.p.).

A Gymnopédie nº 3, na versão orquestrada por Debussy, passa a ser a personagem sonora que retorna quase que invariavelmente em todas as cenas que se passam no barco, impregnando uma estrutura *quasi rondo*¹⁷ ao filme.

As outras obras sonoras que compõem a trilha consistem em músicas de compositores românticos como Borodin e Cesar Frank, bem como de contemporâneos ao filme como Ravel, Stravinsky e Prokofiev. Nesse sentido, o filme apresenta um casamento ao menos em nível temporal-histórico entre música e cinema bastante contemporâneo, apesar de se utilizar apenas de obras europeias, principalmente se considerarmos um filme rodado em Mangaratiba e que apresenta paisagens tão brasileiras.

Os cortes demarcados pela trilha foram os primeiros indícios que utilizamos para repensar a nova trilha proposta para o *Cine Concerto Limite*. Realizamos uma decupagem das cenas a partir das músicas escolhidas por Brutus Pedreira, bastante elucidativo, e que também aponta para possíveis inconsistências entre som e imagens, em que trechos de uma música invadiam cortes seguintes, problemas esses totalmente compreensíveis considerando os meios técnicos disponíveis à época. Partindo dessa decupagem e paralelamente à ideia inicial de prestar uma homenagem cinematográfica e musical aos 100 anos da Semana da Arte Moderna, um dos conceitos principais que motivou a escolha do repertório e das formas de construir a trilha de modo a equipará-la à contemporaneidade do filme.

O novo desenho de som de *Limite* partiu da concepção de

17 - O Rondó é uma forma musical típica da história da música ocidental em que se tem uma sessão que se repete inúmeras vezes intercaladas por outras que se modificam.

construção sónica não-linear. Propusemos uma camada sonora que ora se relacionava por alguma similaridade ou congruência com as imagens, ora por incongruências, de modo a criar uma experiência participativa na qual o público seria continuamente convidado a conectar tais camadas em novas resultantes significativas. O filme foi dividido em 16 segmentos inspirados pelos cortes musicais sugeridos pela trilha de Brutus Pedreira. As cenas que ocorrem no barco e que a nosso ver são centrais para a temática de Limite, representantes dos *encarceramentos* e *impedimentos da vida*, os limites do próprio barco, das impossibilidades em sair daquela situação em que as personagens se encontram e que no filme foram sonorizadas pela *Gymnopédie* de Erik Satie, ganharam na nossa versão a *Bachianas* nº 4 de Heitor Villa-Lobos, interpretadas por uma Orquestra de Cordas ao vivo. Villa-Lobos figura na trilha para, entre outros motivos, apresentar o compositor que foi o mais importante músico participante da semana de 1922 com uma de suas obras mais famosas. Sabe-se que as *Bachianas* fazem parte da terceira fase composicional de Villa e, ainda que sejam as suas obras mais conhecidas, são as menos inovadoras de sua carreira composicional, pelo fato de se voltarem para um resgate da estética barroca e clássica da música de tradição sinfônica. Comparadas as suas obras iniciais, as *Bachianas* são construídas utilizando vários estereótipos musicais e carregam um certo comodismo do compositor, apresentando fórmulas musicais mais palatáveis ao público e que caracterizam boa parte de sua produção após seu alinhamento com o regime de Getúlio Vargas. Segundo Salles (2009), esse retorno às convenções do universo tonal, “irá provocar alguns problemas para a poética villalobiana”, principalmente em um momento em que Villa Lobos “irá tentar deixar sua marca pessoal” (Salles, 2009, p. 155). Esse suposto encarceramento das obras tardias de Villa-Lobos, das quais a *Bachiana* nº 4 é um dos exemplos, foi utilizada na trilha em uma perspectiva bastante metafórica ao relacionar os limites intransponíveis enfrentados pelas personagens do filme com os limites criativos auto-impostos por Villa ao seu processo de criação.

Outro ponto a ser destacado foi a relação do caminhar das personagens e duas obras de Gilberto Mendes. Em diferentes trechos, as personagens andam por caminhos diversos: estradas de terra, ruas do vilarejo e praias. O caminhar das personagens é sempre muito gráfico, rítmico ao mesmo tempo que mostra aspectos geométricos do ambiente como cercas, casarios e seus beirais (seus limites). Na tentativa de amplificar a alternância de calma e tensão imposta pelos limites dos caminhos percorridos pelas personagens, encontramos no compositor santista Gilberto Mendes um material sonoro bastante rico, com estruturas contemporâneas que dialogam com o passado e com o presente, ambientando o filme em uma atemporalidade cronológica, ao

mesmo tempo que carregada de métrica, do ritmo dos passos dos diferentes caminhos. A obra *Um estudo? Eisler e Webern caminham nos mares do Sul* (1989) de Gilberto Mendes, como o próprio nome diz, mostra uma sonoridade que remonta à calmaria da praia e que tem estrutura musical construída apenas com uma única linha melódica, escrita de modo que o seu pulso possa ser alargado ou acelerado permitiu que a pianista do *Cine Concerto Limite* ficasse livre para improvisar, ao vivo, variações de tempo que se adequassem aos ritmos impostos pelo caminhar das personagens em cena. A escolha dessa obra se mostrou eficiente não apenas nos limites impostos à pianista no momento da performance como também dialoga com os limites da modernidade que transbordam para a contemporaneidade. Nas palavras do próprio compositor, a modernidade de Eisler¹⁸ e a contemporaneidade de Webern¹⁹ se contrapõem em um pastiche que “busca conciliar, dialeticamente os sons de um e de outro, numa identificação dos universos tonal e atonal de que os dois compositores foram os porta-vozes mais representativos” (Mendes, 1994. p. XV).

Gilberto Mendes pertence a um grupo de compositores brasileiros que utilizam diferentes referências para a feitura de suas obras, em particular o cinema, o teatro e o universo do imaginário popular. A obra *Estudo, Ex-tudo, Eis tudo pois...* (1998), selecionada para diversas cenas do filme, apresenta influências de diferentes poéticas artísticas que dialogam com a contemporaneidade sem negar por completo o passado. As poéticas atonais nas construções melódicas em conjunto com acordes de tradição tonal rompem os limites da escuta, embaralhando e confundindo as partes constituintes de um universo mais tradicional e outro mais contemporâneo. Tais características de contraposição de diversas referências musicais, históricas e contemporâneas da peça de Gilberto, possibilitaram à pianista, utilizar livremente trechos de tal estudo para acompanhar diferentes sessões do filme “atenta aos ritmos dos planos, aos movimento das personagens, as densidades da narrativa”, improvisando a trilha sonora ao vivo.

Os planos imagéticos do filme, por vezes bastante estáticos, por outras com cortes agitados resultantes de movimentos de câmera, ângulos e enquadramentos pouco convencionais, foram aspectos utilizados em diversos momentos da construção do desenho de som. Ao mesmo tempo, por ser um filme PB, os fortes contrastes entre as cenas escuras e claras também foram utilizados. Escrevemos um software utilizando as bibliotecas audiovisuais

18 - Hanns Eisler (1898 - 1962) foi um compositor alemão, representante do modernismo musical, parceiro em diversas produções do teatrólogo Bertolt Brecht.

19 - Anton Webern (1883 - 1945) foi um compositor austríaco representante do serialismo da segunda escola de Viena, importante movimento que abre as portas do século XX para a contemporaneidade musical.

do openFrameworks²⁰ que extraíam em tempo real do filme em exibição informações sobre a quantidade média de movimento dos frames do filme, taxa percentual de *brightness* da imagem, média percentual de *pixels* brancos e pretos, entre outros dados, que foram utilizados para controles de síntese sonora e processamento digital dos momentos eletroacústicos da trilha sonora. Tais momentos, a despeito do alto grau de abstração sonora considerando que eram constituídos por síntese sonoras e processamentos de sons pré-escolhidos como: sons de trens, sons ambientais diversos, sons de água, entre outros, tornavam-se pontos de Síncrese²¹ (Chion, 1994) bastante evidentes. Os planos cíclicos das rodas de trem e dos movimentos da máquina de costura, gerando informações que foram utilizadas para controlar as camadas sonoras eletroacústicas destas cenas, resultaram em uma sonoridade também altamente maquinica. De modo geral, todos os momentos eletroacústicos realizados com tal ferramental técnico foram inspirados tanto pelos conceitos de limite quanto pelo de tempo, ambos centrais para Peixoto²². Nestes pontos, os limites e limiares da imagem: sua sensação geral de movimento, sua luminosidade e o modo como elas nos fazem perceber a passagem do tempo, foram explorados como os *limites* que modelaram a camada sonora.

A situação sufocante de limite que as personagens vivem ao longo de todo o filme é interrompida pela sequência em que uma maré cada vez mais forte se encerra em um naufrágio, quase como um *Deus ex machina*, ou seja, um fato que surge inesperadamente e resolve um problema aparentemente insolúvel, no caso, o *encarceramento* das personagens. Tal sequência foi propositadamente sonorizada com um *xirê*²³ a Yemanjá, de modo a estabelecer um diálogo crítico com a ausência da população brasileira preta e sua arte na Semana de 1922, tensionando o apagamento e erudição eurocêntrica que foi típica dos ideais modernistas da elite branca paulistana que erigiram a Semana de Arte Moderna. Em nossa trilha, é a divindade Afro que aparece destronando as Medeias modernistas, decolonizando uma trilha que insistia em ancorar *Limite* não no experimental ou contemporâneo, mas sim em uma dualidade Romântico-Moderna.

Por fim, o esforço de trazer a trilha do filme para a contemporaneidade se deu, tanto por meio da articulação de referências musicais do presente e passado *adicionando significados* à imagem (Chion, 1994) quanto pelo uso

20 - O openFrameworks é um kit de ferramentas C++ de código aberto projetado voltado para as mais diversas formas de criação artística que se relacionam de alguma forma com ambientes digitais. Disponível em <https://openframeworks.cc>.

21 - Para Michel Chion os pontos de síncrese consistem em “um momento saliente de uma sequência audiovisual durante a qual um evento sonoro e um evento visual se encontram em sincronia” (Chion, 1994, p. 58).

22 - Em um pequeno depoimento em áudio, disponível em Amâncio (2021), Peixoto fala sobre a importância desses dois conceitos, limite e tempo, no filme.

23 - Xirê: palavra Iorubá que significa dança ou roda de evocação aos Orixás do Candomblé.

das técnicas do cinema experimental no campo do live cinema, sendo: a) compondo a trilha ao vivo usando procedimentos eletroacústicos formalmente rigorosos em estrita sincronia com as informações extraídas da camada filmica e; b) processos de improvisação musical realizados por músicos ao vivo, que dialogam com as imagens do filme.

No limite da contemporaneidade

Partindo da motivação inicial de realizarmos uma leitura estética do modernismo da Semana de Arte Moderna de 1922, cem anos depois, o *Cine Concerto LIMITE* orbitou as tensões entre tradição, modernidade e contemporaneidade na trilha sonora para o filme de Peixoto. Sendo assim, optamos por levar o ato de assistir ao filme, que era originalmente silencioso, da sua forma arcaica de apresentação com música ao vivo para performances de live cinema com piano, música eletroacústica e orquestra de cordas.

Tanto Hans Belting (2012) quanto Arthur Danto (2006) ao se dedicarem à questão do contemporâneo apresentando profunda distinção entre arte moderna, arte pós-moderna e arte contemporânea, centram-se no aspecto fundante do que é a contemporaneidade (conceito que ambos acham muito mais acertado que pós-modernidade). A contemporaneidade é aquela feita após o abandono da visão de arte como processo narrativo sequencial histórico. Para esses autores, o desenquadramento da arte, a dissolução do museu como arca dos tesouros da história, do mercado, do curador, do crítico, entre outros, ou seja, a dessacralização das narrativas históricas e a liberdade em reutilizar, resignificar o passado são características importantes da contemporaneidade. Danto esclarece:

A arte contemporânea, em contrapartida, nada tem contra a arte do passado, nenhum sentimento de que o passado seja algo de que é preciso se libertar e mesmo nenhum sentimento de que tudo seja completamente diferente, como em geral é a arte moderna. É parte do que define a arte contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar [...] Os artistas de hoje não vêem os museus como repletos de arte morta, mas com opções artísticas vivas. O museu é um campo disponível para constantes reorganizações, e na verdade existe uma forma de arte emergente que usa o museu como repositório de materiais para colagem de objetos dispostos de tal modo que sugira ou apoie uma tese. (Danto, 2006, p. 7)

Revisitar o filme *Limite* é acessar o passado para promover uma simultaneidade de tempos que podem coexistir na obra, possibilitando novas formas de fruição. Para Agamben “a contemporaneidade se escreve

no presente assinalando-o antes de tudo como o arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo” (Agamben, 2009, p. 69). Nesse sentido, ao soltar as âncoras impostas pela trilha sonora original de *Limite*, possibilitamos que o filme navegue por performances ao vivo para que a obra-prima de Peixoto, que pela incompreensão do passado quase a levou a um naufrágio, encontre seu devido reconhecimento contemporâneo diante de seu público.

Em tempo, *Cine Concerto LIMITE* teve sua estreia no dia 10 e 12 de maio de 2022 na Praça Zumbi dos Palmares e no Teatro Reviver Magó, em Maringá, Paraná e nos dias 03 e 04 de setembro do mesmo ano no Sesc Avenida Paulista em São Paulo, sempre com casa cheia e ingressos esgotados. Ficam aqui nossos agradecimentos a todos que se envolveram com o *Cine Concerto LIMITE*.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

AMÂNCIO, Tunico (Org.). **Limite**: estudos de análise fílmica - do CD-ROM à Web. Laboratório de Investigação Audiovisual (LIA): Universidade Federal Fluminense, 2021. Disponível em <https://limite.uff.br/apresentacao-br>. Acessado em 10 mar. de 2022.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte** - uma revisão de anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CALIL, Carlos Augusto. Obra extraordinária, ‘Limite’ resiste ao tempo 90 anos depois. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15/05/2021. Ilustríssima. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/05/obra-extraordinaria-limite-resiste-ao-tempo-90-anos-depois.shtml>. Acessado em 10 mar. de 2022.

CHION, Michel. **Audio-vision**: sound on screen. New York: Columbia University Press, 1994.

CRUZ, Roberto Moreira (org.). **On_Off**: experiências em live images. São Paulo: Itaú Cultural, 2009.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da Arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DAVIS, Carl. **Live cinema** – classic silent films. Catálogo de apresentação das performances do regente Carl Davis. Londres: Faber Music, 2012. Disponível em: http://issuu.com/lislomas/docs/live_20cinema_20catalogue_copy. Acesso em 02 maio de 2013.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2009.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. São Paulo: Azougue Editorial, 2016.

KORFMANN, Michael. **Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite**. Münster: MV-Verlag, 2006.

LEITE, Edson. Música na semana de 22: Tradição e Ruptura na cidade de São Paulo. In: **Revista USP**, São Paulo, n. 94, p. 59-70, 2012.

MAKELA, Mia. **Live Cinema**: language and elements. Dissertação de Mestrado, Media Lab, Helsinki University of Art and Design, 2006.

MELLO, Saulo Pereira. Ver “Limite”. **Revista USP**, n.4, p.85-102, 1990. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25509/27255>. Acesso em: 6 ago. de 2023.

MENDES, Gilberto. **Uma odisséia musical**: dos mares do sul à elegância POP/ART DÉCO. São Paulo: Edusp, 1994.

RAMOS, Lécio Augusto. Limite e sua trilha musical. in: **Limite**: estudos de análise fílmica - do CD-ROM à Web. Laboratório de Investigação Audiovisual (LIA): Universidade Federal Fluminense, 2021. Disponível em <https://limite.uff.br/apresentacao-br/>. Acessado em 10 mar. de 2022.

SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos**: processos composicionais. Campinas-SP: Ed Unicamp, 2009.

SCORSESE, Martin. Diretor não quer só a cópia digital. Entrevista concedida a Guilherme Genestreti. **The Film Foundation**, 29 de setembro de 2015. Disponível em: <https://www.film-foundation.org/folha-de-s-paulo>. Acesso em: 6 ago. de 2023.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Terceiro Olho**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LAVRA: MORTE E VIDA NO CONTEMPORÂNEO

Roger D. Colacios
Aline V. Locastre



I

O Rio? É doce.
A Vale? Amarga.
Ai, antes fosse
Mais leve a carga.

II

Entre estatais
E multinacionais,
Quantos ais!

III

A dívida interna.
A dívida externa
A dívida eterna.

IV

Quantas toneladas exportamos
De ferro?
Quantas lágrimas disfarçamos
Sem berro?

Carlos Drummond de Andrade, 1984

Um rio só é rio quando vivo, em seu fluxo eterno. Ao ser domado e utilizado pela indústria, se torna uma correnteza de lágrimas, de “ais”. Um lamaçal não é um rio, um lamaçal produzido pelo crime ambiental, não é um desastre, um acidente. Um rio morto representa tão somente todos os corpos que ficaram enterrados junto com ele.

As montanhas foram a paisagem, os rios, os caminhos, Camila percorreu Minas Gerais em busca de seu passado, mas apenas encontrou um presente destruído e vislumbrou um futuro nada otimista. O road movie Lavra, de Lucas Bambozzi, traz a morte como um legado da lama tóxica produzida pelas indústrias mineradoras. Além disso, coloca em tela a vida que ressurge a partir do crime ambiental, o rompimento de barragens dos despejos e a contaminação de milhares de quilômetros quadrados. De Governador Valadares, a Mariana, a Ouro Preto, a Itabira, a Brumadinho, para todos os cantos que a lama das mineradoras se esparramou, Camila partiu em busca das pessoas que foram afetadas pela destruição, pela morte do rio Doce, pela morte do Rio Paraopeba.

De forma alguma podemos comparar o cenário de Lavra como uma

paisagem de guerra. Numa guerra os cenários já são previstos, sabe-se de antemão que algo irá mudar. No filme a situação é outra, o duelo entre o *esperado-inesperado* que produz cada uma das cenas que acompanhamos junto com a protagonista. O ar seco e poeirento de Valadares era esperado. As mineradoras operam 24/7, sem descanso, sem feriado, nem dia santo. Montanhas reduzidas a buracos também eram esperadas, as mineradoras estão ali para isso, extrair até o último pó de ferro, a última grama de minério. Eram esperadas as doenças respiratórias, até mesmo os problemas psicológicos, a depressão e a ansiedade, a desesperança. Fora do cotidiano das mineradoras não existe muito o que se fazer. Até mesmo o rompimento das barragens era esperado e um *tsunami* de lama tóxica, também.

O inesperado, por sua vez, vem de várias formas. As barragens não resistiram tanto quanto era prometido pelos engenheiros, as sirenes não tocaram como deveriam em caso de acidente, o mar de lama era mais devastador que pensavam, as casas não resistiram, as hospedarias e muitos de seus turistas, que só queriam aproveitar as montanhas de Minas Gerais, também não aguentaram, os desaparecidos não voltaram; mortes talvez tivessem sido computadas por algum estatístico da companhia mineradora, mas de forma alguma esperada pelos parentes e amigos. Vidas imprescindíveis para seus afetos.

I

O crime ambiental é uma das marcas do contemporâneo. Quando Agamben (2009) fala das incertezas dos tempos atuais como uma forma de compreender o conceito de contemporâneo, talvez não tenha considerado que tais incertezas são resultantes de ações do passado, de uma dinâmica já pré-moldada de relações sócio metabólicas fadadas ao fracasso. E junto deste fracasso vem a extinção daquilo que conhecemos. O processo histórico que nos fez chegar até aqui, em todas suas dinâmicas e complexidades, não faz o “escuro do tempo”, mas ao contrário, ajuda a produzir os véus que abafam a realidade que define.

Seguindo essa linha de raciocínio, os acontecimentos de Mariana e Brumadinho, a morte de pessoas e de rios não se trata de desastres, acidentes ou mesmo crise do meio ambiente. Ao contrário, trata-se de uma das características, configurações básicas do funcionamento do sistema econômico-social, o capitalismo, enquanto um incentivador de crimes variados contra o meio ambiente, o mundo natural, humanos e não-humanos. Desastres são terremotos, maremotos, erupções vulcânicas, furacões, enchentes, meteoros.

Crimes são ações conscientes/inconscientes que prejudicam deliberadamente a vida em suas diversas manifestações. Nos últimos dois séculos, ao menos, se multiplicaram os casos de genocídios ambientais, a morte massiva de espécies não-humanas, mesma a extinção de outras tantas devido a este processo. Do nível micro ao macro, milhões, bilhões de seres vivos foram dizimados em nome do progresso, desenvolvimento, da produção de mercadorias, da reprodução da mão-de-obra etc. São inúmeras as justificativas, assim como são inúmeras as consequências (Arruda; Colacios, 2021).

Foram diversas as tentativas de esconder, reformar, ocultar, reconhecer, esquecer essa relação sociometabólica falha produzida pelo capitalismo entre a humanidade e a natureza.

Dos anos 1960 para cá, de forma mais clara, e politicamente incisiva, diversos grupos sociais, políticos, governos, estados, procuraram levantar a bandeira ambiental. Relatórios científicos foram produzidos aos montes na tentativa de fornecer números, dados, estatísticas confiáveis para que os tomadores de decisões promovessem políticas nacionais e internacionais, interfronteiriças, bilaterais e multilaterais, para que ao menos um pouco destes crimes fossem contidos. Desta lavra de reformas e propostas de cunho ambientalistas saíram o ecodesenvolvimento, desenvolvimento sustentável, sustentabilidade, os pactos globais como o Protocolo de Montreal, Protocolo de Kioto, Protocolo de Paris etc. Isto sem contar as legislações nacionais, os ministérios, secretarias e/ou agências ambientais (Colacios, 2017).

O contemporâneo viu uma parte do planeta, em seu lado ocidental de forma mais nítida, procurar os caminhos do meio ambiente. O movimento ambiental se fortaleceu em termos de números, visibilidade e participação política. Nos anos 1970, as pautas ambientais colocaram milhares de pessoas nas ruas, com bandeiras e palavras de ordem. Surfando nesta onda, partidos políticos de caráter ambiental se espalharam por várias partes. Aqui no Brasil a criação do Partido Verde, no início dos anos 1980, é um dos resultados deste crescimento político das questões ambientais. Parecia que o planeta buscava um futuro que fosse menos distópico, mais humano e em torno de uma relação sociometabólica menos problemática. Conferências mundiais foram organizadas, mobilizando chefes de estado, tomadores de decisão, ativistas, povos originários, cientistas e demais interessados (Davis, 1998).

Esse processo histórico em torno do meio ambiente global trouxe à tona os diversos problemas sociais, políticos e econômicos envolvidos na relação entre produção, consumo, descarte e o mundo natural. Criou-se a expectativa no horizonte de uma reforma ampla e profunda no sistema socioeconômico que nos domina atualmente: o capitalismo. Criava-se a aparência de uma nova forma civilizacional global, mais afeita aos tempos

naturais, aos processos ecossistêmicos, e acima de tudo, um respeito entre espécies, humanos e não-humanos.

Mas nada disso aconteceu. De fato, o que facilmente podemos comprovar é a tese sustentada por Ulrich Beck, ainda nos anos 1980, de que vivemos, em termos globais, uma “sociedade de risco”. Beck analisou as formas que os agrupamentos sociais, especialmente nos países ricos, têm adotado um modo de vida que cada vez mais assume os perigos provenientes das tecnologias, da produção em massa e do lixo acumulado. Uma usina hidrelétrica, uma usina nuclear, uma termoeletrica, uma barragem de mineradora, um polo petroquímico, uma fábrica de automóveis, uma outra de produtos alimentícios, todas cercadas por casas, pessoas, não-humanos; cercadas de cotidiano, de vida (Beck, 2010).

A escolha de viver esses perigos/riscos certamente não é democrática, não se trata de uma opção, mas na maioria dos casos uma imposição. As diversas formas de desigualdade e da falta de justiça ambiental, levam a populações inteiras a conviverem com formas poluentes e destruidoras de vida. Esse é o risco de Beck, materializado quando ocorrem os “acidentes” diretos e indiretos. Diretos quando uma usina nuclear entra em colapso, quando ocorreu em *Three Mile Island* nos EUA ou *Chernobyl* na Ucrânia; ou no caso de um derramamento de petróleo em regiões costeiras, como nas diversas ocorrências deste tipo ao longo de todo século XX, destaque para o Exxon Valdez, que contaminou todo um balneário da vida marinha no Alasca. Mais recentemente, temos os casos brasileiros, das barragens de Mariana e Brumadinho, que ao implodirem levaram consigo cidades, humanos e não-humanos. Indiretamente, formalizado nas fábricas, automóveis, aparelhos de ar-condicionado, lixões, que geram poluição sonora, visual, atmosférica, geram focos de doenças de todos os tipos, além dos efeitos psicológicos, como depressão e ansiedade.

II

“Nunca me esquecerei que no meio do caminho tinha uma pedra, tinha uma pedra no meio do caminho”. O cenário bucólico eternizado por Carlos Drummond de Andrade, durante décadas do século XX, de janelas que observam o fluxo lento e corriqueiro de uma ‘cidadezinha qualquer’, contrasta com o cenário que aparece no filme dirigido por Lucas Bambozzi. Os desastres ambientais, aos quais foram chamados de crimes (perspectiva que corroboramos), vêm ocorrendo desde a instalação das mineradoras na região do quadrilátero ferrífero em Minas Gerais, resultando em um impacto

significativo na paisagem. Porém, a sua dimensão de profunda violência, descaso e de predação assumem em Mariana e Brumadinho seu aspecto mais agressivo. Camila Mota, a personagem ficcional do *road movie*, fala pouco de si e muito das cicatrizes deixadas no solo, no céu, nas águas e nas pessoas de Minas Gerais. Geógrafa de formação e com uma relação íntima com a região atingida pelos ‘crimes da Vale’ - local de suas memórias da infância - acaba narrando sobre a profundidade da dor que as lavras causam: a dor de quem habita a região são também suas dores. Assim, diante das memórias coletivas, Camila compõe suas memórias individuais.

As memórias dos moradores, os impactos dessa mudança abrupta na paisagem, ou de uma paisagem que já não existe há tempos, a ausência de pessoas que já não existem, torna-se o documento principal para embasar sua narrativa (Segurado et. al.; 2022). Se torna presente o neologismo de *solastalgia* utilizado por Lucas Bambozzi, e criado por Glenn Albrecht no ano de 2005 (Santos; Prado, 2022), que remete a um stress mental causado no indivíduo quando este não se reconhece mais em um ambiente impactado por mudanças ambientais drásticas. Seguindo o curso da mineração, dos rios poluídos e da destruição, Camila transita entre o passado, o presente e busca entender qual seria o futuro diante dos fatos dados. O modelo de desenvolvimento empregado, que causou crateras enorme e irreversíveis, impossibilita que famílias inteiras se alimentem, que irriguem a terra que já não é mais um solo propício para o plantio e de uma água suja, sem vida, correndo sob o curso de um rio de lama tóxica.

“Que futuro? Agora vamos viver um dia após o outro”, afirma Vagner, ex-funcionário da Vale e atingido de diversos modos pela tragédia. Os moradores da região, que ainda permanecem nas terras, relatam o pânico ao qual foram submetidos quando ocorreu o rompimento das barragens. O que fica evidente é o profundo vínculo à terra, fonte de sustento e de identidade. Local de cultura, memória, afeto, ancestralidade... Para os Krenak, segundo a bela passagem de Ailton Krenak no filme, o Rio Doce é compreendido por seu povo como um avô em estado de coma. Espera-se por sua recuperação, por seu correr livre, irradiando vida novamente. A esperança, o sonho por dias melhores são os motivos pelos quais essas pessoas resistem a um lugar já hostil, região de progresso para alguns, de miséria para praticamente todos.

A ideia de que éramos uma humanidade no planeta não é verdadeira porque só algumas pessoas seletas fazem parte deste clube da humanidade. Os outros todos ficam do lado de lá da cerca, pedindo comida, pedindo remédio, pedindo socorro e fica com essa hipocrisia de dizer que nós somos uma humanidade. (Ailton Krenak - Lavra/2021)

Do lado de lá da cerca sempre estiveram os que precisaram permanecer na única terra que possuíam, que conheciam, que lhes concedia identidade, vínculos, história. Do mesmo lado da cerca, lado da maioria, estavam os escravizados que mineravam a região à procura de ouro para os do outro lado. Condições insalubres de trabalho, mortes, precariedade em todos os aspectos, medo. Todo trem que partia das montanhas, levava consigo uma porção de esperança dos que nunca puderam escolher de qual lado da cerca permaneceriam.

O trem que leva o minério para longe, símbolo do progresso desde os anos finais do século XIX, que já estreou em grandes obras da literatura, em tantas telas de cinema, parece incrustado nas montanhas de ferro. Sua cor se camufla na paisagem (ou no que restou dela) e o seu som transforma-se em ferramenta para contar o tempo para os moradores da região. Ele sinaliza que tudo corre conforme o previsto e sua ausência ou seu atraso, desperta preocupações quanto a novas tragédias.

Na tentativa de devolver à população parte de sua história, de algum modo possibilitar que suas memórias, que a paisagem conhecida, aponte novamente no horizonte, há projetos que preveem reconstruir as montanhas, como se fossem próteses, buscando simular os antigos picos destruídos. Criar uma visualidade irreal, onde paira o medo e a insegurança, não são compreendidas e recebidas com euforia pelos moradores. O que marca a narrativa é justamente o medo, a dor e o desamparo aos quais estão relegadas tais pessoas. Nas duas tragédias as sirenes não soaram, e o medo que em meio à madrugada uma enxurrada de lama leve suas vidas, têm sido demasiado assustadoras para todos.

“O que resta quando tudo virar propriedade privada?”, pergunta Camila na primeira metade do filme, ao ver a lama despejada sobre o rio, sobre o solo, sobre os sonhos, sobre a memória dos sobreviventes. A resposta soa de modo nítido no decorrer da narrativa, especialmente quando ela adentra o espaço devastado e encontra pessoas que seguem suas vidas e partem para a luta: coletividade e resistência. Os nomes dos mortos, que para a empresa são apenas números e seus sobreviventes negligenciados após a tragédia, para os seus familiares, amigos e para a história local, eles possuem um nome, um sobrenome, um espaço que jamais será preenchido.

Camila mostra seu rosto durante a “Jornada de luta dos atingidos: A vale destrói, o povo constrói”, e expressa sua solidariedade aos familiares e amigos dos mortos, e revela que, de algum modo, a dor é coletiva pois todos foram atingidos, direta ou indiretamente, pela pauta de um progresso agressivo, que como afirma Ailton Krenak, divide a humanidade entre aqueles que serão beneficiados e os outros, que serão sempre desprovidos de tudo.

Nos momentos finais do filme, Camila sobrepõe mapas montados por ela e tenta deixar sua contribuição para a população que habita o quadrilátero ferrífero. Sua “cartografia do vazio”, assim intitulada pela personagem geógrafa, revela que por traz de serras aparentemente intactas para quem olha de baixo, esconde-se em suas encostas o oco de um lugar que se transformou a tal ponto que sangrou quem vive em seus arredores. Ao mesmo tempo, em seu retorno à região em que cresceu e guardou as melhores memórias de sua infância, a cartografia está viva, pulsante, resistente por dias melhores. Essa cartografia viva luta para que o progresso não passe por cima das pessoas, daqueles que habitam o lado de lá da cerca de um projeto de desenvolvimento mesquinho, criminoso e alheio à vida em todas as suas formas. Entre capitalismo e natureza, este projeto de progresso parece ter o seu preferido.

Palavras finais?

Dizem que a natureza é sábia, que seria constituída de uma intelecto inerente, talvez como a expressão máxima das vontades de Gaia ou de algum outro deus. A natureza utilizaria essa sabedoria com paciência, sem pressa. Dizem que o ser humano é racional, dado sua capacidade de planejar, organizar, executar as mais diferentes ações, atividades, desejos e de visualizar a própria morte. A soma disso tudo é um horizonte de expectativas fatídico para ambos, mas esperançoso, talvez, para apenas um deles.

O mar de lama de Mariana e Brumadinho, a destruição e as mortes, são um sintoma da paciência do mundo natural e da capacidade humana de autodestruição. Os crimes ambientais são reflexos do contemporâneo, deste escuro da atualidade, do agora. Não é possível ter clareza exata das consequências do acúmulo de violações contra a natureza, mas existem certezas em entender que este rumo leva a um fim trágico da humanidade, sua extinção. As ciências desde meados dos anos 1960 têm demonstrado os perigos e riscos que a atividade econômica de extração, produção, consumo e descarte de materiais diversos provocam no meio natural, na própria substância de manutenção da vida, humana e não-humana.

Dizem que o contemporâneo é o momento de auge da capacidade humana, de seu intuito civilizador, de suas habilidades, técnicas e tecnologias. Dizem que a natureza ficaria refém deste ímpeto, subordinada aos mandos e desmandos do ser humano ou melhor, isso precisa ser dito, de alguns seres humanos, privilegiados pelos vultosos lucros do capitalismo. Os enganos causados por outras nomenclaturas para o capital, tais como: capitalismo

humanizado, desenvolvimento sustentável, sustentabilidade ou o mais recente antropoceno - este último aliás procurando de todas as formas encobrir os crimes do sistema produtivo e colocando toda a humanidade em seu lugar - apenas tem servido de distração, enquanto isso as máquinas das indústrias continuam com seus ritmos devastadores, seus ciclos intermináveis de extração e morte. O mar de lama que ocorreu em Mariana e depois em Brumadinho é apenas mais um crime trágico, com as mortes contabilizadas pelos economistas, sem os rituais de luto, apenas de luta. O rio, por enquanto, não é mais doce, a Vale continua amarga, mas quem sabe apenas por enquanto também.

Referências

AGAMBEN, G. **“O que é o Contemporâneo? e outros ensaios.** Chapecó/SC: Argos, 2009.

ARRUDA, G.; COLACIOS, R. Considerações ético-políticas na História (Ambiental): escalas e o presentismo da devastação. **Historia Ambiental Latinoamericana y Caribeña (HALAC) revista de la Solcha**, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 64–94, 2019.

BECK, Ulrich et al. **Sociedade de risco.** São Paulo: Editora, v. 34, p. 49-53, 2010.

COLACIOS, R. D. **Um Clima de Incertezas:** as controvérsias científicas sobre mudanças climáticas nas revistas Science e Nature (1970-2005). 1. ed. São Paulo: Humanitas, 2017..

DAVIS, Mike. **Ecologia do medo:** Los Angeles e a fabricação de um desastre. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.

LAVRA. Direção: Lucas Bambozzi. Brasil, 2021.

SANTOS, Caio Dayrell; PRADO, Marco Aurélio Máximo; DE ALMEIDA, Luiza Saldanha Marinho Quental. A Construção Subjetiva do Atingido pela Mineração: Cartografia Psicoterráticas e Luto Ecológico em Lavra. **Revista Eco-Pós**, v. 25, n. 2, p. 48-72, 2022.

SEGURADO, Rosemary et al. É preciso olhar para as montanhas: entrevista com Lucas Bambozzi sobre cinema, ruínas e mineração. **Aurora. Revista de Arte, Mídia e Política**, v. 15, n. 45, p. 9-27, 2022.

LER O CONTEMPORÂNEO COM *AFTERSUN*

Zuleika de Paula Bueno



O convite

[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro.

Giorgio Agamben, 2009

Recebi o excerto do ensaio de Giorgio Agamben pelas redes sociais acompanhado de um convite, ou eu deveria dizer, de um desafio? A proposta: elaborar um texto que explorasse diversos aspectos da contemporaneidade e suas conexões com as mídias.

O desafio se converteu em problema: onde está o contemporâneo? Talvez a teoria do cinema pudesse trazer algumas pistas para a escrita. Não seria a relação que o cinema coloca ao espectador sempre contemporânea? O que é o espectador senão esse sujeito que olha para o escuro para nele perceber o tempo em movimento? As diversas perguntas combinadas poderiam tomar a forma de um longo plano de investigação. Nesse texto, porém, elas ganham a forma apenas de um breve ensaio.

A resposta

O ensaio, porém, não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram”

Theodor Adorno, 2003

O ensaio foi escrito como resposta ao convite: um exercício que surgiu do confronto entre leituras textuais e fílmicas. O escrever exercitou o pensamento como ato de inferência e interferência (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 17). O pensamento se fez com *Aftersun*, filme de estreia da cineasta escocesa Charlotte Wells, lançado no festival de Cannes em 2022, premiado no Bafta daquele mesmo ano, concorrente ao Oscar em 2023. A consagração do filme permitiu que ele entrasse no circuito de *streaming*, fato este que me

possibilitou acessá-lo diretamente do meu computador, a ver e rever, voltar e pausar, cortar, recortar, e comparar planos e cenas. As inferências surgiram da proposta de explorar o pensamento do cinema por meio dos sentidos, como fazem Thomas Elsaesser e Malte Hagener em uma das suas muitas maneiras de aplicar o método arqueológico à teoria do cinema (Elsaesser; Hagener, 2018). As interferências são todas dos ensaios de Agamben, principalmente três: sobre o contemporâneo, sobre a amizade, sobre o dispositivo (Agamben, 2009).

O ensaio, em tudo o que ele responde a não responde na escrita estende o convite para que os leitores façam a partir dele também suas próprias inferências, interferências e leituras.

O filme

Aftersun conta a história de uma viagem de férias feita por Calum (interpretado por Paul Mescal) e Sophie (interpretada por Frankie Corio), pai e filha. Eles passam uma temporada juntos na Turquia, hospedados em um hotel barato, aproveitando a piscina, a sauna e os salões de jogos de outro hotel melhor equipado que frequentam durante os dias e parte das noites de férias. A viagem ocorreu às vésperas do aniversário de 31 anos de Calum. Sophie tem 11 anos. As férias acontecem em algum momento dos anos 90, antes do uso generalizado dos telefones celulares, depois da popularização das câmeras digitais. *Under Pressure* já era um clássico da música pop, *Losing my Religion* se consolidava como um sucesso nos catálogos de karaokê dos resorts de praia.

Sophie e o pai não vivem juntos. Ela mora com a mãe na Escócia, o lugar onde Calum nasceu e cresceu, mas de onde partiu sem intenção de retornar. Ao se mudar para a Inglaterra, ele talvez buscasse um trabalho satisfatório e um relacionamento que não fosse frustrante. Os dias ensolarados passados na Turquia são registrados por ambos em breves tomadas realizadas com uma filmadora digital portátil. Esses registros são projetados anos mais tarde numa tela do pequeno apartamento habitado por uma Sophie (interpretada por Celia Rowson-Hall) adulta, mãe de um bebê. É dia de seu aniversário - provavelmente de seus 31 anos, possivelmente passado em algum lugar que não seja Edimburgo.

Trama e Porta

[...] uma porta pode esconder e encobrir, mas também revelar e manifestar

Elsaesser; Hagener, 2018

Pouca informação é dada de imediato nas sequências iniciais da obra. O que se ouve é o barulho de uma filmadora, que rebobina e avança um arquivo. O que se vê é o trecho de um suposto filme de família. Som e imagem se combinam nas imagens fragmentadas do arquivo digital que avança, pausa e retorna. Um corte insere a cena de pista de dança totalmente escura, iluminada apenas pelos flashes de uma luz estroboscópica. Corps se movem ao som da música eletrônica de Oliver Coates, composta como trilha original do filme. Novo corte e vemos uma garota sentada num banco de ônibus de turismo, ao lado de um jovem adulto. Ambos riem da voz estridente da guia turística que anuncia no microfone as orientações para a viagem dos passageiros até a Turquia.

A montagem de *Aftersun* se dá na combinação de sequências nem sempre lineares, o que remete a um estilo que poderia ser associado a uma forma experimental ou reflexiva. A transição entre os planos acontece pelo artifício de imagens pausadas que formam um borrão na tela, ou por abruptos *fade-outs*, ora por fusões que articulam as camadas narrativas que compõem a trama do filme: a) os registros de viagem na filmadora digital; b) a viagem como desenvolvimento do enredo; c) o encontro na pista de dança; d) a projeção dos registros de viagem.

Wells propõe que os espectadores atuem como arqueólogos dessas camadas. Nenhuma delas está sedimentada ali, e o movimento de uma desestabiliza a outra. Cada uma se oferece ao espectador como pequenas portas que, uma vez abertas, não se sabe exatamente para onde podem levar: a um pequeno quarto de hotel, ao salão onde pisca uma luz estroboscópica, à sala de um confortável apartamento. São lugares que guardam vestígios ou oferecem pistas sobre a relação existente entre os dois personagens durante aquela viagem, sobre o momento que eles vivem ou a situação em que se encontram. Para algumas salas, não existem portas. Nada se sabe sobre as condições que os levaram até aquele momento. Pouco se saberá das condições posteriores à viagem. Uma grande elipse marca a articulação das duas primeiras camadas da narrativa com as duas últimas. É nessa fratura que o intenso trabalho do espectador se coloca, combinando os fragmentos

expostos. Tudo o que é cognoscível e o que não é se mistura. O que Sophie, o espectador e o pai veem são imagens que, em apenas alguns momentos, coincidem. E embora muito seja ouvido e visto, ao espectador é oferecida sobretudo a incerteza diante do visto/não-visto e do dito/não-dito nas imagens e sons.

Janela e moldura

Tradicionalmente, a moldura corresponde às teorias do cinema chamadas de formalistas ou construtivistas, ao passo que o modelo da janela impera nas teorias realistas do cinema

Elsaesser; Hagener, 2018

A filha direciona a câmera para o pai. Ele está diante da sacada do quarto, contra a luz que ilumina o ambiente. A janela o emoldura na cena, mas a câmera que trepida nas mãos da menina perturba a percepção do espectador. Nessa breve sequência, Wells cria a cena com e contra as perspectivas formalistas e realistas do cinema. Moldura e janela fora de foco e fora de eixo colocam o espectador diante de uma percepção consciente do dispositivo cinematográfico.

Dispositivo

[...] um *dispositif* é um *dispositif* apenas se envolver um meio (um suporte material, mais frequentemente uma combinação de tecnologias), uma imagem (uma representação, incluindo uma representação sonora) e um espectador (sujeito a ser solicitado, subjetificado, abordado por interpelação, ou engajado afetiva e cognitivamente)

Elsaesser; Hagener, 2018

O dispositivo é uma construção histórica, uma organização material e uma relação de poder que coordena práticas e conhecimentos. Ao mesmo tempo, é um conjunto heterogêneo de elementos e forças que controlam os

gestos e pensamentos humanos. Além disso, engloba práticas e mecanismos que governam a essência da vida humana. De acordo com a definição de Agamben, o dispositivo é “qualquer coisa que tenha a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, moldar, controlar e garantir os gestos, condutas, opiniões e discursos dos seres vivos” (Agamben, 2009, p.40). Isso se aplica ao cinema e a todos os aparatos que o compõem: câmeras, luzes, fotógrafos, diretores, atores, salas de projeção, telas de televisão, aparelhos celulares, museus, imprensa, críticos, historiadores, espectadores. Fazem parte do dispositivo cinematográfico as exposições públicas e as projeções privadas, os filmes de grande bilheteria e os registros de família de uma pequena câmera digital portátil. São dispositivos ainda as cores, objetos, formas, narrativas, sons, músicas e linguagens. Os prêmios conquistados por *Aftersun* são dispositivos, assim como é o acesso do filme pelo *streaming*. Escrever com o filme e sobre o que se vê e se ouve na tela é um dispositivo.

O dispositivo é também o cruzamento das relações de poder e as relações de saber entre os personagens e entre eles e os espectadores. A filmadora digital dos viajantes registra os momentos de férias. Aquilo que a filmadora não registra, é visto por quem? O saber clandestino de Sophie sobre a conversa das meninas que descrevem suas primeiras práticas sexuais. O saber exclusivo do espectador que testemunha o pranto do pai no quarto de hotel. Quem ouve Calum dizer que não se imagina aos 40 anos e sequer consegue acreditar ter chegado aos 30. Quem vê o pai deitar sobre o tapete turco que reveste, em outro tempo, em outra cena, o quarto que Sophie compartilha com sua companheira?

Mesmo herdeiro da fotografia, não são apenas as luzes que o aparato cinematográfico é capaz de capturar. O obscuro o transforma em dispositivo. O escuro dos dois tempos, o do registro e o da projeção, da história contada em fotogramas e pixels, como flashes do visível numa sala escura. Sala onde pai e filha se encontram em um tempo mítico, quando se pode liberar o que foi capturado por meio dos dispositivos.

A pista de dança é um lugar de profanação, lugar onde a relação entre pai e filha se realiza como ato de amizade.

Profanação, pele e amizade

A profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido

Giorgio Agamben, 2009

A viagem de férias é uma forma de profanação ao unir aquilo e aqueles que vivem separados. A viagem coloca a relação entre pai e filha novamente em uso no dia a dia. Não mais sacralizada como laço consanguíneo, mas unida pela amizade.

No portão do aeroporto, pai e filha trocam a declaração: “eu te amo”. O amor não é a moldura daquele relacionamento, ao contrário, é tudo aquilo tudo que transborda entre os dois, que atravessa telas, janelas e portas. Durante a viagem, pai e filha compartilham a própria existência, suas vidas, numa partilha de co-sentir original que forma a base da amizade.

O amigo não é um outro eu, mas uma alteridade imanente na mesmidade, um tornar-se outro do mesmo. No ponto em que eu percebo a minha existência como doce, a minha sensação é atravessada por um com-sentir que a desloca e a deporta para o amigo, para o outro mesmo. (Agamben, 2009, p. 90)

O amor é a confirmação da amizade que ganha destaque nos planos de detalhe de mãos que se sobrepõem, nas cenas em que o pai hidrata a pele da filha com algodão após uma tarde de sol. A câmera captura esses momentos minuciosamente, aproximando-se dos detalhes do rosto, da pele e da textura do algodão. Os personagens compartilham com os espectadores o sentimento mútuo da existência do que têm em comum.

“Acho legal que compartilhamos o mesmo céu” – diz a jovem Sophie a seu pai enquanto descansam à beira da piscina. “Às vezes, na hora do recreio, eu olho para o céu e se consigo ver o sol penso no fato de que ambos podemos ver o sol. Então, mesmo que não estejamos no mesmo lugar e não estarmos mesmo juntos, nós meio que, de certa forma, estamos, sabe? Nós dois estamos sob o mesmo céu, então, estamos meio que juntos”.

Sophie olha para um céu onde é possível mergulhar imaginariamente do mesmo modo como se mergulha nas águas quentes do mar durante as férias. O céu como uma tela, um lugar de contato, como uma superfície háptica, que se toca no vôo de um parapente colorido. “[...] a própria visão pode ser tátil, como se alguém estivesse tocando um filme com os olhos: chamo a isso visualidade háptica” (Marks apud Elsaesser; Hagener, 2018, p. 141)

Losing my religion

[...] a fratura que os teólogos procuraram deste modo evitar e remover em Deus sob o plano do ser reaparece na forma de uma cesura que separa em Deus ser e ação, ontologia e práxis

Giorgio Agamben, 2009

A filha confessa que após um dia incrível se sente incrivelmente cansada. Ela recebe do pai a resposta de que eles estão lá para se divertir e é isso o que devem fazer. A separação entre o ser e a ação é uma fratura que divide e ao mesmo tempo articula a natureza de um ser e o modo como ele age.

As ambiguidades da relação entre pai e filha aparecem nas fraturas. O pai estaria se divertindo mais sem a filha? A filha teria um verão mais divertido longe do pai? A menina busca se distanciar do pai quando está próxima dos garotos e garotas mais velhos. O pai, sem explicações, se recusa a acompanhar a filha numa apresentação de karaokê. Ela sobe sozinha no palco e canta desafinada

Oh life is bigger

It's bigger than you

And you are not me

The lengths that I will go to

The distance in your eyes

As conversas mais íntimas buscadas pela menina estão sempre separadas por uma parede, sem troca de olhares. Eles nem sempre olham para a mesma direção, não compartilham todos os olhares, mas, em alguns momentos, se vigiam.

O contemporâneo

A maternidade coloca à menina um outro tempo. Um tempo mítico, portanto, um tempo sem tempo, apenas um tempo em movimento. A questão colocada no passado é sentida no presente. A filha, ao se tornar mãe, irrompe com a ilusão de um tempo linear. Ela sente um novo compartilhar de amizade com o pai. Ela, simultaneamente mãe e filha, se encontra com o pai no jogo de flashes, música e escuridão, entre o que se vê e não se vê por que, afinal, é com o desconhecido e a incerteza que se dança. *Under Pressure*. “Quando você tinha 11 anos, o que imaginava que estaria fazendo agora?” – perguntava a jovem Sophia para Calum às vésperas do aniversário de 31 anos do pai. Às vésperas de seu próprio aniversário talvez ela faça a pergunta a si própria. *It's the terror of knowing/ What this world is about*.

A busca arqueológica que Sophie empreende diante dos fragmentos das filmagens é semelhante à do espectador diante do filme. A mídia é um dispositivo. O que foi rompido e dissociado se restabelece na projeção dos fragmentos do tempo. Tempo experimentado na cisão entre o ser e a ação. Cisão entre luz e escuridão.

A viagem que aconteceu não cessou de acontecer. Ela é um evento que continua falando para o presente. E nós espectadores, como Sophie, continuamos a olhar para ela a cada vez que abrimos o arquivo do streaming. Contemporâneo é o cinema “[...] o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele” (Agamben, 2009, p. 64)

Referências

Adorno, Theodor. O ensaio como forma. In: Adorno, W. T. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 15-45.

Agamben, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte. **Teoria do cinema: uma introdução através dos sentidos**. Campinas, SP: Papirus, 2018.

DO CINEMA DAS ATRAÇÕES AO NEUROCINEMA: RELAÇÕES ENTRE CINEMA E EMOÇÕES

Erick Paiola Vidoti

Rodrigo Gontijo

Tiago Franklin Rodrigues Lucena



Na XI edição do Multicom - evento acadêmico realizado na Universidade Estadual de Maringá em 2023, o videoartista e pesquisador Raimo Benedetti proferiu palestra de abertura com o tema “Cinema das Atrações”. Nela acompanhamos reflexões sobre a composição técnica, tecnológica e de linguagem do primeiro cinematógrafo, criado pelos irmãos Lumière, confeccionado entre os anos de 1895 a 1905. Neste processo, Raimo remete seus espectadores a uma remissão temporal para os anos de 1600, período de surgimento da técnica da câmara escura e assim vai caminhando, passo a passo, por entre técnicas e tecnologias, até o final do século XIX, quando a junção de toda essa caminhada leva aos primórdios do que é cinema contemporâneo. Os irmãos Lumière foram experimentadores da linguagem e da tecnologia de imagens, sombras, da lanterna mágica e das sonoridades. Com isso o cinema custou a ganhar um modelo ou formato específico, as projeções eram estranhas e algumas imagens mais repeliavam do que atraíam os espectadores.

Sobre isso e em 1994, o jornal alemão *Der Spiegel*, publicou reportagem chamada “Locomotiva de Sentimentos” que contou a história dos primeiros anos do cinema. A primeira exibição pública de um filme pelos irmãos Lumière em 1895 teve, segundo a matéria, “[...] efeito particularmente duradouro, criando medo, terror e até pânico” (Karasek, 1994, p.1). Com duração de 50 segundos, tempo comparável a muitos vídeos postados em redes sociais atualmente, o filme capta um trem vindo em direção a tela. O som que se ouvia na sala não era do trem, mas das engrenagens do cinematógrafo que projetava a cena com cores e dimensões desproporcionais à “realidade”. Ainda assim, “[...] os espectadores se sentiram fisicamente ameaçados pelo trem e reagiram em pânico” (p. 1). Como a reação de uma pessoa interfere inconscientemente na percepção de realidade da outra, pode ter havido um fenômeno de contágio emocional. O evento marcante já indicava que a imagem projetada influencia a emoção do espectador, que reage a ela.

Desde então, o cinema intensificou os seus “ataques” ao mundo emocional da plateia incorporando tecnologias espetaculares. Atualmente são muitas as formas que podemos associar os estudos sobre “emoções” com a arte cinematográfica²⁴. Além da reação emocional da plateia, tem-se considerações sobre as emoções vividas pela equipe de filmagem. Outra perspectiva considera a representação de uma emoção pelo ator/atriz. Mas

24 - As emoções estão relacionadas quanto aos fatores sociais, econômicos, psíquicos e culturais de cada indivíduo e como ele reage a determinada situação. No livro *Handbook of Emotion* (2008) os autores Haviland-Jones, Barrett e Lewis pontuam que: “a “emoção” é toda a história: um acontecimento somático (fadiga, dor no peito, arrepios) e/ou afetivo (pânico, raiva, expansividade) experimentado como uma percepção de algumas condições antecedentes [...] e suas implicações para o eu [...] e, como julgamento social [...] e como uma espécie de plano de ação para preservar a auto-estima (atacar, se retirar, confessar, se esconder, explorar)” (Haviland-Jones; Barrett; Lewis, 2008, p. 414).

por mais que sejam perspectivas presentes em diversos estudos clássicos sobre cinema, ainda é relevante perguntar: Como são realizados os mecanismos de transmissão de emoção do filme para os espectadores? E como pensar em novos caminhos para incorporar as emoções dos espectadores dentro do filme? Levando em consideração essas e outras perguntas, bem como os avanços no desenvolvimento de interfaces computacionais que permitem capturar e tratar a emoção da plateia, este artigo caminha pela história da arte, ciência e tecnologia das emoções no cinema. Busca-se com isso, apresentar pesquisas contemporâneas que possibilitam que a “reação” da plateia diante de um trem vindo em sua direção seja, não só identificada, mas também influencie os próprios elementos do filme no instante que é exibido.

Cinema como máquina de estímulos emocionais

Desde cedo, o cinema se tornou um campo fértil para experimentos narrativos e incorporações tecnológicas. Avanços significativos vieram de erros, acertos, da tentativa de se contar uma história e de emocionar a plateia (Cousins, 2013). Dentre alguns experimentadores é comum se lembrar dos russos Kuleshov, Vertov, Pudovkin e Eisenstein. O primeiro deles conduziu um experimento pioneiro no campo da interpretação da emoção (Giannetti; Eyman, 2009). No chamado “Efeito Kuleshov” percebeu-se que a ordenação de imagens distintas produzia uma terceira mensagem percebida pelo espectador (Boratto urtado; Santos; Fukusima, 2020).

Muitos anos depois tivemos situações em que a emoção vivenciada pela equipe durante a criação do filme ganhou notoriedade. Em “*Apocalypse Now*” (1979), do diretor Coppola, muito se comenta sobre o clima “infernai” da produção que se estendeu de 16 semanas para 15 meses²⁵. Tal condição espelha a confusão psicológica que as personagens também viviam no ambiente. Na produção *pop cult* “A Bruxa de Blair” (1999) sabemos por meio de entrevistas²⁶, que durante os dias de gravação os atores foram deixados em uma floresta e acompanhados à distância. Embora o roteiro tivesse um esqueleto bem definido, as falas surgiram quase todas de forma espontânea. Para tornar

25 - O filme foi gravado nas Filipinas tendo que lidar com crises no elenco. A produção revezou os helicópteros com o exército filipino que combatia guerrilhas, paralisação das filmagens por dois meses devido às fortes chuvas que destruíram partes do set. Houve também uma investigação policial após um membro da produção levar corpos retirados de tumbas para serem usados no cenário, além de ter sido rodada sem roteiro e final planejado. Coppola adquiriu dívida milionária e tinha pensamentos suicidas constantes. Mais detalhes podem ser lido na matéria: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/12/cultura/1568284135_370751.html.

26 - Ao portal de notícias do mundo do cinema VICE - <https://www.vice.com/pt/article/8xzy4p/a-historia-real-terrorizante-de-como-a-bruxa-de-blair-foi-feito>

a experiência mais real, a comida foi racionada, deixando os atores irritados. Além disso, durante a noite, membros da equipe emitiam sons assustadores e jogavam pedras onde o elenco dormia. O estresse vivido foi transposto para a imagem. Como parte de folclore, *marketing* e mitos cinematográficos, é bem comum que em bastidores de filmes de terror integrantes da equipe comentem sobre experiências sobrenaturais e outras situações desagradáveis. Vídeos de reações de plateia ao assistir determinado filme são usados como material de divulgação de algumas produções. Cenas da reação da plateia que se emociona enquanto assiste a um filme (que não podemos ver) foi a proposta em “Shirin” (2008) do diretor iraniano Kiarostami.

Mas é o/a ator/atriz aquele/a que é creditado/a como responsável por transmitir a emoção da personagem para quem assiste o filme. Em uma análise de “A paixão de Joana D’arc” (1928), Daniel Ferreira (2017) comenta sobre os recursos técnicos que permitiram que sentíssemos a emoção vivida pela personagem e que são cruciais na construção da relação filme-espectador (Elsaesser; Hagener, 2020). O uso excessivo de *close-ups* e a ausência de maquiagem foram essenciais para o choque emocional (o realismo psicológico e espiritual) que o diretor Carl T. Dreyer tanto queria: “Para que fosse possível atingir a verdade, eu dispensei o ‘embelezamento’.” Sofremos e torcemos junto com as personagens porque acionamos nossa capacidade empática de se identificar e de “sentir-com” a emoção do outro²⁷.

Os personagens fictícios na tela funcionam como *Doppelgänger* e segundo Morin (2014), isso confere a eles uma interface de projeção através da qual se pode entrar no filme e dá a eles uma qualidade estranha, como se esses personagens fossem, ao mesmo tempo, a corporificação do que é demasiadamente familiar e temido em nós mesmos. Só mais atualmente, as explicações sobre como esse fenômeno de reconhecimento no/do outro se efetiva ganhou novas explicações com os avanços nas pesquisas das ciências cognitivas. A descoberta na década de 90 dos chamados “neurônios-espelho”, já havia ajudado a compreender por que torcemos ou sofremos com um personagem. Em estudo com uma espécie de primatas *Rhesus*, foi percebido que na área do lobo frontal alguns neurônios foram ativados quando o macaco realizou um movimento com uma finalidade específica (Fabbri-Destro; Rizzolatti, 2008). Mas a mesma área também tinha sido ativada quando o primata via um outro indivíduo realizar o mesmo movimento. Esses neurônios também são ativados por sons associados a uma ação (Kohler et. al., 2002).

27 - Também é importante lembrar que a simpatia ou repulsa pelo personagem, sentimento esse que vai sendo construído com base nas características que ele apresenta durante o filme, é um fator importante no que é chamado de “reconhecimento do personagem”, e que vai influenciar nossa capacidade de chorar durante o filme (Glover, 2010).

Para explicar os motivos que prendem a atenção do espectador à performance da personagem, Landay (2012) descreve que as células cerebrais (neurônios-espelho) são disparadas com mais intensidade quando vemos uma ação que já realizamos e entram em atividade quando vemos algo semelhante a uma ação que já foi realizada pelo espectador. Mas em diversas outras pesquisas se buscou compreender o porquê continuamos consumindo filmes que nos causam emoções ruins, como os gêneros de terror, suspense e drama. G. Neil Martin (2019) argumenta que, no contato com esse tipo de experiência, nosso corpo recebe uma descarga de euforia, estando, porém, num local reconhecidamente seguro. Ele cita também a teoria de Zillmann, Hay e Bryant (1975) para a qual, o sofrimento vivido em um determinado momento tem a expectativa de se encerrar com um momento de satisfação, um desfecho positivo para o protagonista (ou eliminar um perigo) e um negativo para o antagonista. “Um resultado positivo é, no entanto, necessário para a mudança cognitiva de disforia para a euforia” (Martin, 2019, p.6).

A emoção de um espectador a um filme não se processa apenas na relação dele com o que se está assistindo, mas também com a reação de outros indivíduos ao seu redor (Dunand; Berkowitz; Leyens, 1984). Ed S.-H. Tan (1995) nos fala que, ao ver um filme, sentimos emoções reais apesar de sabermos que o que assistimos não é, pois, segundo ele, o sistema humano de emoções é sensível ao tipo de informação fornecida pela ilusão cinematográfica. Portanto é necessário apenas uma pequena dose de boa vontade por parte do espectador para que todas as condições prévias para uma emoção genuína sejam atendidas.

Ainda na toada de experimentos sobre a relação emoção no/do filme e dos espectadores, entre os anos de 1988 e 1993, os autores James J. Gross e Robert W. Levenson (1995) realizaram um estudo com quase 500 adultos que avaliaram as emoções sentidas após assistir a filmes numa escala de zero a oito²⁸. Foi observado que as mulheres reportaram níveis maiores da emoção pretendida e que, algumas emoções foram mais difíceis de provocar do que outras. Essa pesquisa, assim como outras, demonstra que os experimentos do cinema passaram por situações de pesquisas controladas em laboratórios, alinhando investigação narrativa com associações ao campo da emoção, psicologia, neurociência e informática. Mais recentemente uma nova modalidade de cinema tenta integrar ainda mais essas áreas do conhecimento.

28 - Diversão, raiva, excitação, confusão, desprezo, satisfação, nojo, vergonha, medo, felicidade, interesse, dor, alívio, tristeza, surpresa e tensão

Cinema enativo: emoção em ação

Atualmente o chamado “cinema enativo” representa bem o estado da arte e da técnica do interesse em alinhar tecnologia, emoção e narrativa. O termo enativo nasceu das pesquisas nas ciências cognitivas. Primeiro foi importante entender como os teóricos do campo da “enação” compreendem que percepção “não é algo que acontece conosco, ou dentro de nós. É algo que fazemos” (Noë, 2002). Ou seja, não lemos o mundo como se ele estivesse pré-dado a nossa experiência, pois para perceber o mundo temos que agir nele. Vivemos em “em ação” – em *enação* – com o ambiente. O termo então deve ser compreendido como ação guiada pela percepção ou *ação perceptualmente guiada* (Varela; Thompson; Rosch, 1991). Esse conceito foi depois aplicado por Kaipainen *et al.* (2011) que usaram-no para definir “mídia enativa”: “Em um sistema enativo, mudanças nas reações psicofisiológicas dos participantes (enatores) são assumidas para representar as reações implícitas e inconscientes da mente e determinam as mudanças feitas pela apresentação da narrativa em tempo real.” Assim, nasceu o “cinema enativo”.

Não é possível falar de cinema enativo sem citar a diretora e pesquisadora finlandesa Pia Tikka. Em seu artigo “Cinema (Interativo) como um Modelo de Mente”, Tikka (2003) afirma que, “o evento cinemático é, antes de tudo, emocionalmente motivado no sistema sensorio-motor”, porque há movimento espacial e é temporalmente reconhecível, “e apenas depois, por meio de uma projeção metafórica, interpretado por um sistema conceitual de inferência explanatória”. Nas publicações seguintes, Tikka e outros (2012) diferenciam o cinema enativo do cinema “regular” afirmando que: “enquanto o cinema comum pode ser considerado uma simulação de situações da vida, o cinema enativo leva a simulação a um passo adiante ao permitir que a experiência do espectador influencie a narrativa em tempo real” (Tikka *et. al.*, 2012).

O termo “cinema enativo” foi utilizado pela primeira vez em 2005, 110 anos após a exibição dos irmãos Lumière, quando Tikka inaugurou a exposição *Obsession*²⁹, que exibia um curta experimental. Essa experiência cinematográfica foi realizada em uma sala de formato quadrado onde havia uma tela em cada parede, que transmitia cenas diferentes dentro do mesmo filme, cinco cadeiras que giravam e caixas de som. Para analisar a recepção do espectador, foram usados biossensores que estavam acoplados às cadeiras e

29 - O filme conta a história de Emmi, uma garota que trabalha em uma lavanderia administrada por sua mãe, Jenna, que está grávida após sofrer um estupro. Emmi, que vive o luto por sua mãe, que parece ter apagado da mente os acontecimentos passados, adota um comportamento compulsivo após um homem fazer uma visita à lavanderia. Descrição disponível no site: *enactive cinema installation. obsession*, 2014: <https://piatikka.wixsite.com/enactivecinema/obsession-enactive-installation>. Acesso em: 04 jul. 2023.

mediam os batimentos cardíacos dos espectadores pelos dedos e o nível de excitação emocional na palma das mãos através da condutividade elétrica da pele. O aparato sensorial foi projetado “para detectar o efeito emocional que a instalação cinematográfica tinha sobre o espectador e canalizá-lo de volta para controlar a dinâmica narrativa da instalação” (Tikka; Vuori; Kaipainen, 2006, p. 206). Os dados coletados eram enviados para uma “máquina de montagem”, que se utiliza deles para gerar uma sequência lógica³⁰. Ou seja, as alterações psicofisiológicas, supostamente inconscientes que o espectador vivencia durante a apresentação de uma narrativa enativa, determinavam as alterações em tempo real no filme. Para ilustrar é como se a reação de medo dos espectadores diante de um trem vindo em sua direção pudesse ser mensurada e influenciasse na velocidade da imagem, na taxa de corte, na sequência de imagens ou em outro dispositivo técnico da narrativa.

Experimentos como os de Tikka são possíveis de serem realizados porque o sistema enativo desenvolvido foi dividido em três partes: 1) a aquisição em tempo real dos dados do espectador; 2) a análise dos dados de resposta fisiológica, que geram uma “caixa de ferramentas”, que nada mais é do que um acervo de imagens e dados, e; 3) a geração de uma nova montagem em tempo real que devolve ao espectador, em forma de narrativa, os dados (Tikka et. al., 2012).

Para efetivar esse tipo de experimento vimos mais uma vez que os pesquisadores se lançaram a entender como se dá o processo de reconhecimento do que é visto por aqueles que assistem. Ampliando a noção de cumplicidade psicológica, Tikka, Vuori e Kaipainen (2006) utilizaram o termo de simulação incorporada (*embodied simulation*) dado por Gallese (2005) para se referir à capacidade de entender a situação de uma pessoa em uma narrativa e que essa simulação incorporada do mundo também fornece o ambiente cognitivo propício para o autor (Gallese; Guerra, 2012). Um exemplo citado por Tikka (2010) é de quando um autor descreve o comportamento de seu personagem principal diante do contexto da história, faz isso se valendo da sua própria experiência corporificada. “A maneira como uma pessoa entende o comportamento ou o significado das palavras de alguém depende dos processos de simulação incorporados que sustentam sua própria atuação emotiva-cognitiva” (Tikka, 2010, p. 209).

Tikka afirma que levou em conta em seus estudos as descobertas dos neurônios espelho, assunto já tratado previamente neste presente artigo. A partir desse conceito, sugere-se também a ideia de “espaços

30 - Nesse momento, Tikka faz uma referência a Eisenstein, o que foi confirmado no website que expõe informações sobre a instalação: “Obsession foi desenvolvido para sustentar o máximo de autoria artística, seguindo o primeiro dos princípios do cineasta Eisenstein” (Tikka, 2010a).

compartilhados”. Como exemplificado pela autora, o ato de chorar junto com outros espectadores cria um “espaço incorporado compartilhado” que é “incorporado à experiência de cada um” devido a nossa semelhança, pelas nossas práticas sociais e culturais (Tikka, 2010b).

Mas compreender como está o corpo quando assiste a um filme foi apenas uma etapa importante dessas pesquisas. Novas direções foram tomadas para acessar diretamente os dados da atividade cerebral durante a experiência cinematográfica. Para isso, alguns pesquisadores buscaram coletar imagens de ressonância magnética funcional em tempo real (*rt-fMRI*) dos espectadores enquanto assistem a filmes. Com essa interface, são captados dados relacionados a estados cognitivos, emocionais e motivacionais dos espectadores. Para uma experiência em grupo, seria possível utilizar experiências comuns entre os participantes, como por exemplo o medo. Mas os pesquisadores reconhecem o caráter experimental dessas pesquisas pois as interfaces “[...] podem não ser suficientes para a geração de sequências narrativas coerentes e refinadas que atendam aos critérios de validade social” (Tikka et. al., 2012, p.3).

Foram essas pesquisas que apontaram que o cinema não estimula somente a visão e audição, mas também a experiência tátil (de toque). No artigo de Kaisu Lankinen et al. (2016) buscou-se entender o comportamento de áreas do cérebro durante a exibição de um filme acessando dados cerebrais e psicofisiológicos da plateia. Esses autores citam artigos que já se valeram da ressonância magnética (*fMRI*) para demonstrar como determinadas cenas reagem no cérebro de quem a assiste (Hasson et. al., 2004; Nummenmaa et al., 2014). Mas no estudo descrito foi utilizado a magnetoencefalografia para entender como os eventos hápticos, ou seja, a experiência tátil em um filme se comporta no córtex sensorio-motor do espectador. Os participantes da pesquisa assistiram a “*At Land*” (1944) de Maya Deren³¹, um curta experimental, mudo e em preto e branco. Nesse experimento as cenas em que a protagonista estava engatinhando, escalando, se levantando, coletando pedras, sentindo a superfície áspera de uma pedra contra sua bochecha ou quando seu corpo era movido pelas ondas na praia se mostrou como ativadora de um engajamento háptico (de sentir o toque) nos espectadores.

Voltando ao cinema mais experimental, a tentativa de interferir no funcionamento cerebral através de imagens em movimento foi feita de maneira rústica por Brion Gysin e William S. Burroughs, em 1962 com *Dreamachine*. O

31 - O filme mostra uma personagem feminina engajada em uma grande variedade de atividades corporais no ambiente em que vive, como engatinhar, escalar ou tocar objetos. O filme foi apresentado a 24 quadros por segundo utilizando o software *Presentation* e projetado em uma tela de retroprojeção localizada 1,25 m à frente do sujeito (ângulo de visão 138 horizontal, 108 vertical; tamanho da tela 28 cm 3 22,5 cm).

sistema foi formado por um cilindro com fendas cortadas, com luzes coloridas inseridas no seu interior, e posicionado sobre uma plataforma giratória. Uma lâmpada de 100 *watts* emitia feixes de luz através das fendas, numa pulsação de 7 a 13 vezes por segundo, que conforme o artista, corresponde às oscilações elétricas do cérebro humano, também conhecidas como ondas alfa. O trabalho foi feito para ser apreciado de olhos fechados, e o espectador experimenta as intensidades de luz sobre suas pálpebras.

Já os autores Boldt et al. (2013) utilizaram o *fMRI* para analisar a similaridade na resposta cerebrais dos sujeitos a “sons naturais complexos” em áudio de drama que possuía diálogos, narrações e sons naturais³². Os autores concluíram que há uma sincronização substancial da atividade cortical entre os participantes, e sugerem que, os sons naturais são processados em duas redes distintas: uma para sons verbais, e outra tanto para sons verbais quanto não-verbais.

O que se percebe com essas pesquisas é que estão interessados em validar algumas concepções da relação do engajamento do espectador com o filme e testando novas possibilidades narrativas. Os experimentos são complexos pois além de envolver o conhecimento sobre a linguagem cinematográfica também envolvem aparato tecnológico para mensurar as atividades sensório-motor do espectador. Esses experimentos são realizados em ambientes controlados de laboratórios e os envolvidos são submetidos às práticas éticas próprias de terem seu corpo como participante num experimento. O cinema enativo então está em estágio embrionário, experimental e não massificado.

A fase embrionária remete ao próprio início do cinema, quando diretores e artistas experimentavam as possibilidades da nova máquina. O cinema esteve muito próximo das pesquisas na época, de cinematática, de ciência e de óptica. O cinema enativo se aproxima agora da ciência (cognitiva), dos novos instrumentos para entender e visualizar os dados do corpo em “funcionamento” e das possibilidades informáticas de integrar dados fisiológicos com experiências narrativas.

Neurocinema: o cinema na/da mente

Como vimos a compreensão de como se efetiva a emoção serviu de base para experimentos que incorporaram o estado emocional do espectador

32 - O áudio mostrado aos participantes da pesquisa possuía 18 minutos e 51 segundos e continha diversos trechos de um filme finlandês chamado “Postia Pappi Jaakobille” (2009) do diretor Klaus Härö.

na proposta narrativa do filme. Seria natural então que as pesquisas também encaminhassem para o entendimento do fenômeno neurológico da percepção do audiovisual. Quão curioso seria mensurar a atividade cerebral dos espectadores enquanto assistem a um filme de Hitchcock, “Janela Indiscreta” (1954) ou “Um corpo que cai” (1958), filmes que criam uma atmosfera psicológica complicada e mantém o público em suspense, como disse Moghadasi (2015).

Ao longo dos anos, os cineastas desenvolveram “dispositivos cinematográficos” (montagem, recursos de linguagem - close-ups) para direcionar a mente dos espectadores para um ou outro efeito. Essas técnicas constituem a estrutura formal e estética de qualquer texto cinematográfico, determinam como os espectadores respondem a um filme (Hasson et. al., 2008). No artigo “*Neurocinematics: The Neuroscience of Film*” os autores utilizam a ISC (*inter-subject correlation analysis*) ou análise de correlação entre sujeitos para medir a eficácia do cinema na mente dos espectadores. Eles partem do princípio de que alguns filmes conseguem controlar³³ as respostas neurais do espectador e realizaram um experimento com cinco voluntários que assistiram cenas de “*The Good, the Bad and the Ugly*” (1966) de Sergio Leone. Os cérebros dos voluntários foram escaneados através de *fMRI* e os resultados foram semelhantes entre todos os participantes. Ou seja, cerca de 45% do neocórtex apresentou alta correlação intersujeito durante a exibição de filmes. A correlação abrangeu muitas regiões cerebrais diferentes, inclusive áreas visuais, auditivas, regiões essenciais para a linguagem e outras implicadas na emoção. Os autores monitoraram o movimento dos olhos dos voluntários, e perceberam que, apesar de estarem livres para direcionar seus olhos para qualquer parte da tela, em diversos momentos todos fixaram seus olhos no mesmo local. É como se os diretores soubessem intuitivamente e muito bem que nossos cérebros dependem de mecanismos para focar a atenção no que parece ser mais importante.

Por fim é válido se questionar: se os pesquisadores estão entendendo como se dá a atividade cerebral do espectador enquanto assiste a uma imagem, como seria uma imagem criada por uma máquina que coleta os dados da imaginação de um espectador? A ideia remete aos experimentos de artistas pioneiros como Paulo Bruscky que propôs o trabalho “O meu cérebro desenha assim” (1979) quando usou um eletroencefalógrafo para fazer um desenho que registrava o pensamento do artista de forma gráfica, direto do

33 - “Controle” aqui é definido de forma que “a sequência de estados neurais provocados pelo filme é confiável e previsível, sem fazer nenhum julgamento estético ou ético sobre se os meios para esse controle são desejáveis” ((HASSON et al., 2008, p. 2). Segundo eles, estados mentais estão relacionados a estados cerebrais, e que por isso, controlar o estado cerebral do espectador seria a mesma coisa que controlar seus estados mentais, incluindo suas percepções, emoções, pensamentos e atitudes.

cérebro para um papel a mão como intermediária³⁴. Mas em outras palavras, seria possível construir uma imagem do pensamento do espectador e, se sim, projetá-lo como cinema? Também aqui, Bruscky sugeriu uma “máquina de filmar sonhos” (Zaccara, 2015) que foi descrita no livro “*Bruscky Invent's*”, e ele, “imaginou mecanismos e métodos que ainda não foram realizados, como o processo de colorização de nuvens, anunciado em um classificado de jornal” (MAP-BH, 2010, p. 8). São desdobramentos na arte que poderão ser transportados para o cinema enativo e neurocinema que já se projetam como um trem mais a frente e vindo em nossa direção. É de se especular como será uma imagem de uma locomotiva vindo em nossa direção sendo imaginada e projetada para outras pessoas numa sala e em tempo real. Como criar uma imagem de locomotiva composta verdadeiramente pelos sentimentos e emoções de quem a imagina e a assiste?

Referências

BOLDT, R. *et al.* Listening to an Audio Drama Activates Two Processing Networks, One for All Sounds, Another Exclusively for Speech. **PLOS ONE**, 2013. v. 8, n. 5, p. 1–10.

BORATTO URTADO, M.; SANTOS, R. C. Dos; FUKUSIMA, S. S. Efeito Kuleshov: A Influência do Contexto Emocional no Processamento de Faces. **Revista psicologia em pesquisa**, 24 out. 2020. v. 14, n. 4, p. 120–139. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/psicologiaempesquisa/article/view/29122> Acesso em: 11 out. 2022.

COUSINS, M. **História do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DUNAND, M.; BERKOWITZ, L.; LEYENS, J.-P. Audience effects when viewing aggressive movies. **British journal of social psychology**, fev. 1984. v. 23, n. 1, p. 69–76. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.2044-8309.1984.tb00610.x> Acesso em: 15 mar. 2023.

ELSAESSER, T.; HAGENER, M. **Teoria do cinema: uma introdução através dos sentidos**. 1ª ed. Campinas: Papirus, 2020.

FABBRI-DESTRO, M.; RIZZOLATTI, G. Mirror Neurons and Mirror Systems in Monkeys and Humans. **Physiology**, jun. 2008. v. 23, n. 3, p.

34 - O vídeo do experimento pode ser visto no link: https://www.youtube.com/watch?v=WSMLRSSAbaE&ab_channel=PauloBruscky

171–179. Disponível em: <https://www.physiology.org/doi/10.1152/physiol.00004.2008> Acesso em: 5 mar. 2023.

FERREIRA, D. S. **Análise do filme a paixão de Joana D’arc**. [S.l.]: Universidade de Brasília, 2017. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/18626>

GALLESE, V. Embodied simulation: From neurons to phenomenal experience. **Phenomenology and the cognitive sciences**, mar. 2005. v. 4, n. 1, p. 23–48. Disponível em: <http://link.springer.com/10.1007/s11097-005-4737-z> Acesso em: 15 mar. 2023.

GALLESE, V.; GUERRA, M. Embodying movies: Embodied simulation and film studies. **Journal of philosophy and the moving image**, 2012. v. 3, p. 183–210.

GIANNETTI, L.; EYMAN, S. **Flashback: a brief film history**. 6th. ed. Boston, MA: Pearson Education/Allyn & Bacon, 2009.

GLOVER, P. Crying at the movies: A physiological and emotional connection. **Academic forum**, 2010. p. 1–15. Disponível em: <https://hsu.edu/site/assets/files/4600/glover.pdf>

GROSS, J. J.; LEVENSON, R. W. Emotion elicitation using films. **Cognition & Emotion**, jan. 1995. v. 9, n. 1, p. 87–108. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02699939508408966> Acesso em: 14 nov. 2022.

HASSON, U. *et al.* Intersubject Synchronization of Cortical Activity During Natural Vision. **Science**, 12 mar. 2004. v. 303, n. 5664, p. 1634–1640. Disponível em: <https://www.science.org/doi/10.1126/science.1089506> Acesso em: 4 maio 2023.

HASSON, U. *et al.* Neurocinematics: The Neuroscience of Film. **Projections**, 2008. v. 2, n. 1, p. 1–26.

HAVILAND-JONES, J. M.; BARRETT, L. F.; LEWIS, M. **Handbook of emotions**. Third Edit ed. New York: The Guilford Press, 2008.

KAIPAINEN, M. *et al.* Enactive systems and enactive media: embodied human-machine coupling beyond interfaces. **Leonardo**, 2011. v. 44, n. 5, p. 433–438. Disponível em: http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/LEON_a_00244

KARASEK, H. Lokomotive der gefühle. **Der spiegel politik**, 1994.

Disponível em: <https://www.spiegel.de/politik/lokomotive-der-gefuehle-a-9af28bfe-0002-0001-0000-000013687466> Acesso em: 15 maio 2023.

KOHLER, E. *et al.* Hearing sounds, understanding actions: action representation in mirror neurons. **Science**, 2 ago. 2002. v. 297, n. 5582, p. 846–848. Disponível em: <https://www.science.org/doi/10.1126/science.1070311> Acesso em: 3 fev. 2023.

LANDAY, L. The Mirror of Performance : Kinaesthetics , Subjectivity , and the Body in Film , Television , and Virtual Worlds. **Cinema Journal**, 2012. v. 51, n. 3, p. 129–136. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23253896> Acesso em: 5 fev. 2023.

LANKINEN, K. *et al.* Haptic contents of a movie dynamically engage the spectator's sensorimotor cortex. **Human brain mapping**, 6 nov. 2016. v. 37, n. 11, p. 4061–4068. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/hbm.23295> Acesso em: 3 maio 2023.

MAP-BH. **Paulo Bruscky uma obra sem original**. Museu de Arte da Pampulha.

MARTIN, G. N. (Why) Do You Like Scary Movies? A Review of the Empirical Research on Psychological Responses to Horror Films. **Frontiers in psychology**, 18 out. 2019. v. 10, p. 2298. Disponível em: <https://www.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2019.02298/full> Acesso em: 2 fev. 2023.

MORIN, E. **O cinema ou o homem imaginário. Ensaio de antropologia sociológica**. São Paulo: É Realizações; Artes e Cultura, 2014.

NASER MOGHADASI, A. Neurocinema: A brief overview. **Iranian journal of neurology**, 6 jul. 2015. v. 14, n. 3, p. 180–4. Disponível em: <http://www.pubmedcentral.nih.gov/articlerender.fcgi?artid=PMC4662695> Acesso em: 1º maio 2023.

NOË, A. **Action in perception**. Cambridge -MA: MIT Press, 2002.

NUMMENMAA, L. *et al.* Mental Action Simulation Synchronizes Action–Observation Circuits across Individuals. **The journal of neuroscience**, 15 jan. 2014. v. 34, n. 3, p. 748–757. Disponível em: <https://www.jneurosci.org/lookup/doi/10.1523/JNEUROSCI.0352-13.2014> Acesso em: 11 abr. 2023.

PAMILO, S. *et al.* Functional subdivision of group-ICA results of fMRI data collected during Cinema viewing. **PLoS ONE**, 2012. v. 7, n. 7.

TAN, E. S.-H. Film-induced affect as a witness emotion. **Poetics**, jan. 1995. v. 23, n. 1–2, p. 7–32. Disponível em: <https://linkinghub.elsevier.com/retrieve/pii/0304422X9400024Z> Acesso em: 5 mar. 2023.

TIKKA, P. Cinema (interativo) como modelo para a mente. In: MACIEL, K.; PARENTE, A. (Org.). **Redes sensoriais: arte, ciência, tecnologia**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2003.

TIKKA, P. **Enactive cinema: simulatorium eisensteinense**. Jyväskylä: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2010a.

TIKKA, P. Enactive media – generalising from enactive cinema. **Digital creativity**, 2010b. v. 21, n. 4, p. 205–214. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/14626268.2011.550028>

TIKKA, P. *et al.* Enactive cinema paves way for understanding complex real-time social interaction in neuroimaging experiments. **Frontiers in Human Neuroscience**, 2012. v. 6, n. November, p. 1–6.

TIKKA, P.; VUORI, R.; KAIPAINEN, M. Narrative logic of enactive cinema: Obsession. **Digital creativity**, 29 jan. 2006. v. 17, n. 4, p. 205–212. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14626260601074078> Acesso em: 1º jun. 2013.

VARELA, F. J.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. **The embodied mind: cognitive science and human experience**. Cambridge/MA: MIT Press, 1991.

ZACCARA, M. P. Sobre a inquietação das mentes insubmissas, fluências e confluências na obra de Paulo Bruscky: entrevista com o artista. **ARJ – Art Research Journal / Revista de pesquisa em artes**, 25 set. 2015. v. 2, n. 2, p. 60–74. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/7327> Acesso em: 5 maio 2023.

ZILLMANN, D.; HAY, T. A.; BRYANT, J. The effect of suspense and its resolution on the appreciation of dramatic presentations. **Journal of research in personality**, dez. 1975. v. 9, n. 4, p. 307–323. Disponível em: <https://linkinghub.elsevier.com/retrieve/pii/0092656675900057> Acesso em: 5 jan. 2023.

III – QUESTÃO DE CORAGEM



ATÉ QUANDO VAI ESSE APRENDIZADO?

Tulipa Ruiz



MENINA VESTE ROSA, MENINO VESTE AZUL

Pierpaolo Negri



“As cores são a metáfora de uma concepção de gênero e sexualidade que nega direitos fundamentais àqueles que divergem da posição dos ideólogos da ‘ideologia de gênero’.” (Bento, 2019). O objetivo deste texto é explicitar em audiovisuais indicados por pessoas não binárias, as identidades dissidentes, que não podem ser enquadradas como cis-heteronormativos, reforçando a ideia de que a tolerância da divergência não é, nem nunca foi suficiente. O reconhecimento da diferença é fundamental para que pessoas que não possuam as características patriarco-coloniais cis-heteronormativos exerçam uma cidadania que não seja a “conta-gotas” (Bento, 2014), isto é, uma cidadania precária, mas sim, uma “queerdadania” (Nascimento, 2021), que garanta nosso direito de existir.

Diversidade é “cada um no seu quadrado”, uma perspectiva que compreende o Outro como incomensuravelmente distinto de nós e com o qual podemos conviver, mas sem nos misturarmos a ele. Na perspectiva da diferença, estamos todos implicados/as na criação desse Outro, e quanto mais nos relacionamos com ele, o reconhecemos como parte de nós mesmos, não apenas o toleramos, mas dialogamos com ele sabendo que essa relação nos transformará. (Miskolci, 2016, p. 15)

Assim como tem se tornado cada vez mais frequente ouvir os neologismos “elu”, “ile”, além de outros relacionados à neutralidade de gênero, nas ruas, nas conversas, nas redes sociais, esporadicamente temos acompanhado a presença de pessoas/personagens não binárias em programas de TV, séries e filmes. Presença esta que tensiona a normatividade binária vigente e imposta compulsoriamente.

De acordo com Torquato (2023), os tensionamentos da normatividade têm ocorrido no espaço público de forma pulverizada, especialmente nas redes sociais digitais, mas por vezes, encontram ecos e avançam em reflexões que a mídia tradicional nem sempre é capaz de acompanhar adequadamente.

O contexto é acinzentado

Cada vez mais fáceis de encontrar, notícias de famosos como Demi Lovato, Bárbara Paz, Sam Smith que se declararam pessoas não-binárias, por exemplo, têm colocado em questionamento a incipiente e insipiente opinião pública sobre transgeneridade. Ou seja, existe uma lacuna de informações que compromete o processo de busca individual de outras pessoas não binárias, assim como, a formação de uma noção coletiva sobre o assunto pela sociedade, amigos, familiares e colegas, que não raro, colocam pessoas não binárias em situações vexatórias.

Pessoas *queer* sempre existiram. A hipótese é que, atualmente, parece iniciar uma confirmação, ainda que muito tímida, das existências *queer* pelos meios de comunicação. O que pode colaborar para a diminuição das opressões simbólico-discursivas e estruturais que pessoas não binárias sofrem corriqueiramente.

Figuras públicas como Prince, que no seu álbum de 1981, “*Controversy*”, reforçou as especulações sobre sua identidade, com perguntas provocativas nas suas faixas: “Sou negro ou branco. Sou hetero ou gay?” (tradução livre), sem dar as respostas. Sua androginia declarada em “*I Would Die 4 U*”, onde canta: “Não sou mulher. Não sou homem. Sou algo que você nunca entenderá” (tradução nossa). Não só na sua aparência, mas nas suas músicas e comportamento ficava evidente seu caráter não conformativo.

Havia, é claro, muitos outros artistas antes de Prince que brincaram com os limites do gênero, como Little Richard e David Bowie. A década de 1980 ficou marcada por sua integração sem precedentes de flexão de gênero na cultura popular, de Michael Jackson a Annie Lennox e Boy George. Mas nenhum artista subverteu o binário de gênero de tantas maneiras quanto Prince. (Forbes, 2018)

No Brasil temos um exemplo vivo: Ney Matogrosso (1941-) que, em plena ditadura militar, desafiava os padrões ao se apresentar como uma figura andrógina. Perguntado se se considera precursor das pessoas de gênero-fluido e não-binárias, o artista respondeu

Eu não sei o que significam esses termos, o que é não-binário, gênero fluido. Sei que sou assim. Só sei que eu fui a primeira pessoa pública a assumir meu jeito sem problemas. Assumi publicamente porque eu não saberia conviver com a mentira nem tendo que me esconder. Foi para manter a minha sanidade mental. (Canquerino, 2021)

Além da notoriedade e direito à uma “licença poética” para transgredir, artistas como Prince e Ney não representam os verdadeiros desafios e empecilhos enfrentados por pessoas comuns. Ainda que essas personalidades possam iniciar e ampliar a discussão que reflita positivamente no cotidiano de pessoas não públicas. Por exemplo, mesmo com resoluções do Supremo Tribunal Federal (STF) e do Conselho Nacional de Justiça (CNJ) que garantem às pessoas transgênero o direito à retificação de nome e gênero em seus documentos, pessoas não binárias enfrentam dificuldades para exercer esse direito, já que cada estado do país acaba adotando protocolos específicos que nem sempre facilitam a atualização da identificação oficial.

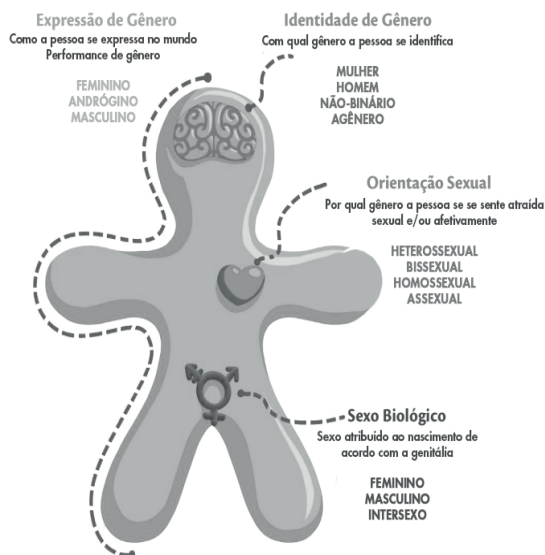
Ursula Brevilheri, da Articulação Brasileira Não-Binária de Londrina, declarou que o direito à dignidade humana é resguardado pela Constituição Federal e por vários pactos internacionais assumidos

pelo Brasil. Ela destacou que, conforme pesquisa da Universidade de São Paulo (USP), 1,2% da população do País é não binária. E que não se trata mais de discutir se esse grupo tem o direito de alterar seu nome e gênero, mas de que forma isso será feito. (Assembleia, 2023)

Se, provavelmente, mais de 2 milhões e meio de pessoas são não binárias no Brasil, é um quantitativo que dificilmente pode ser ignorado, seja nas políticas públicas, seja na mídia e nos produtos desses meios de comunicação. Nesse sentido, é lamentável perceber que, mesmo na comunidade LGBTQIAPN+ essa parcela da população é invisibilizada.

Um exemplo disso, é o infográfico a seguir:

Figura 1 - infográfico Identidade e Expressão de Gênero



Fonte: Reis, 2018, p. 32

Integrante do Manual de Comunicação LGBTI+, o infográfico apresentado na Figura 1, explicita a invisibilização das pessoas não binárias, onde na seção “Identidade” é explicitada a binaridade normativa, ignorando outras identidades. Existem outras lacunas na imagem, que não cabem neste texto. O problema é que o Manual de Comunicação LGBTI+ se propõe orientar uma correta comunicação com a comunidade LGBTQIAPN+,

conforme trecho da Apresentação do documento:

Este Manual visa apresentar aos meios de comunicação, incluindo jornalistas e estudantes desta área, a terminologia mais atualizada sobre a população lésbica, gay, bissexual, travesti, transexual e intersexual (LGBTI+), trazendo à discussão temas importantes para o debate nacional e internacional sobre seus direitos. (Reis, 2018, p. 7)

O site Orientando apresenta uma lista em construção com 316 identidades não binárias, sendo que “nem todas as identidades aqui são exatamente gêneros; existem palavras para descrever multiplicidade de gêneros, ausência de gênero, parcialidade de gênero, entre outras coisas.” Algumas dessas identidades são: Não binário, Agênero, Gênero neutro, Gênero queer, Gênero fluído, Andrógine, Intergênero, Neurogênero, Autigênero, dentre outras. Para Preciado, a

epistemologia binária e hierárquica encontra-se em crise desde os anos 1940, não apenas por força da contestação exercida pelos movimentos políticos das minorias dissidentes, mas também por conta do surgimento de novos dados morfológicos, cromossômicos e bioquímicos que tornam a atribuição binária do sexo ao menos conflituosa, se não impossível. (2022, p. 46)

Mesmo a Organização Mundial da Saúde, afirma que “o gênero tipicamente descrito como masculino e feminino é uma construção social que varia segundo as culturas e as épocas.” (id., p. 78)

São muitos os desafios para se alcançar o direito à diferença, o respeito e o fim das opressões simbólico-discursivas e estruturais. A luta não é apenas de uma letra da comunidade, apesar de existirem letras mais privilegiadas que outras. Tódes precisam se conscientizar disto para que a comunidade como um todo possa desfrutar de sua cidadania, de sua “queerdadania”.

[...] a mídia tem contribuído para a ocorrência de mudanças nas instituições e grupos sociais, ao nível das posições, estatutos, papéis sociais, relacionamentos, comportamentos, sentimentos de vinculação, identificação e participação, algo que se compreende porque as instituições se estruturam ao redor de: [...] padrões, papéis e relações que os indivíduos realizam segundo determinadas formas sancionadas e unificadas. (Hohlfeldt; Amarante, 2013, p. 39)

Para se alcançar o objetivo desta investigação e explicitar audiovisuais que não se limitem a identidades binárias azuis e rosas, patriarco-coloniais cis-heteronormativos, a metodologia adotada foi a Pesquisa Qualitativa, já que “estudos qualitativos permitem iluminar o dinamismo interno das situações, geralmente inacessível ao observador externo” (Lüdke; André, 1986, p. 12).

O método é tricolor

Assim, a pesquisa qualitativa foi construída ao longo do percurso de estudo do campo, reflexão da temática, coleta de dados, sua análise e novas possibilidades que estas ações possam apresentar. O método mais adequado foi o da cartografia, que vem sendo utilizada expressivamente também nas pesquisas que envolvem audiovisual no Brasil (Rosário; Aguiar, 2012).

Rosário e Aguiar (2012) alertam para a necessidade de uma epistemologia do audiovisual pois, de acordo com elas, “o audiovisual é uma esfera de virtualidade e atualizações que potencializa devires de diversas ordens” (id., p. 1266). As autoras propõem a reanálise do paradigma do método que, até então, afastava a subjetividade, as experiências pessoais e a intuição. Assumindo-se todos os riscos e vantagens que essa postura possa significar, assim como a flânerie, que expressa sua fragilidade devido o “efeito narcotizante que a multidão exerce sobre o flâneur” (D’Angelo, 2006, p. 242).

Dessa forma, esta pesquisa se dividiu em três momentos metodológicos distintos e interdependentes:

Primeiro momento: pesquisa bibliográfica e exploratória que (Lüdke; André, 1986, p. 15), “envolve a seleção e definição de problemas, a escolha do local onde será feito o estudo e o estabelecimento de contatos para a entrada em campo”. Nesse momento, é importante que o pesquisador possua um esquema conceitual, construído através da revisão bibliográfica, a partir do qual possa levantar algumas questões relevantes para seu estudo. “Essas primeiras indagações orientam o processo de coleta de informação e permitem a formulação de uma série de hipóteses que podem ser modificadas à medida que novos dados vão sendo coletados” (id., p. 16).

Segundo momento: entrevista com perguntas semi-estruturadas, realizadas com quatro pessoas adultas no espectro autista e não binárias, que podem ser compreendidas como autigêneras (do inglês, *autigender*). De acordo com Triviños (1987, p. 145), a entrevista semi-estruturada é um importante meio para realizar a coleta de dados, pois, ao mesmo tempo em que valoriza a presença do investigado, possibilita que o informante alcance a espontaneidade, enriquecendo a investigação. Lüdke; André (1986, p. 36) complementam sobre a necessidade de o pesquisador ficar atento não somente ao roteiro já estabelecido, mas às expressões, entonações de voz, sinais não-verbais, hesitações, alterações de ritmo — ou seja, toda comunicação não-verbal é fundamental para compreender e validar a fala dos pesquisados; e

Terceiro momento: análise documental (Bardin, 2004) dos audiovisuais citados pelas pessoas entrevistadas, em dois níveis: o descritivo e o interpretativo (Lopes, 2007), que pode se dar com base nas experiências

pessoais e no contexto em que se está inserido. O método de Análise Documental para Chaumier pode ser definida como “uma operação ou um conjunto de operações visando representar o conteúdo de um documento sob uma forma diferente da original, a fim de facilitar num estado ulterior a sua consulta e referência” (*apud*: Bardin, 2004, p. 40). Assim, por meio de procedimentos de transformação, a Análise Documental permite o acesso sistematizado ao conteúdo primário (em bruto) disponível, agora em forma de documento secundário (representação do primeiro) que permite a consulta conforme a classificação feita para futuras análises e interpretações.

Segundo momento é amarelo, branco, roxo e preto

As entrevistas semi-estruturadas foram realizadas nos dias 26 e 27 de julho de 2023 por meio de videoconferência. As mesmas foram gravadas, com autorização das pessoas envolvidas, com duração de 30 minutos, em média, cada entrevista contava com 8 perguntas, além daquelas para identificação, enviadas previamente às pessoas entrevistadas. Também foi autorizada a identificação de todas as pessoas entrevistadas, sendo: Digo (ele, dele, ile, dile, 20 anos, São José dos Campos), Justiça (ela, dela, elu, delu, 20 anos, São Paulo), Andréa (ele, dele, ile, dile, 26 anos, São Paulo) e Leo Luna (ele, dele, 31 anos, Bauru).

Amarelo

Digo se considera agênero, mas também pode se referir como não binário. Antes de pensar sobre a própria identidade de gênero, já consumia conteúdos de pessoas trans. O diagnóstico do autismo foi libertador para poder pensar sobre si e se entender, também, como agênero. Desde a infância tinha dificuldades em entender normas sociais e já não entendia a divisão binária de brincadeiras de crianças. Convive com uma amiga não binária. Está aprendendo a usar a linguagem neutra, mas já faz uso de linguagem inclusiva.

As principais violências que sofre ou percebe são a invalidação do não binarismo, como se fosse uma negação incompleta de gênero, já que não assumimos uma transição binária “completa”. A não conformidade de gênero gera violências diversas, tanto físicas, quanto verbais.

As principais referências identitárias para Digo são personagens não humanos em desenhos animados, como Steven Universo (Stevonnie e Shep) e The Loud House (Sam). Não se lembrava dos nomes das pessoas que segue

em redes sociais. Mas segue, especialmente, ilustradores não binários.

Branco

Justiça já transitou por diversas classificações (andrógina, gênero fluído), hoje se entende como pessoa não binária. Fala da necessidade de pesquisar e estudar o assunto, já que na sociedade não encontra material para se entender.

Convive com pessoas não binárias e trans binárias. Usa uma linguagem neutra no dia a dia e sempre inicia conversa com uma pessoa desconhecida usando a linguagem neutra até que a pessoa diga seus pronomes.

Se sente violentada pela binariedade compulsória, em que é direcionada para uma sessão masculina, por exemplo. Para ela, banheiros binários são incômodos. Na universidade os estudantes retiraram as placas de um dos banheiros para que as pessoas usem o que se sentirem confortáveis. Justiça entende que luta de gênero está ligada à luta de classe.

As referências identitárias da entrevistada são Alok (@alokvmenon) e Sam Smith. Não se lembrava de nenhuma referência de personagens ou produtos audiovisuais.

Roxo

Andréa se identifica como transmasculino não binário. Intérprete de LIBRAS, com pais surdos, já acostumada com linguagem neutra, afinal, a LIBRAS não carrega demarcação de gênero. Ele convive com pessoas não binárias e trans binárias. Usa linguagem neutra com pessoas não binárias e linguagem inclusiva com as demais pessoas.

Relembra violências sofridas desde a infância, ao ser impedido de brincar ou jogar com outras crianças por aquela ser uma brincadeira de outro gênero que não o dele. Atualmente, também considera violenta a invalidação de sua identidade por pessoas que acham que não binarismo é modinha ou uma forma de chamar atenção.

Traz como referências a participante Wilton do Masterchef (destaca que Ana Paula Padrão, apresentadora do programa, usou linguagem neutra e sofreu ataques por isso) e, também, um casal surdo que segue no Instagram e uma das pessoas é não binária.

Preto

Leo Luna é transmasculino não binário. A série *Atypical* o ajudou a se perceber autista. Convivendo com pessoas trans, percebeu que o binarismo não precisava ser compulsório e poderia optar por outra identidade de gênero que não a atribuída no nascimento, a partir do sexo biológico. Até os 10 anos de idade não percebia a existência de diferença de gênero, pessoas eram apenas pessoas. Atualmente não tem mais convívio com outras pessoas trans. Quando fala com alguém que está conhecendo, usa linguagem inclusiva até saber os pronomes.

Lembra que sofreu violência ao se mudar de escola aos 10 anos de idade com cobrança das meninas para que ele fosse mais feminino. Por outro lado, também não se identificava com os meninos. Leo destaca que quanto mais andrógina a pessoa é, mais violências pode sofrer. Pessoas não binárias são confrontadas pelo fato de não serem “trans de verdade” dentro da própria comunidade LGBTQIAPN+. Invisibilização, desrespeito e chacota. Já a passabilidade binária³⁵ ajuda a minimizar violências.

Como referência, cita a série *This is us* (a personagem não binária Alex, que namora com Tess Pearson).

Nas falas das pessoas entrevistadas, notou-se alguns comportamentos similares, como não corrigir outras pessoas quando se referem a elas dentro do binarismo, na maior parte das vezes, atitude adotada para evitar o desgaste da correção e de ter que explicar ideias e conceitos. Digo, recentemente, passou a corrigir as pessoas.

Nas entrevistas foi possível perceber que para todes, roupas são apenas roupas. Acessórios são apenas acessórios. As pessoas entrevistadas usam o que se sentem bem, sem pensar muito no binarismo imposto às roupas e acessórios. Leo tem usado mais roupas consideradas masculinas por conveniência.

Nenhum das entrevistades tinha conhecimento do termo “autigênero³⁶” (autigender) mas, ao serem questionadas, concordam que se identificam com o termo que pode ser definido como:

35 - pessoas que, mesmo sendo trans, são identificadas com mais facilidade dentro do binarismo, como homem ou mulher. Geralmente por sua aparência e performance (Nascimento, 2021).

36 - Algumas referências: Adams, N. Autistics Never Arrive: A Mixed Methods Content Analysis of Transgender and Autistic Autobiography. *Bull. Appl. Transgender Stud.* 2022, 1, 145–161; Purkis, Y.; Rose, S.; Masterman, G. *The Awesome Autistic Guide for Trans Teens*; Jessica Kingsley Publishers: London, UK, 2022; Valvano, L.; Shelton, J. *Existing Outside of Gender: Autism and Gender Identity: A Conversation with Liliana Valvano*. In *Social Work Practice with Transgender and Gender Expansive Youth*; Routledge: London, UK, 2021; pp. 153–159; e Walker, N.; Raymaker, D.M. *Toward a Neuroqueer Future: An Interview with Nick Walker*. *Autism Adulthood* 2021, 3, 5–10.

Autigênero/autissexual tem sido usado para demonstrar como sexualidade ou gênero é inseparável do autismo porque a vida para pessoas autistas é sempre filtrada pelo autismo, e isso incluiria sexualidade e/ou identidade de gênero.³⁷ (Toft, 2023 tradução nossa)

Ser autigênero pode explicar a dificuldade relatada pelas pessoas entrevistadas em identificar marcações sociais de gênero binário como: trejeitos, brincadeiras, roupas, acessórios, dentre outros.

Terceiro momento é color bars

Durante as entrevistas, foram citadas personalidades nacionais e internacionais, assim como personagens de série e animações. Estão citadas e aparecem na Figura 2: Stevonnie (1), Shep (2), Sam Sharp (3), Alok Vaid-Menon (4), Sam Smith (5), Wilton (6) e Alex (7).

Figura 2 - personalidades citadas pelas entrevistadas



Fonte: montagem autoral a partir de consulta na internet

1. Stevonnie - personagem da animação Steven Universo. “Stevonnie é a fusão entre Steven Quartz Universo e Connie Maheswaran, que fez sua

37 - "Autigender/autissexual have been used to demonstrate how sexuality or gender is inseparable from autism because life for autistic people is always filtered through autism, and this would include sexuality and/or gender identity".

primeira aparição em “Juntos e Sozinhos”³⁸.

2. Shep - personagem da animação Steven Universo. “Elu é um representante dos não binários, ou seja, não se adequa nem como o gênero masculino, nem com o gênero feminino, não importa o órgão sexual que tenham, não gostam de ser colocados dentro de uma bolha de gênero, por isso usa-se verbos sem gênero ao se referir a eles.”³⁹

De acordo com informações disponíveis na Wikipedia, já que a Cartoon Network não apresenta detalhes, Steven Universo (em inglês: Steven Universe) é uma série de desenho animado norte-americana criada por Rebecca Sugar para o canal televisivo Cartoon Network. A série trata da história do amadurecimento de um garoto, Steven, que mora com as Crystal Gems na cidade fictícia de Beach City. Steven, que é metade Gem e metade humano, participa de diversas aventuras com seus amigos e ajuda as Crystal Gems a protegerem o mundo dos próprios seres humanos e de Gems corrompidas.

A animação estreou originalmente em 4 de novembro de 2013 no Cartoon Network nos Estados Unidos, em 7 de abril de 2014 no Brasil⁴⁰.

3. Sam Sharp - é uma personagem menor em The Loud House. Ela faz sua primeira aparição no episódio “L do Amor”, é revelado que Luna tem uma queda por ela. Sam tem o cabelo loiro na altura dos ombros com uma marca azulada na franja. Ela tem dois piercings helix em cada uma das orelhas e usa sombra rosa⁴¹.

The Loud House é uma série animada criada em 2016 por Chris Savino para a Nickelodeon sobre a vida caótica de crescer em uma casa enorme. O show segue Lincoln Loud, de 11 anos, enquanto ele dá uma visão interna do que é necessário para sobreviver na confusão de uma família numerosa, especialmente como o único menino com 10 irmãs⁴².

4. Alok Vaid-Menon - nasceu em 1 de julho de 1991 nos Estados Unidos, escritora e artista performista que atua sob o apelido de ALOK. Se identifica como pessoa transfeminina em não-conformidade com o gênero e usa pronome “they”.

Artista de mídia mista, Alok usa poesia, comédia, performance, drag, palestra, arte sonora, design de moda, autorretrato e mídia social para explorar temas de gênero, raça, trauma, pertencimento e a condição humana. Autora do livro Beyond the Gender Binary. Defende a diversidade corporal,

38 - https://aminoapps.com/c/steven-universe-br/page/item/stevonnie/D8lm_oK0hNIMKazoWX1lzkZ4GGbGp6X1DrQ

39 - https://aminoapps.com/c/steven-universe-br/page/blog/shep-personagem-nao-binario/j05e_YDXCKugZWjna88rPm0drDRzV2pk4kZ

40 - https://pt.wikipedia.org/wiki/Steven_Universe

41 - https://aminoapps.com/c/tlhr/page/item/sam-sharp/GGLI_YahVIJWVgg54VkqPx1k6NGeE267LX

42 - <https://www.nickanimation.com/content/the-loud-house/?shouldReturnToList=true>

a neutralidade de gênero e a autodeterminação.⁴³

5. Sam Smith - nasceu em Londres em 19 de maio de 1992 é musicista e cancionista. Venceu quatro Grammy Awards, um Globo de Ouro, um Oscar e três BRIT Awards. “Em 2019, Sam compartilhou que era uma pessoa não binária e, desde então, usa os pronomes neutros “they/them” (elu/delu). Assim, a relação que passou a estabelecer com a moda também se transformou. Tem utilizado a forma como se veste para ajudar no debate e ampliar as questões de gênero e sexualidade na indústria fashion”⁴⁴.

6. Wilton - participante da 10a temporada do Masterchef Brasil (Band), e paulista de 26 anos é tiktokker, professor de canto e piano e não-binário. “Eu não me importo com o gênero que as pessoas se definem a mim. Gosto muito de instigar, dessa brincadeira de misturar as roupas. Estamos em um mundo que ainda é muito dividido, mas para mim não tem que existir roupas de mulheres e roupas de homens. As minhas roupas são sempre coloridas, isso é uma marca minha já tem muitos anos. Tudo meu é muito chamativo”⁴⁵.

7. Alex - não existem muitas informações em texto sobre a personagem, contudo, sabe-se que elu se relaciona romanticamente com Tess Pearson, filha de Randall e Beth. O tensionamento se dá com a dificuldade da mãe em aceitar o relacionamento por Alex ser não binário. Alex é interpretada por Presley Alexander, artista não binária. This is Us (Prime Video) é uma “série dramática criada por Dan Fogelman, acompanha o cotidiano da família Pearson durante várias linhas do tempo diferentes. Depois da morte de um dos seus trigêmeos durante o parto, o casal Rebecca (Mandy Moore) e Jack (Milo Ventimiglia) decidem adotar um recém nascido que acabara de ser resgatado pelos bombeiros. Durante os episódios, a série apresenta os problemas e dilemas dos Pearsons enquanto uma família e também a vida particular de seus filhos depois de adultos”⁴⁶.

Vale ressaltar que todes es entrevistades foram perguntades sobre séries e filmes com representatividades não binárias que fossem memoráveis para elus e em que se reconhecessem em alguma medida. Contudo, a única personagem de filme ou série citada foi Alex (This is Us). Isto evidencia a ausência desse tipo de identidade em audiovisuais na TV ou streaming.

Por outro lado, todes es entrevistades responderam seguir e se inspirar em pessoas não binárias em suas redes sociais, apesar de não se lembrarem

43 - <https://alokvmenon.komi.io/>

44 - <https://www.metropoles.com/colunas/ilca-maria-estevao/nao-binario-sam-smith-usa-a-moda-para-quebrar-padroes-de-genero>

45 - <https://www.band.uol.com.br/entretenimento/masterchef/noticias/wilton-do-masterchef-e-tiktokker-e-nao-binario-nao-me-importo-com-genero-16601094>

46 - <https://www.adorocinema.com/series/serie-19992/>

imediatamente dos nomes da maior parte dessas pessoas.

Uma dessas personalidades, lembrada, foi Alok Vaid-Menon, artista que esteve no Brasil em 2022 e é importante ativista das identidades dissidentes.

Também foi citada Sam Smith, artista inglês reconhecido internacionalmente, que desde 2019 se identifica como não binário.

Menos conhecida, Wilton, participante da 10ª temporada de Masterchef Brasil (Band) também foi lembrada.

Um fator que chama a atenção é que das sete personalidades mencionadas, três são animações, uma é personagem de série live action e outras três são pessoas reais.

Considerações finais têm as cores do orgulho

A expectativa era que as pessoas entrevistadas no segundo momento da pesquisa, contribuíssem com considerável citação de programas, séries, filmes e personagens com impacto e representatividade não binária. O que não aconteceu. Houve destaque para personalidades das redes sociais, ainda que a maior parte delas não tenha sido citada por esquecimento dos perfis. Apareceram, também, figuras públicas. Mas, conclui-se que, a partir das falas das entrevistadas, poucas produções audiovisuais com personagens *queer* estão sendo veiculadas ou conhecidas.

A importância da representatividade de identidades de gênero dissidentes nos audiovisuais se dá pois, dentre todos os sentidos que conectam o ser humano à realidade, o olho é o primeiro aparelho de “controle, de conexão e de contato com o chamado mundo exterior” (LOPES, 2007, p. 16).

O *Homo ecraanis* se manifesta da tela original do cinema, para a tela da televisão, do computador e, agora, do celular. Dispositivos diferentes, mas sempre de uma tela para outra. E se a tela foi a primeira fase da cultura-mundo, é a revolução digital seu elemento decisivo. “O *Homo sapiens* tornou-se *Homo ecraanis*” (Lipovetsky, 2011, p. 77), com telas por toda parte.

Sejam as telas, seja

A televisão não pode ser pensada como um mero esquema técnico de transmissão de imagens, mas como a ponta de um sistema complexo, articulado com todas as instâncias sociais de uma economia de mercado. [...] A televisão resulta, assim, em uma forma de relacionamento social. (Bertomeu, 2010, p. 8)

Em ressonância com Lipovetsky (2011), Bertomeu (2010) entende que

as imagens eletrônicas convergem na produção de um mesmo real imaginário em que está em jogo um novo poder de visão - de si mesmo e do outro -, com o qual a hipermodernidade volta o foco para o indivíduo. “Essas produções de imagens operam mutações na estrutura psíquica e nos modos de percepção do indivíduo contemporâneo” (Bertomeu, 2010, p. 9).

As telas assumem uma das funções mais antigas e tradicionais das imagens: visualizar os mitos comuns e integrar o indivíduo no todo social (Aprile, 2008). Ou seja, os audiovisuais podem contribuir para desconstruir a normatividade binária que violenta corpos não normativos.

Desconstruir as normas e, sobretudo, as convenções culturais impostas por uma tradição que se imiscui em nosso cotidiano violentando nossos desejos e mesmo nossa humanidade seria um primeiro passo insubordinado no caminho da transformação da cultura. (Miskolci, 2016, p. 51).

As pessoas não binárias entrevistadas que, a rigor, estariam mais atentas e impactadas por representações queer nos audiovisuais, tiveram dificuldade em se lembrar de personagens ou produções em que pessoas não binárias estivessem presentes. São os meios de comunicação reiterando a normatividade e apagando a existência de pessoas que não se enquadram na performance binária de gênero.

Contudo, existíamos, continuamos existindo e existiremos a contragosto da estrutura patriarco-colonial cis-heteronormativo que nos violenta a existêncica.

Ou, como disse Leo Luna (2023): “A gente é como a gente é e não cabe nas caixas que tentam nos colocar.”

Referências

APRILE. O. C. **La publicidad audiovisual: del blanco y negro a la web.** Buenos Aires: La crujía, 2008.

ASSEMBLEIA Legislativa de Minas Gerais. **Pessoas não binárias têm dificuldade para retificar nome e gênero em documentos.** 2023. Disponível em: www.almg.gov.br/comunicacao/noticias/arquivos/Pessoas-nao-binarias-tem-dificuldade-para-retificar-nome-e-genero-em-documentos/. Acesso em: 20 ago. 2023.

ASTER S. **Lista de identidades não-binárias.** Orientando, 2016. Disponível em: <https://orientando.org/listas/lista-de-generos/>. Acesso em: 20 ago. 2023.

BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. Título original: L'Analyse de Contenu (Presses Universitaires de France, 1977). Lisboa: Edições 70, 2004.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas III**: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTO, B. **Nome social para pessoas trans**: cidadania precária e gambiarra legal. Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar, São Carlos, v. 4, n. 1, p. 165-182. Acesso em: 20 ago. de 2023.

BENTO, B. **Damares: uma metáfora de ministra?** UnBNotícias, 2019. Disponível em: <https://noticias.unb.br/artigos/2727-damares-uma-metaphora-de-ministra>. Acesso em: 20 de ago. 2023.

BERTOMEU, João Vicente Cegato. **Criação em filmes publicitários**. São Paulo: Cengage Learning, 2010.

BUTLER, J. Criticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, R. M. M. **Sexualidades transgressoras**. Una antologia de estudios queer. Barcelona: Icaria ed., 2022.

CANQUERINO, M. **Ney Matogrosso**: Não sei o que é não-binário. Só sei que sou assim. Veja, 2021. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/ney-matogrosso-nao-sei-o-que-e-nao-binario-so-sei-que-sou-assim>. Acesso em: 20 de agosto de 2023.

D'ANGELO, M. **A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin**. Estudos Avançados 20 n. 56, 2006. Disponível em: www.scielo.br/pdf/ea/v20n56/28637.pdf. Acesso em: 30 out. 2016.

FORBES. **Androginia de Prince**: identidade ou publicidade. Forbes Negócios, 2018. Disponível em: <https://forbes.com.br/negocios/2018/05/livro-discute-se-androginia-de-prince-era-identidade-ou-publicidade/>. Acesso em: 20 de agosto de 2023.

HOHLFELDT, A; AMARANTE, M. I, org. **África**: Múltiplos olhares sobre a Comunicação. São Paulo: Intercom, 2013.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A cultura-mundo**: resposta a uma sociedade desorientada. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LOPES, M. I. V. **Mediações na Recepção**: um estudo brasileiro dentro das tendências internacionais. ALAIC. Disponível em: www.eca.usp.br/alaic/Congreso1999/17gt/Immacolata.doc. Acesso em: 29 de maio de 2007.

LÜDKE, M.; ANDRÉ, M. E. D. A. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: EPU, 1986.

MISKOLCI, R. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte: Autêntica Ed., UFOP, 2016.

NASCIMENTO, A et. al. **Genealogias Queer**. Salvador, BA: Devires, 2021.

PRECIADO, P. B. **Eu sou o monstro que vos fala: relatório para uma academia de psicanalistas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

REIS, T., org. **Manual de Comunicação LGBTI+**. 2ª edição. Curitiba: Aliança Nacional LGBTI / GayLatino, 2018. Disponível em: www.grupodignidade.org.br/wp-content/uploads/2018/05/manual-comunicacao-LGBTI.pdf. Acesso em: 20 de agosto de 2023.

ROSÁRIO, N. M.; AGUIAR, L. M. **Pluralidade metodológica: a cartografia aplicada às pesquisas de audiovisual**. Revista Comunicación, n. 10, v. 1, 2012, p. 1262-1275. Disponível em: www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa8/098.Pluralidade_metodologica-a_cartografia_aplicada_as_pesquisas_de_audiovisual.pdf. Acesso em: 20 de abril de 2015.

TOFT, A. (2023) 'These Made-Up Things Mean Nothing to Me': Exploring the Intersection of Autism and Bisexuality in the Lives of Young People, Journal of Bisexuality, DOI: 10.1080/15299716.2023.2214134. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/15299716.2023.2214134>. Acesso em: 22 de agosto de 2023.

TORQUATO, C. **A não-binaridade em podcasts brasileiros: existências políticas dissidentes, diálogo e construção da autodeterminação identitária**. AÇÃO MIDIÁTICA, n. 25, jan./jun. 2023 Curitiba: PPGCOM - UFPR

TRIVIÑOS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

NA CONTRACAPA EXORCIZE SEU TESÃO-GOZO NO KOMBO DO CONTEMPORÂNEO

André Luís Rosa



O desafio, nesta escrita, se faz no contínuo desvendar da sua própria performatividade, enquanto corpos que se constroem nos conceitos aqui (re) encenados, para tentar, de alguma forma, subverter a perversão do corpo nas disputas de poder no contemporâneo através de três artefatos performáticos. Ao trazer à cena da escrita os corpos dissidentes e dissonantes em performance, questiono as negociações políticas e culturais que engendram conceitos acerca do corpo e suas pedagogias, e da produção de subjetividades e corporeidades na contemporaneidade.

E por que não *no corpo* ao invés *do corpo*?

A perversão *no corpo* localiza e convoca um lugar geográfico e biológico, informado por um conjunto de técnicas e procedimentos que definiram e fixaram os limites desse próprio corpo, colocando no centro uma subjetividade que nega e desconhece suas periferias e o ultrapassar de suas fronteiras, no alargamento da concepção de vidas desejanter e no reconhecimento biotecnológico de construtos sociais de uma genealogia do poder, que tem como advertência no limite e no fascínio dado pela anormalidade, o fechamento desse corpo.

A centralidade da noção dominante de corpo estabelece sua própria liminaridade e alerta qualquer corpo que a ultrapasse enquanto ontologia que a constitui e baliza a subjetividade moderna, na categorização de uma independência privada *no corpo*, festejada pela supremacia da universalidade branca, cisgênera, heterocapitalista ocidental e detentora do conhecimento pelo *Logos*, como única forma de ascender à Verdade, condição de ser universal que zela pelo bem-estar comum e determina as possibilidades de acesso ao corpo, por um processo de medicalização e jurisprudência das macro/micropolíticas de controle e vigília de um corpo biológico e tecnológico.

Por isso, nesta escrita, interessa-me os corpos que fogem do sistema operativo dessa *sexopolítica*, que surgem nas falhas operacionais e produzem formas de existências e arranjos de vidas nas fendas dessa economia do capital e da racionalidade, e se constituem em uma multidão *cyber* monstruosa anticolonial:

Do meu ponto de vista, a invenção da categoria de gênero sinaliza a passagem a um novo modelo que denominei “pós-moneísta” e que Deleuze e Guattari tinham caracterizado, de algum modo, com o nome de “sociedades de controle”. Trata-se de um modelo baseado na internalização, ou na invisibilização dos mecanismos de controle, na geração de formas de controle difuso, reticular, hormonal e prostético. Em termos espaciais já não é um modelo de clausura (como o do hospital ou da fábrica), mas um modelo de tecido, de rede, nos quais primam o deslocamento imediato, a conexão; a contaminação e as formações *somatopolíticas* seriam aqui a AIDS ou o câncer, mas também as mutações produzidas pela bomba atômica, a radiação, o antrax... Este é também um modelo cibernético, de hibridação, metamorfose,

mutação. Obviamente, trata-se do novo modelo do colonialismo globalizado. Não se trata mais de políticas da morte ou da vida, mas da produção e do controle de estados intermediários entre a vida e a morte: a morte cerebral, a vida vegetativa, os embriões, os vírus, etc. O modelo de subjetivação é o monstro. Este é o regime que Haraway, levando Foucault a suas últimas consequências, denominou “política do ciborgue”. (Preciado, 2010, p. 57)

A perversão *do corpo*, por sua vez, traz à baila um traçado ficcional geopolítico do corpo inacabado, bizarro, monstruoso, nos trânsitos e fronteiras que rasuram e rabiscam uma noção de intimidade forjada pela integração falocêntrica de ideal de corpo, numa articulação sempre auspiciosa com o capital e com o processo de colonização do desejo. O corpo individual dissociado do corpo coletivo e social institui um interdito na construção de corpo pela ausência de identificação do sujeito com as máquinas desejantes investidas socialmente. O corpo como lugar garantido e assegurado do sujeito encerra-se em si próprio, como se tudo o mais fosse exterioridade e periferia de um corpo que é centro do mundo. O corpo em performance transita como corpo de multitudes sociais e políticas para explodir e escancorar a localização objetiva no corpo como posse do indivíduo, borrando com batom em canto de boca pós-sexo, as interfaces de uma economia desejante que tem em seus investimentos, a repressão, o domínio e a subjugação biotecnológica do monstro.

O corpo do monstro anticolonial se constitui, nesta escrita, como contágio, infectado pelas fissuras que o fazem disformes e que dissemina e escorre pelos orifícios, as secreções de um corpo enquanto espaço de inscrição social e de uma coletividade que carrega micropolíticas de existências nas redes desconexas, disruptivas e disjuntivas e que, de certo modo, se constituem e se nutrem nas falhas do mesmo sistema operacional de corpos normalizados. Mais do que dobras, solicito corpos completamente abertos, arregaçados, burlando ideologias de intimidades, privacidades e interioridades. Ideologias que balizam a propriedade privada no corpo e determinam a sanidade e a aceitação de corpos regulados, rotulando aqueles que escancaram e perderam suas pregas, acusados de uma *desrazão*, submetidos e classificados, racial e sexualmente, de loucos, bizarros, monstruosos e perversos. A noção de normalidade se dá em contínua afinidade, intimidade - para debochar e reposicionar os conceitos - com os monstros, os anormais, os corpos ciborgues. O corpo do monstro anticolonial entra em vibrações com a política ciborgue para uma desmontagem das produções tecnovivas das colonialidades impostas pela matriz de poder colonial - epistêmica, capitalista, racial, sexual/gendérica, espiritual e linguística -, ainda operante pelas agendas culturais, educacionais e existenciais da produção de conhecimentos em arte e educação. (Rosa, 2017)

A sociedade disciplinar colocou em lugares bem definidos e seguros a

sua própria monstrosidade. Afinal de contas, os monstros sempre causaram um terror e um fascínio, medo e desejo. O monstro é uma válvula de segurança para a vida social privatizada em pequenas esferas de subjetividades do capital. Mas, ao passarmos para uma “sociedade de controle”, como Deleuze e Guattari já nos advertem, o monstro continua provocando sensações de repulsa e de aproximação, num processo *cyber* informacional de uma economia global e virtual, onde o capital ainda informado pelo imaginário atuante das colonialidades corrompe corporeidades, fazendo com que o próprio corpo se autorregule por uma rede de condicionamentos e de ingestões biotecnológicas.

É certamente verdadeiro que as estratégias pós-modernistas, tal como o meu mito do ciborgue, subvertem uma quantidade imensa de totalidades orgânicas (por exemplo, o poema, a cultura primitiva, o organismo biológico). Em suma, a certeza daquilo que conta como natureza – uma fonte de *insight* e uma promessa de inocência – é abalada, provavelmente, de forma fatal. Perde-se a autoria/ autoridade transcendente da interpretação e com ela a ontologia que fundamentava a epistemologia “ocidental”. (Haraway, 2009, p. 42)

Em uma articulação conceitual, (re)enceno percepções e vivências desses três construtos performáticos, com algumas pitadas teórico-práticas provocativas, na medida que as considero como bolhas de contágio que podem infectar, destruir e transmutar a representação de uma política de corpo posta em face do mundo e das coisas, e que comporta o sujeito ontologicamente constituído na sua plena segurança de indivíduo livre, racional e secular, para convocar um corpo do monstro ciborgue anticolonial, ou melhor dizendo, um *ciebòrgue* (*ebô*⁴⁷ + ciborgue).

Assim, proponho uma *desidentificação* do sujeito, erigido como tal pelas epistemologias hegemônicas ocidentais, e lanço-me com três artefatos artísticos para vasculhar, escancarar e desordenar a perversão do corpo no contemporâneo. Uma totalidade vivida de corpo não reside no fetiche da unidade absoluta, mas no seu poder de não ver objetos e de ser mundo no corpo e corpo no mundo, criando laços, vínculos desconexos, difusos, virais e cibernéticos, na busca de estratégias que permitam lutar contra formas hegemônicas de normatização do corpo. Serão pensamentos disruptivos, contrafluxos e percepções de uma experiência de totalidade de corpo desmedido no encontro com fragmentos radioativos de artefatos performáticos.

47 - *Ebô*, palavra de origem *yoruba*, designada para as oferendas realizadas pelos praticantes dos rituais de matrizes africanas que cultuam os Orixás. É um fundamento forte e poderoso dentro destas ritualísticas, pois os *ebôs* se constituem como ofertas de transformação e transmutação de forças e energias que dependem de múltiplas variedades de materiais - entre o orgânico e o artificial - para a sua realização e circulação. Cada *ebô* evidencia uma complexidade e uma pluralidade incorporada de conhecimentos, com cânticos específicos, feita meticulosa, lugares e horários apropriados para cada entrega etc. Um *ebô* é uma ritualização de transição e negociação que reelabora e reconstrói os laços de forças entre o profano e o sagrado.

Imagem 1 - *ContraCapa*, Movimento sem Prega, Coimbra, 2015



Fonte: Daniela Proença

No nosso desfile de tecno-aberrações, a nossa primeira ala se dá com a performance *Na ContraCapa*, realizada no Cortejo da Queima das Fitas 2015, da Universidade de Coimbra, onde se colocaram três performers – André Rosa, Andreia Morado e Pedro Vaz – à frente do Cortejo, como em um abre-alas às avessas: a ação consistia em trocar os trajes acadêmicos tradicionais, chamados em Portugal de *fatos*, já que tais vestes demarcam uma estrutura normativa de gênero, reafirmando uma política binária e de apagamento às diferentes identidades, orientações e expressões de gêneros e sexuais. Para tal, além do “troca-troca” dos *fatos*, usamos de um recurso de maquiagem específico e hiperbólico, numa (des)montagem corporal e numa incorporação desmedida de um corpo social alterado, que escapa ao enquadramento de classificações fixas, buscando novas representações sexuais e de gênero, banhadas por sangue. Sim, as nossas latinhas estavam repletas de sangue e das nossas bocas vomitávamos rosas. Latas de cerveja que, neste contexto da Queima das Fitas, além de serem consumidas, são atiradas e usadas para banhos “iniciatórios” das pessoas estudantes. Para isso, recorro a duas interpelações sofridas, uma

durante a realização da performance e a outra, dias após, pelas mídias sociais, ao comentarem uma das fotos registradas pelo Diário de Coimbra, e que me convidam a indagar sobre a construção da perversão do corpo. Durante o evento, por um dos membros da organização do Cortejo ouviu-se de maneira austera: “Nesta Universidade nunca teve um travesti. Não será agora. Coloque-se por último, se quiser” e, *on line*, com direito a legenda e tudo: “tem marcha/cortejo próprio para esse tipo de coisa”. PAUSA!

A outra ala está recheada de expectativas e um interdito na própria proposta de performance, a priori denominada de *exorcizando o tesão-gozo*, para a Festa da 6ª Marcha contra a Homofobia e Transfobia de Coimbra, entre o artista da cena André Rosa e a artista visual Priscilla Davanzo. A performatividade da escrita, neste caso, repercutiu na censura da realização da performance por uma das entidades organizadoras do evento e do local da festa. A justificativa dada por tais pessoas e órgãos de representação esteve centrada em uma descrição específica retirada do texto da proposta, encaminhada por *email*, na qual subscrevo e sublinho aqui:

“Esta ação performativa transcorre da necessidade de questionar as imposições normativas sobre o corpo a partir de discursos religiosos e patriarcais, construindo um corpo fechado às múltiplas possibilidades do desejo e do tesão, enquanto devir de potência de vida. Assim, a performance radicaliza na desconstrução iconográfica dos binarismos impostos aos gêneros e às sexualidades, usando como dispositivo inicial a imagem da *Pietà* de Michelangelo, para trazer à cena os excessos das relações marcadas por restrições míticas e médico-legais que controlam e classificam os nossos corpos, determinando a partir de uma anormalidade, o que é aceitável. Outras possibilidades de existência serão solicitadas com muitos fluxos, líquidos e vínculos, borrando o esquema objetivo de conhecimento, homem x mulher, e convocando múltiplas representações de si. Serão oferecidos ao público pequenos pães recheados em formato de pênis, vaginas e ânus, para que juntos/as degustemos a vida, num banquete orgiástico. E a ação se encerra com a sutura das bocas das pessoas *performers*, procedimento de intervenção da *Body Art*, para marcar o quanto ainda o desejo é sufocado, amarrado, reprimido, onde se costuram os poros e orifícios que denotem a construção, sempre cambiante, de outras formas de se existir e de se relacionar com o próprio corpo e com a vida. A exposição radical do corpo nu torna-se fundamental nesse tipo de ação performativa, para dinamizar e revelar todas as cargas culturais e sociais que estão constantemente obstruindo a totalidade vivida desse corpo”. PAUSA AGAIN!

Agora, uma espiada na próxima ala, no protocolo de convivialidade *Kombo*. Compartilhado na Casa das Caldeiras, em Coimbra, André Rosa e duas cadeiras, uma de frente para a outra; o que os separam é um piquenique de objetos,

utensílios e alimentos variados, dispostos em uma toalha branca, aleatoriamente. Talvez o que os una, tanto os objetos sexuais (dildos, cueca de couro, chicote e lubrificantes), como as comidas enlatadas e empacotadas (côco ralado, feijão, salsicha), além de algumas frutas, uma bandeira do Brasil, luvas, meias e utensílios domésticos (faca, agulhas, velas, fósforo, álcool etílico), seja o seu tráfego pelo cotidiano e como estes artefatos informam e conformam a vida e os corpos.

A sessão inicia quando cada participante se senta à frente do artista, escolhe três objetos e passa a inventar as narrativas pelas quais estes objetos irão interferir no meu corpo. Não existe contato físico entre o artista (eu) e a pessoa participante: o comando se dá através das narrativas criadas nas possíveis coreografias que o artista realizará com cada objeto em seu corpo. BLACK OUT!

Imagem 2 - *Kombo*, Movimento sem Prega, Coimbra, 2017



Fonte: Cristiane Werlang

Assim, ao apresentar os corpos em performance, convido-os à orgia de possibilidades nos entrelaçamentos dessas ações reboativas e fragmentos ininterruptos de um *ciebórgue* de identidades, próteses, feitiços e liminaridades, na tentativa de pensar as perversões do corpo nos agenciamentos performativos biotecnológicos na contemporaneidade.

Então, vamos para algumas pistas!!!!

Cieborgue - corpos transfuncionados

A primeira grande categoria forjada numa pretensa ontologia absoluta do corpo está marcada na constatação deste como cartografia e geopolítica hegemônica do conhecimento. Trata-se de pensar nos três regimes de produção e regulação do corpo e de subjetividades, a partir da constituição do pensamento moderno, com o aparecimento do Estado-Nação e a ideologia que o consolidou, desde o século XVI, e que entregou ao soberano o poder de controlar as negociações corporais, na capacidade em dispor da vida e da morte dos seus súditos. Ter o domínio de dar à morte preconiza uma relação direta na organização do corpo social e de como esses corpos transitam pelo mundo.

A partir do século XIX, com o apogeu da Ciência e da Filosofia, o corpo foi disciplinado por instituições externas, marcando o centro e a periferia deste, zonas de atuação e repulsão de uma individuação classificada, através do enaltecimento do campo social como “metáfora” e “assimilação” do corpo biológico e, por isso, devendo ser dissecado e multifacetado em funções específicas, para consolidação de uma cosmografia pautada pelo ideário racional, branco, colonial, liberal e cisheterocapitalista. Assim, as instituições e as ideologias nascidas e embaladas pelos cânticos de um liberalismo econômico e cultural, insufladas pelo processo de expansão industrial e da matriz de poder colonial, geram uma política orgânica e democrática em consonância com as representações de um corpo *biopolítico*, nas ortopedias sociais que se acoplam e governam na própria autorregulação do corpo, através de uma coreografia sexual que separa e doutrina o aparecimento, pela agenda conceitual, de uma sexologia calcada por noções binárias de funcionalidades e pela sexualidade reduzida à reprodução.

Durante o século XX irrompe outra forma de construção da subjetividade, no que diz respeito às arquiteturas biotecnológicas, com suas próteses, hormônios e procedimentos cirúrgicos, modificando e alterando a produção de corpos pela *farmacopornografia*. Esta visão de produção e regulação de subjetividades, defendida por Paul B. Preciado, reconhece o sexo e o gênero como construtos políticos, mas ao informá-los como tais, deseja ultrapassar essas fronteiras, na medida em que indaga como e de que maneiras as produções se dão por meio de manipulações, desconstruções e reprogramações. Uma sexopolítica que dispensa o acessório externo, mas recruta as próteses incorporadas ao corpo, tecnologias miniaturizadas que rompem com uma economia diretiva de poder, representada no domínio da internalidade/intimidade, escancarando o interior/exterior do mundo no corpo.

É sempre um deslocamento; ele habita, sempre, o intervalo entre o momento da convulsão que o criou e o momento do qual é recebido – para nascer outra vez. Esses espaços epistemológicos entre os ossos do monstro constituem a conhecida fenda de *différance* de Derrida: o princípio de incerteza genética [...] (Cohen, 2000, p. 27).

Assim, o corpo transficcionado é um corpo que convoca um arsenal de não referências estáticas para sua condição *ciebòrgue* e monstruosa. O corpo transficcionado, nesta escrita, não está na economia da crise ou da pós-crise, pois percorre outras agendas e negociações culturais e políticas. A crise existe enquanto conceito engendrado dentro de uma circulação de informações dicotômicas que estabelecem, pelo capitalismo patriarcal e colonial, dualismos de um estado ao outro. O corpo transficcionado não divide essa noção binária de crise em seu íntimo, pois não existe um dentro e um fora, um interior e um exterior. O corpo transficcionado é o corpo monstruoso do *ciebòrgue*, completamente escancarado para as articulações sobrepostas dos regimes de produção e controle de subjetividades, com seus dispositivos biotecnológicos invisíveis, acoplados, ingeridos e que emitem ondas radioativas subversivas e micromoléculas (re)volucionárias das múltiplas rachaduras do Sul não global.

Nos três artefatos performativos escolhi algumas erupções do corpo (trans)ficcionado, um corpo sem limites, na acepção ciborgue de se construir como (des)estrutura da ordem binária e racional, e que a todo o momento fricciona os espaços abertos dos tracejados. O corpo em performance é um corpo tracejado e rasgado: *Na ContraCapa* que escorre sangue, pelas suas engrenagens, na tentativa de expor, escancarar a ação de um dos organizadores do Cortejo da Queima das Fitas 2015, em manter na pertença de um corpo social estudantil unificado e absoluto, a higienização dos rastros e dos fluxos de um corpo transvestido, que não pode exibir e assumir suas aberturas em público, desde que o faça na sombra, no esquecimento do último resíduo, localizado para depois do final do Cortejo. “Coloque-se lá no final, se quiser”, bradava a representação de um corpo social asséptico, ou que se constrói na assepsia ideológica de um corpo estudantil, que permite em momentos específicos e autorizados, uma liberação controlada e consentida do confinamento do próprio corpo regulado.

Em *Kombo*, um corpo não pode ser escondido, camuflado, como a organização do Cortejo em Coimbra desejaria, por um estatuto que opera pela suspensão e desaparecimento dos corpos, mas deve ser degustado, ingerido, regurgitado. Mais do que expor uma contra natureza pela estranheza e abjeção, marcadas pelas posições de poder inscritas geopoliticamente, *Kombo* reafirma a existência de uma força que teima em se legitimar como

“natural”: a normalidade e sua posição intacta de poder naturalizado. Os monstros tornam-se exemplos que servem para referendar o centro por onde gravita a normalidade requerida para o funcionamento da engrenagem do sistema de exclusão, regulação e disciplinarização dos mecanismos de poder, como ocorrem, por exemplo, na racialização e sexualização dos corpos.

Tucherman sugere que nestes deslocamentos e jogos com o grotesco, o bizarro e o monstruoso, a arte contemporânea tem listado e estado em seus processos de representação e auto-apresentação. É no embate entre o percebido-concebido-vivido que os corpos são produzidos, irrompendo em possibilidades através de modos de (re)existir e de subjetivação mais flexíveis:

Assim, o que nos parece mais imediato é a compreensão de uma radical mudança de referência: de uma identidade firme, estável, centrada, totalizável e constante que o mito do homem moderno propôs e construiu para nós, passamos, na nossa contemporaneidade, a uma nova relação conosco mesmos, com o mundo e com os outros que se manifesta numa identidade frágil, instável, descentrada, mutante, processual e inconstante à qual corresponde, pertinentemente, um corpo fragmentado e “metamorfótico”. (Tucherman, 1998, p. 121)

Não existe contrapartida nesta política cultural, pois o corpo nestas performances não possui um *versus* ou *reversus* dele mesmo, mas múltiplos corpos transfuncionados, na potência *cyber*, mágica e biotecnológica das misturas dos três regimes que enuncio: o soberano, o disciplinar e o fármaco.

O corpo transfuncionado é o corpo *ciebòrgue* do monstro anticolonial, e que agora assume sua condição pós-humana. Esses corpos apresentam a abjeção do mundo como categoria inventada para dar a impressão de segurança no ato de expulsar os restos imperfeitos da fadada humanidade. A humanidade precisa do excedente da produção para sua autogestão. Mas a humanidade não dá mais segurança para o humano. Em regime pós-humano, as interações tecnovivas se fazem nos entrelaçamentos de um corpo *ciebòrgue* que é excedente e, ao mesmo tempo, tecnologia cobiçada e desconhecida.

Meu corpo está repleto de dispositivos que, diariamente, me informam nas alterações hormonais contidas nos alimentos, nos medicamentos, nas técnicas que prolongam a vida, nas intervenções cirúrgicas de remodelamento do humano, na negação da doença, das secreções, do corpo degenerativo e deficiente. As próteses que se acoplam à vida e determinam novas condições “normais” de existência, as reproduções e modificações genéticas, as contracepções e as concepções artificiais da vida, os controles de raças, gêneros e sexualidades, além das várias ficções vividas pela *internet*, pela política do *chip* que adentra ao corpo e percorre as veias, os tecidos, dispara sequências de resíduos que trazem em si a dispersão do humano, da ideia de

verdade, na sua própria condição debochada de carne e silício.

Suturar as bocas não deveria chocar! Suturar as bocas das pessoas *performers* é apenas uma biotecnologia deslocada da sua função humana de fechamento do corpo, quando a sutura traz alívio e certeza do encerramento de um corte ou rasgo no corpo regrado. A marca da sutura na pele no pós-operatório é a confirmação da alteração de algo que assim se faz na tentativa de restabelecer a ordem provocada pela própria ruptura do corpo. Dessa forma, a sutura é permitida, a linha alinhava a fragmentação do sujeito e de seu corpo, retornando-o à unidade universal de sua subjetividade. Na proposta da performance, foi desejado exorcizar o totalitário do corpo. O extermínio de corpos que não entram na jogada do capital da humanidade, mas que precisam existir enquanto sombras, monstruosidades, e exterminado por tal categorização e lugar inóspito de vida, para justificarem a necessidade dessa humanidade e de seus direitos assegurados pela liberdade adquirida, enquanto exercício democrático do reconhecimento de alguns corpos como inteligíveis.

[...] é por meio de uma teoria e de uma prática digeridas para as relações sociais das ciências e das tecnologias, incluindo de forma crucial, os sistemas de mitos e de significado que estruturam nossas imaginações. O ciborgue é um tipo de eu – pessoal e coletivo – pós-moderno, um eu desmontado e remontado. As tecnologias de comunicação e as biotecnologias são ferramentas cruciais para o processo de remodelação de nossos corpos. (Haraway, 2009, p. 64)

A sutura das bocas das pessoas *performers* configura-se numa estratégia de dispositivo *ciebòrgue* ficcional, manipulado e programado nas brechas que refutam a produção de um corpo biológico como matriz de autogestão e controle identitário de uma ontológica condição de sujeito livre. Não existe livre-arbítrio no *ciebòrgue* e nem a dúvida da escolha. O *ciebòrgue* é a ficção do escancaramento das pregas do que constitui a ficção do sujeito como verdade. O *ciebòrgue*, em pequenos manejos e arranjos, invade as estruturas do capital e mama nas suas falhas, corta a linha da sutura na boca que sangra, e no encontro entre sangue e linha, deformará a boca de quem? O monstro de outrem, da sociedade comandada pelo soberano, é o perverso das entidades reguladoras e disciplinares, para agora ser *ciebòrgue*, numa atualidade bioteconológica, como espaço dissidente da nossa humanidade.

Na *ContraCapa*, o corpo adere à roupa, não como separação, mas como construto tecnossexual de representações e apresentações do corpo do mundo. Trocar os trajes na economia biotecnológica perturba a própria concepção da roupa, condição e local de auferir disciplina de feminilidade e masculinidade ao corpo, nas prerrogativas bio-informacionais que

determinam, pela moda capitalista, o esconder e o revelar de certas partes do corpo, destinadas ao talho obscurantista de dar, ao mesmo tempo, à morte e ao controle institucional e disciplinar do desejo. Mas que curioso: as saias em pernas peludas perturbam mais do que calças em pedicure? Aqui vale ainda a percepção de que o transvestimento como estratégia tecnoviva de incorporação do mundo no corpo engloba outras vertentes, colocando em cena o ser masculino como categoria universal e referencial de conhecimento, situação que legitima o corpo como representante institucional, no abre-alas do saber, e que gerencia diversas camadas sobrepostas de apagamento do corpo da mulher e das pessoas do feminino no imaginário, no espaço público e da produção de conhecimento que, neste caso assinalado, em Coimbra, se mostra evidente pela masculinização tecnoviva nas vestimentas das pessoas acadêmicos, distintivo necessário ao direito adquirido para o estado de ascensão, majoritariamente, ocupado por homens cisgêneros brancos, “desaprovaando plenamente os métodos tradicionais de organizar o conhecimento e a experiência humana, a geografia do monstro é um território ameaçador e, portanto, um espaço cultural sempre contestado.” (Cohen, 2000, p. 32)

A saia gerencia conteúdos pós-pornográficos, na monstrosidade do *ciebòrgue* que caminha lado a lado com a abertura oficial de um cortejo, e deve ser soterrada, segundo as ordens do soberano, representada pela fala do organizador do Cortejo e também, pela afirmação categórica e disciplinar de uma estudante, via *facebook*, de que existem “lugares próprios para esse tipo de coisa”. Ao imperativo social de dar à morte à coletividade e à passagem para o corpo transvestido de *ciebòrgue*, a performance responde com outras apresentações inventadas naquele cortejo “medieval” e refuta o lugar de esquecimento reservado no último do último da fila. O NÃO destina à forca, prende na masmorra de algum hospício ou presídio e injeta testosterona para que as dobras do sexo e do gênero se façam em diversos níveis do conhecimento, em políticas de identidades contáveis, que mapeiam cada ato e o englobam em alguma definição fixa e imutável pelo prisma de essencialismos e a absorção das diferenças pelas práticas estatais de normatização. Por isso, o *ciebòrgue* escorrega por entre suas próprias engrenagens animais, escancarando as dobras e os circuitos do aparecer do corpo como acontecimento biotecnovivo e disforme.

O corpo transfuncionado é o corpo do *ciebòrgue* que opera por outros sistemas, que assume as condições biotécnicas da vida, e nas falhas se irrompe em uma multidão de monstrosidades. Mas não ter medo de si mesmo, pelas ingerências de um poder que sempre autorregula pelo terror de ser corpo no mundo, faz do corpo *ciebòrgue* um corpo sempre desmontado, ou em

processo contínuo de desmontagens das suas cartografias desejan-tes.

A anormalidade não foi requerida somente pelos estímulos do protocolo de convivialidade Kombo, mas pelo ativamento de complexas movimentações entre o que assimilamos e reconhecemos em nossas vidas como anormal/nor-mal, presentes em nossos cotidianos. Ao se apresentarem e constituírem aqueles espaços e corpos, o binarismo normalidade/anormalidade pode ser redimensionado e desnaturalizado pelas narrativas dos objetos em meu corpo, e a sensação de controle de cada participante em usá-lo e usufruí-lo. Quem realmente estava no comando ou sendo subjugado?

Se a anormalidade é construída socialmente e engendrada pelos saberes médicos e jurídicos, da mesma forma a normalidade tem que ser questionada. Assim, abro rachaduras na segurança da norma, a expondo por meio de representações, práticas corporais e imaginários que a tentam sustentar como condição hegemônica (natural) de vida. Talvez, seja uma tentativa de dessacralizar o normal, para que os corpos sejam produzidos como relações plurais, flexíveis e mobilizadoras.

Muitas outras pistas e rastros podem ser invocadas pelo *cibòrgue*, mas para essa escrita que se deu como “protocolo de intoxicação voluntária e um exercício de auto-operação” (Preciado, 2010, p. 3) propus pensar na produção, reprodução e imaginário que altera vidas pelas políticas biotecnológicas que informam corpos numa confusão de fronteiras e nas responsabilidades, ética e política, que tais fronteiras nos solicitam nas experiências do contemporâneo. Por acreditar em estratégias múltiplas dos corpos transfuncionados, percorri algumas pistas dissidentes e desviantes do corpo em rastros performáticos de três artefatos artísticos e suas biotecnologias na (re)invenção e (re)existência, pessoal e coletiva, de uma multidão plural, monstruosa e anticolonial.

Referências

COHEN, Jerome Jeffrey. **Pedagogia dos monstros: os prazeres e perigos na confusão de fronteiras**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: **Antropologia do ciborgue: vertigens do pós-humano**. Trad. e Org. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2ªed, 2009.

PRECIADO, B. Paul. Transfeminismo no regime farmaco-pornográfico.

Trad. Thiago Coacci. In: **Le cinque giornate lesbiche in teoria**. Itália, 2010.

PRECIADO, B. Paul. Entrevista com Beatriz Preciado por Jesús Carrillo. Trad. **Revista poiésis**, nº 15, 2010, p. 72-71.

PRECIADO, B. Paul. Multidões queer: notas para uma política dos anormais. Trad. Cleiton Zóia Münchow e Viviane Teixeira Silveira. **Revista estudos feministas**. Florianópolis, 2011, p. 11-20.

ROSA, André. **corpxs sem pregas: performance, pedagogia e dissidências sexuais anticoloniais**. Tese (Doutoramento em Estudos Artísticos) - Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2017.

ROSA, André. Transgeneridades em performance: desobediências de gênero e anticolonialidades das artes cênicas. **Revista brasileira estudos da presença**, vol.10, no.3, Porto Alegre, 2020.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve história do corpo e de seus monstros**. Portugal: Paisagens, 2012.

**SER CONTEMPORÂNEO
DESDE CEDO:
REFLEXÕES SOBRE ARTE
CONTEMPORÂNEA E
EDUCAÇÃO NA INFÂNCIA**

Vinícius Stein



Considerações iniciais

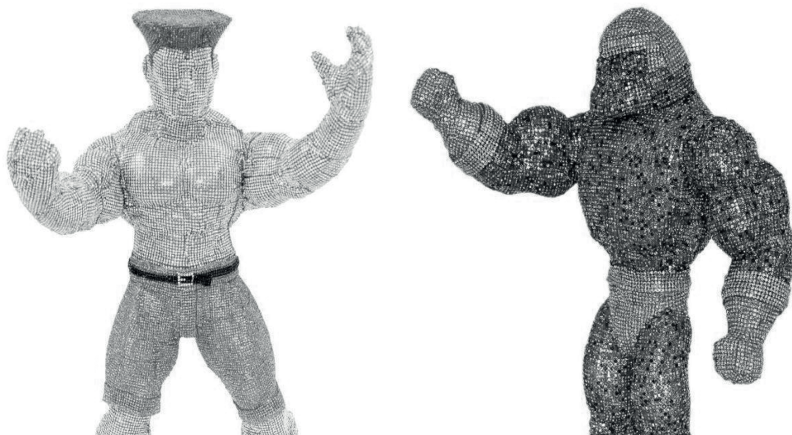
Recebi com satisfação o convite para escrever nesta publicação. Foi por meio de Rodrigo Gontijo que a proposta chegou. Disse-me que o texto faria parte de um livro composto por ensaios e artigos sobre os vários aspectos da contemporaneidade e suas relações com as mídias. Contou-me que o material estaria vinculado ao XI MULTICOM, tradicional evento promovido pelo curso de Comunicação e Multimeios da Universidade Estadual de Maringá - UEM, cujo tema, neste ano, seria “Sobre o Contemporâneo”. Explicou-me também que a temática foi motivada pelo texto “O que é o contemporâneo?” de Giorgio Agamben. E, por fim, compartilhou a seguinte citação do autor:

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros [...] contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele.

Esta mensagem chegou justamente quando eu fazia um exercício prático de percepção de luzes e escuros. Naquele momento, afinava a iluminação para a exposição “A/cor/do/que brilha”, de João Paulo Baliscei (2023), no Centro de Ação Cultural Marcia Costa, em Maringá. Dedicava-me, portanto, a observar atentamente os efeitos da iluminação sobre os objetos artísticos criados por Baliscei e, ao mesmo tempo, as penumbras provocadas pelas sombras no espaço ao redor das peças.

A exposição de Baliscei reuniu mais de 40 produções elaboradas em um intervalo de 10 anos da vida do artista. Os trabalhos foram apresentados em diferentes materialidades tais como: vídeo, registro de *site-specific*, bordados em fotografias, páginas de livros e fronhas, e letreiros luminosos, por exemplo (Baliscei, 2023; Paula, 2023). Dentre as mídias empregadas em suas criações, destaco aqui duas peças que remetem, pela sua forma e dimensões, aos bonecos que são destinados às crianças como brinquedos (Figura 01).

Figura 1 – Guile e Vilão da série “Toda criança brinca de boneca”, de João Paulo Baliscei.



Fonte: Baliscei, 2023.

Guile e Vilão compõem a série “Toda criança brinca de boneca”⁴⁸ na qual Baliscei (2023) altera a materialidade comum aos bonecos de heróis e personagens de videogames, geralmente opacos e austeros, conferindo-lhes brilho e extravagância. Com uso de glitter, purpurina, lantejoulas e pedrarias, mobiliza novas interpretações para os artefatos. Sobre a peça Vilão, por exemplo, Maddox, no texto “Formação Inventiva de Professores/as: Que cores constituem a Arte Educação?” (2023), registra:

[...] o artista monta um mosaico de brilhos, pedrarias, cores diversas, modificando um brinquedo que, para uma criança, poderia representar o papel de vilão - aquela personagem que age pelo mal, que é violento, agressivo, o anti-herói. Nas mãos de Baliscei, o brinquedo, agora transformado em obra de arte, é reconfigurado, de forma até humorística, em algo que brilha. Quase como uma peça bizantina cheia de adornos dourados e pedras brilhosas, Vilão (2023) captura nosso olhar e nos leva para um campo de vibrações que podem sugerir a transfiguração das coisas [...].

Luciana Borre, por sua vez, no texto curatorial para a mostra, intitulado “Festas e Pedagogias Purpurinadas” (2023), relata uma lembrança de quando seus filhos acordaram dizendo que, em sonho, estavam cobertos de glitter. Este relato a fez refletir sobre como as crianças conseguem ter experiências lúdicas

48 - Outras peças dessa série podem ser conhecidas no catálogo da exposição “A/cor/do que brilha”, disponível digitalmente em <https://linktr.ee/acordoquebrilha>.

em dimensões que os adultos, por vezes, não compreendem. Ela relaciona essa capacidade lúdica das crianças com processos artísticos e pedagógicos, defendendo o potencial transformador de narrativas autobiográficas e afetivas, como as elaboradas por Baliscei. Ao se referir às poéticas da exposição “A/cor/do que brilha”, Borre (2023) afirma que se sentiu convidada para uma festa purpurinada e menciona que ao visitar a exposição, também em sonho, e encontrar obras como as das imagens acima, imaginou trazer suas próprias bonecas Barbie e Moranguinho para participar desse evento.

A menção de Agamben (2019) à necessidade de observar os escuros do presente ressoou com o trabalho que eu realizava na mostra de Baliscei, juntamente com as reflexões de Maddox (2032) e Borre (2023), mobilizando-me a refletir sobre os encontros entre arte contemporânea e educação. Assim, ao receber o convite de Gontijo para escrever sobre o contemporâneo, vi uma oportunidade de partir das reflexões de Agamben (2019) para tratar sobre uma temática que tem mobilizado minhas pesquisas há algum tempo: o ensino de arte para crianças.

Para realizar este exercício de reflexão, iniciei pela leitura do texto de Agamben (2019), o qual, até então, não conhecia na íntegra. Suas ideias me remeteram a outras duas leituras importantes em minha trajetória de estudos: “Arte Contemporânea: uma introdução”, de Anne Cauquelin (2005) e “Por que as comunicações e as artes estão convergindo?”, de Lucia Santaella (2005). Essas referências contribuíram para redação da primeira parte deste texto, na qual apresento uma breve exposição das confluências que estabeleci entre as referências citadas no sentido de compreender o significado de “contemporâneo” para o autor e as autoras.

Na segunda parte, a partir dessa síntese, tematizo o uso da arte contemporânea em ações educativas para crianças recorrendo às pesquisas realizadas pelo Grupo de Pesquisa em Arte, Educação e Imagens - ARTEI⁴⁹, do qual faço parte. O ARTEI foi formalizado junto ao Diretório dos Grupos de Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, em 2019. Desde o início o grupo contou com a participação de pesquisadoras e pesquisadores docentes vinculados aos cursos de Artes Visuais e Comunicação e Multimeios da Universidade Estadual de Maringá, bem como estudantes desses cursos e outros. Isso demonstra o caráter interdisciplinar do grupo, que reúne profissionais de diferentes áreas do conhecimento com o objetivo de promover pesquisas sobre artes visuais, educação e imagens sob a perspectiva dos Estudos da Cultura

49 - Com o objetivo de divulgar nossas pesquisas e ações de extensão, para além dos meios acadêmicos tradicionais, criamos a página do Instagram <https://www.instagram.com/grupoartei/>. Ao utilizarmos uma plataforma popular entre diferentes públicos, desde pesquisadores até professores e pessoas interessadas em arte, cultura visual e educação de modo geral, acreditamos que podemos disseminar nossas pesquisas de forma mais ampla e acessível.

Visual. Por meio de nossas pesquisas buscamos: identificar subsídios teórico-metodológicos para o ensino de arte na contemporaneidade; analisar artefatos culturais e problematizar representações identitárias; desenvolver estratégias para estudos de visualidades; compreender aspectos psicológicos da percepção estética; e criar recursos didáticos para o desenvolvimento do olhar.

Partindo das reflexões sobre o significado de “contemporâneo” e buscando relacionar tais ideias ao contexto da educação de crianças, proponho a seguir, algumas ideias mobilizadas pela questão: Que aprendizados a arte contemporânea pode mobilizar na educação de crianças?

1. Aproximo as ideias de Giorgio Agamben (2019), Anne Cauquelin (2005) e Lucia Santaella (2005) reconhecendo que o autor e as autoras significam o “contemporâneo” para além da definição comumente atribuída a esse termo. De acordo com o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (DPLP, 2023) o termo “contemporâneo” é definido como um adjetivo ou substantivo masculino que qualifica algo ou alguém que existe no mesmo período de tempo, seja do presente ou de uma época passada específica. Essa definição expressa a noção corrente compartilhada sobre esse vocábulo como sinônimo daquele que partilha de uma mesma temporalidade. Na concepção desenvolvida por Agamben (2019), contudo, o conceito de contemporâneo se distancia parcialmente dessa definição convencional. Para ele, o verdadeiro contemporâneo não coincide com sua época, mas estabelece uma relação de tensionamento e dissociação anacrônica com o presente. Dessa forma, Agamben (2019) complexifica a noção corrente sobre o que é contemporâneo, incorporando uma reflexão sobre temporalidades assíncronas e não lineares na realização de uma leitura contemporânea.

Cauquelin (2005), por sua vez, aborda especificamente o sentido de “contemporâneo” quando associado à arte. Da mesma forma que o autor, sua compreensão se distancia do uso corrente da palavra. Comumente a expressão “arte contemporânea” se refere a qualquer manifestação artística do tempo presente. Porém, conforme explica a autora amparando-se na crítica e história da arte, o termo possui um significado mais específico, relacionado ao contexto pós-moderno e pós-guerra, em contraposição aos paradigmas da arte moderna. Uma das características da arte contemporânea, segundo Cauquelin (2005), consiste na produção de um diálogo singular com o passado e a tradição, ora recuperando, ora rompendo com elementos pré-existentes, de modo que as estéticas relacionadas a esse modo de criar, por vezes, apresentem uma relação fragmentada, irônica e lúdica com criações de diferentes tempos.

Santaella (2005) também observa o uso frequente de apropriação e recontextualização de imagens pré-existentes na pós-modernidade. A autora afirma a convergência entre artes e mídias considerando a hibridização de linguagens e incorporação mútua de procedimentos e técnicas entre elas. Essas características

apontam para um intenso cruzamento entre campos outrora distintos, gerando novas possibilidades expressivas na arte contemporânea e na comunicação.

Diante disso, considero que uma atitude contemporânea nos termos de Agamben (2019) se reapresenta na concepção de arte contemporânea, conforme Cauquelin (2005) e Santaella (2005), na medida em que esta forma de criação artística pode ser caracterizada por produzir um tensionamento crítico com o presente. Creio que os artistas contemporâneos são capazes de captar aspectos não evidentes do momento atual, vendo os escuros de seu tempo (nos termos de Agamben) e, com isso, estabelecer diálogos inventivos com referências prévias reelaborando-as criativamente.

2. Avalio que esta atitude contemporânea pode ser incentivada na educação de crianças. Em investigações realizadas em colaboração com colegas de pesquisa (Baliscei; Stein; Álvares, 2018; Stein;Chaves, 2020; Stein;Chaves, 2021), tratei sobre a necessidade de as instituições educativas ampliarem as referências estéticas das crianças em prol da realização de propostas pedagógicas que “[...] reconheçam as necessidades dos escolares e os valores culturais próprios do local onde estão inseridos e, simultaneamente, ampliem esses limites possibilitando experiências para além do que está disponível na realidade imediata” (Stein; Chaves, 2021, p. 38).

No âmbito da Educação Infantil, aproximo essa perspectiva às considerações de Thalia Mendes Rocha e João Paulo Baliscei no texto “Amassar, riscar, rasgar e mover(-se): proposições para aproximar arte contemporânea das crianças na Educação Infantil” (2021). Nele, a autora e o autor propõem quatro subsídios teórico-metodológicos a favor do trabalho com arte contemporânea na Educação Infantil. São eles:

- a) a Arte Contemporânea contempla ações e técnicas acessíveis às crianças da Educação Infantil; b) a Arte Contemporânea, muitas vezes, requer do público uma postura exploratória; c) tanto a Arte Contemporânea quanto as crianças se aproximam em termos de múltiplas linguagens e do hibridismo; e d) a Arte Contemporânea evoca a criatividade na seleção e uso de instrumentos e suportes não convencionais [...] (Rocha; Baliscei, 2021, p. 8).

Para exemplificar esses argumentos Rocha e Baliscei (2021) apresentam obras de artistas contemporâneos como Maria Lynch, Delson Uchôa, Jac Leirner, Joana Vasconcelos, Sandro Ka, Randolpho Lamonier e Lia Chaia (aos quais eu acrescentaria as peças de Baliscei mencionadas anteriormente). Mobilizados pela questão “o que podemos aprender com as ações adotadas pelos/as artistas contemporâneos/as?” (Rocha; Baliscei, 2021, p. 13), avaliam que as obras apresentadas utilizam materiais do cotidiano em suas composições, sugerindo a diversidade de materiais e técnicas com as

quais se pode criar arte. Diante disso, a autora e o autor concluem que a arte contemporânea pode ampliar o repertório visual das crianças, valorizar a mediação docente e o protagonismo infantil na exploração de técnicas e materiais diversos e, portanto, pode contribuir para desenvolver habilidades artísticas por meio de desafios, para além de concepções espontaneístas e pragmáticas de arte, muito comuns nos espaços de Educação Infantil.

Outra experiência significativa nessa direção, dessa vez voltada a crianças de 7 a 10 anos, é apresentada por Thalia Mendes Rocha, Regina Ridão Ribeiro de Paula e João Paulo Baliscei, no texto “Arte contemporânea e o uso de recursos didáticos-brinquedos: uma vivência com os (in)utensílios⁵⁰ de Hélio Leites no ensino de artes visuais” (2020). Nele, as autoras e o autor relatam uma experiência realizada por estagiárias de licenciatura de um curso de Artes Visuais, na qual foram utilizados “recursos didáticos-brinquedos”⁵¹ criados a partir das obras do artista Hélio Leites.

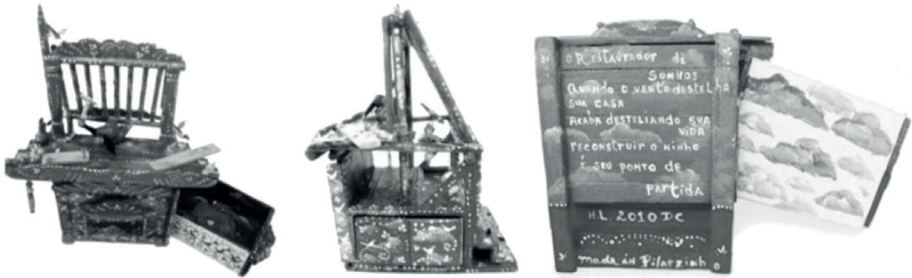
Conforme explicam, uma característica das obras de Leites é que ele produz miniaturas, como na composição “O restaurador de sonhos”⁵² (Figura 02). As peças são elaboradas a partir de materiais comuns (como tampinhas, palitos e caixas de fósforos, por exemplo) que, mediante o trabalho do artista, mobilizam narrativas e significados complexos. Por esta razão o poeta Paulo Leminski o chamou de “significador de insignificâncias”. Justamente a partir desse viés de significâncias e subjetividades é que a ação educativa relatada no artigo foi elaborada, com o intuito de levar as crianças a pensarem sobre si, seus sonhos e modos de expressá-los criativamente com materiais semelhantes aos das visualidades e poéticas das obras do artista.

50 - Os (in)utensílios fazem referência a uma reflexão de Paulo Leminski sobre os produtos da criação artística. Trata-se de um conceito utilizado pelo próprio Hélio Leites para se referir aos materiais que ele recicla e reaproveita em suas produções. O artista transforma o que é visto como “inútil” em algo útil com sentido artístico. Nos encontros pedagógicos relatados por Rocha, Paula e Baliscei (2020), as crianças foram incentivadas a trazer seus próprios (in)utensílios, capturando objetos que encontraram em suas casas e outros espaços da vida cotidiana, para compor suas “caixas dos sonhos” (Rocha; Paula; Baliscei, 2020).

51 - Paula e Baliscei (2020) propõem três critérios para orientar professores na criação de recursos didáticos-brinquedos. O primeiro critério é escolher um artista como referência e investigar sua vida, história e características de suas obras para extrair temas e questões para relacionar com a aula. O segundo critério é pensar na forma, materialidade e maneiras de apresentar as produções do artista às crianças, permitindo que elas manipulem e interajam com imagens impressas ou digitais. O terceiro critério é envolver a família, criando recursos para que as crianças levem para casa ou tragam elementos de casa para a escola, aproximando as práticas escolares e familiares. Os critérios visam expandir o repertório visual das crianças e a interação delas de modo significativo, a partir de referências artísticas e recursos lúdicos escolhidos intencionalmente pelo professor. Considero que esses critérios também foram utilizados na ação descrita por Rocha Paula e Baliscei (2020).

52 - Sobre essa obra, Rocha, Paula e Baliscei (2020, p. 174) escrevem: “Em ‘O restaurador de sonhos’ (2010) o artista utilizou uma espécie de porta joias em formato de penteadeira com gavetas. O objeto fora pintado com cores bege, vermelha e azul na parte interna e externa. Dentro de uma gaveta, há um ninho com ovo. Apresenta, ainda, objetos em miniaturas [...]. São esses objetos: pessoa, martelo, tabuas e pregos. A parte externa fora composta a partir de imagens de nuvens, pássaros e palavras em branco - características comuns às obras do artista. [...] as palavras configuram a seguinte frase: ‘O restaurador de sonhos/ Quando o vento destelha sua casa/ Acaba desteliando sua vida/ Reconstruir o ninho/ é o ponto de partida.’”

Figura 2 - O restaurador de sonhos, de Hélio Leites (2010)



Fonte: Rocha, Paula e Baliscei (2020).

A ação pedagógica culminou com a criação da “caixa dos sonhos”⁵³, utilizando (in)utensílios coletados pelas crianças (Figura 3). O ápice do processo se deu com a realização de uma exposição, em um espaço público da cidade, reunindo essas criações. A mostra possibilitou a valorização das produções infantis, o compartilhamento com as famílias e a ampliação do alcance educativo da intervenção para a comunidade. As estagiárias, por sua vez, puderam desenvolver outras habilidades que dialogam com a docência, como a curadoria, a produção e a mediação da exposição.

Figura 3 - Caixa dos sonhos criadas pelas crianças a partir das obras de Hélio Leites e das propostas educativas mobilizadas pelas estagiárias.



Fonte: Rocha, Paula e Baliscei (2020).

⁵³ - Rocha, Paula e Baliscei (2020) explicam que as “caixas dos sonhos” resultaram de intervenções pedagógicas realizadas com o objetivo de aproximar as crianças da arte contemporânea, especificamente da obra do artista Hélio Leites. Para isso, as crianças receberam caixas de papelão previamente preparadas e pintadas de azul, em referência ao trabalho do artista. Dentro das caixas, elas desenharam nuvens utilizando algodão embebido em tinta branca, também em alusão às nuvens presentes nas obras de Hélio Leites. As crianças foram questionadas sobre seus sonhos e anotaram as respostas em uma “caderneta dos sonhos”. Como matéria-prima para compor artisticamente o interior das caixas, elas trouxeram de casa objetos cotidianos considerados inúteis, isto é, os “(in)utensílios”. Ao final, cada criança utilizou os (in)utensílios coletados para criar uma espécie de instalação em miniatura dentro da caixa. Essas caixas foram, portanto, o produto final da atividade, permitindo às crianças refletir sobre seus sonhos de futuro por meio de uma produção inspirada em um artista contemporâneo.

Os exemplos apresentados mostram que a arte contemporânea pode ser mobilizadora de experiências educativas com crianças de diferentes idades. O uso de obras, artistas e meios de criação contemporâneos, de forma contextualizada e significativa nos espaços educativos, contribui para ampliar o repertório visual e cultural das crianças e incentivar suas criações. Além disso, as características mais interativas, lúdicas e experimentais da arte contemporânea podem envolver as crianças em processos de criação e reflexão crítica de forma ativa.

Considerações Finais

A partir das ideias compartilhadas ao longo do texto, avalio que a arte contemporânea pode contribuir de diferentes maneiras para a educação de crianças, especialmente no que se refere ao desenvolvimento de uma atitude crítica e inventiva diante do presente.

O contato com obras, artistas e formas de criação próprias da arte contemporânea pode ampliar o repertório cultural e referencial estético das crianças, possibilitando experiências para além do contexto imediato delas. Entendo que ações educativas amparadas nesse pressuposto são fundamentais para mobilizar uma educação que visa promover o desenvolvimento da atividade criadora desde a infância. Além disso, as características interativas, lúdicas e experimentais da arte contemporânea podem incentivar as crianças à participação ativa nas atividades propostas nas instituições educativas e mobilizar uma atitude de curiosidade que mobiliza a pesquisa e as descobertas.

A arte contemporânea também problematiza noções pré-concebidas sobre o fazer artístico, mostrando que é possível criar com os mais diversos materiais, muitas vezes oriundos do cotidiano das crianças. Isso amplia a noção sobre o que pode ser arte, valorizando diferentes formas de expressão e o uso de materiais não convencionais. A referência a obras e artistas contemporâneos também permite estabelecer conexões inventivas entre passado e presente. Com isso, as crianças podem ser incentivadas a pensar de modo criativo sobre as tradições e referências prévias, desenvolvendo um olhar analítico sobre isso.

Por fim, a arte contemporânea permite trazer para o universo infantil assuntos que dialogam com o contexto contemporâneo, no sentido comum da palavra. Assim, podem ser tomadas como um meio para que, desde cedo, as crianças sejam incentivadas a pensar sobre aspectos de seu tempo, e além dele, por meio do contato com essas produções.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In. AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Argos: Chapecó, 2019. p. 55-73.

BALISCEI, João Paulo. **A cor do que brilha**. Catálogo. Curadoria: Luciana Borre. 1 ed. Maringá, PR: Gráfica e Editora Massoni, 2023. Disponível em: <https://linktr.ee/acordoquebrilha>. Acesso em: 1 ago. 2023.

BALISCEI, João Paulo; PAULA, Regina Ridão Ribeiro de. Processos de criação de arte educadores/as: a elaboração de recursos didáticos-brinquedos para que bebês aprendam (com) arte. **Revista zpotheke**, Florianópolis, v. 6, n. 2, 2020. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/17355>. Acesso em: 1 ago. 2023.

BALISCEI, João Paulo; STEIN, Vinícius; ALVARES, Daniele Luzia Flach. Conhecendo o Image Watching e a Abordagem Triangular: reflexões sobre as imagens da arte no ensino fundamental. **Revista contexto & educação**, v. 33, n. 104, p. 305-416, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.unijui.edu.br/index.php/contextoeducacao/article/view/6782>. Acesso em: 1 ago. 2023.

BORRE, Luciana Borre. Festas e Pedagogias Purpurinadas. In.: BALISCEI, João Paulo. **A cor do que brilha**. Catálogo. Curadoria Luciana Borre. 1 ed. Maringá, PR: Gráfica e Editora Massoni, 2023. Disponível em: <https://linktr.ee/acordoquebrilha>. Acesso em: 1 ago. 2023.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DPLP. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. **Contemporâneo**. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/contempor%C3%A2neo>. 2023. Acesso em: 1 ago. 2023.

MADDOX (GONÇALVES, Cleberson Diego). Formação Inventiva de Professores/as: Que cores constituem a Arte Educação?. In.: BALISCEI, João Paulo. **A cor do que brilha**. Catálogo. Curadoria: Luciana Borre. 1 ed. Maringá, PR: Gráfica e Editora Massoni, 2023. Disponível em: <https://linktr.ee/acordoquebrilha>. Acesso em: 1 ago. 2023.

PAULA, Mateus Alves de. **João Paulo Baliscei vai promover a exposição artística “A/cor/do que brilha”**. Maringá: Assessoria de Comunicação Social – ASC: Universidade Estadual de Maringá - UEM. 06 julho 2023. Disponível

em: http://noticias.uem.br/index.php?option=com_content&view=article&id=27907:joao-paulo-baliscei-vai-promover-a-exposicao-artistica-a-cor-do-que-brilha&catid=986&Itemid=211. Acesso em: 1 ago. 2023.

ROCHA, Thalia Mendes; BALISCEI, João Paulo. Amassar, riscar, rasgar e mover(-se): proposições para aproximar arte contemporânea das crianças na Educação Infantil. **Olhar de Professor**, v. 24, p. 1-21, 2021. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/olhardeprofessor/article/view/17552>. Acesso em: 1 ago. 2023.

ROCHA, Thalia Mendes; PAULA, Regina Ridão Ribeiro de; BALISCEI, João Paulo. Arte Contemporânea e o uso de recursos didáticos-brinquedos: uma vivência com os (in)utensílios de Hélio Leites no ensino de artes visuais. **O Mosaico**, v. 12, n. 2, p. 163-186, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/3527>. Acesso em: 1 ago. 2023.

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

STEIN, Vinícius; CHAVES, Marta. A arte no contexto educativo: reflexões sobre o desenvolvimento dos sentimentos estéticos. **Educação em Foco**, v. 23, n. 41, p. 91-109, 2020. Disponível em: <https://revista.uemg.br/index.php/educacaoemfoco/article/view/4785>. Acesso em: 1 ago. 2023.

STEIN, Vinícius; CHAVES, Marta. As crianças são artistas natas? Reflexões sobre a atividade criadora e as artes visuais na Educação Básica. **Revista digital do LAV**, v.14, n. 2, p. 30-41. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/1983734865220>. Acesso em: 1 ago. 2023.

**MEMES E
CULTURA VISUAL
CONTEMPORÂNEA:
CONFLITOS ENTRE
EXPECTATIVAS E
REALIDADES AFETAS À
EDUCAÇÃO**

João Paulo Baliscei
Maria Fernanda S. de Abreu



Introdução

Qual foi o primeiro meme da história? Alguns/algumas internautas apontam as semelhanças das disposições e conteúdos dos memes com uma ilustração feita pela cartunista estadunidense Ethel Hays (1892-1989), publicada no jornal *Reading Times*, em 1925 (Figura 1).

Figura 1 – Ilustração de Ethel Hays.



Fonte: <https://yesterdaysprint.tumblr.com/post/161946864454/reading-times-pennsylvania-february-11-1925> . Acesso em 9 de maio de 2023.

Na imagem, a ilustradora traz, de forma humorada, algumas expectativas que os rapazes dos anos de 1920 tinham em relação à aparência feminina, descrevendo traços como “cabelos castanhos, e olhos como estrelas, e bochechas como rosas, e orelhas como conchas do mar, e dentes como pérolas, e um pescoço como um cisne”, como pontuado no canto inferior esquerdo da imagem, em inglês. Com isso, Hays imagina uma figura que carrega essas características de forma literal, criando uma imagem cômica, em evidência na parte direita da imagem e que, contrariamente às expectativas narradas, provoca indiferença ao homem que a ignora ao passar por ela.

É possível traçar semelhanças entre a disposição dessa ilustração e os memes compartilhados atualmente na internet, quase um século após a produção de Hays – e aqui, damos ênfase aos memes que propõem

uma comparação “expectativa x realidade”, como destacamos no título deste capítulo. Os memes desse tipo tematizam, por exemplo, penteados, maquiagens, relacionamentos, viagens e outros eventos culturais, mostrando como eles são idealizados visualmente na expectativa de quem os deseja, contrastando-os com a visualidade que eles de fato assumem. Ademais, os conflitos entre expectativas e realidades aparecem, também, em outros âmbitos, como os educativos e escolares como mostram pesquisas realizadas a partir dos Estudos Culturais e dos Estudos da Cultura Visual.

De acordo com Luciana Borre (2010), em *Imagens que invadem as salas de aulas*, é possível compreender esses campos de estudos como propositores de investigações acerca das culturas – no plural –, que questionam, repensam e ressignificam o que, socialmente, é considerado como “normal”. Estudos da Cultura Visual e os Estudos Culturais trazem destaque principalmente para as imagens, produzidas pelas e nas culturas, como meio de comunicação e de representação, levando em conta, sobretudo, aquelas advindas dos contextos mais contemporâneos. Cartazes, moda, filmes, animações, embalagens, vitrines, jogos, histórias em quadrinhos, pinturas, esculturas, brinquedos, *selfies*, postagens, *stories* e memes, nesse sentido, são alguns dos artefatos visuais que esses campos tomam como expressões das culturas que coexistem (e disputam) na contemporaneidade.

Apesar da aproximação que fazemos da ilustração de 1925 com a cultura visual contemporânea do tipo “expectativa x realidade”, não é possível afirmar que a produção de Hays seja o primeiro meme da história. Diante disso, neste estudo, propomos como objetivo apresentar reflexões sobre os memes, como artefatos da cultura visual, atuantes nas (trans)formações identitárias e nas práticas educativas dos sujeitos contemporâneos. Para tanto, debruçamo-nos, teoricamente, sobre os Estudos Culturais e Estudos da Cultura Visual que, ainda conforme Borre (2010), possibilitam outras perspectivas culturais, desarticulando a concepção de “superioridade” e “autenticidade”, até então atribuída exclusivamente à “cultura erudita”. Estruturalmente, dividimos o desenvolvimento do texto em dois tópicos: no primeiro, debatemos sobre o conceito de meme, adotado por nós nesta reflexão, e no segundo, verificamos como esse artefato visual contemporâneo dialoga (ou não) com os espaços escolares.

Memes – O que são? De onde vêm? O que propõem?

De acordo com Viktor Chagas (2020), no livro *A Cultura dos Memes*, o termo meme foi criado por Richard Dawkins (1941) em 1976 – anterior à própria internet – e se trata de tudo aquilo que faz parte da cultura e que é (re)passado adiante como uma informação cultural, por exemplo, as roupas, receitas culinárias,

fábulas, estilos de arquitetura, os clichês, figuras, ilustrações, mentiras, símbolos, piadas, histórias, religiões, festas populares, manifestações artísticas, entre outros artefatos culturais. Chagas (2020, p. 28) explica que Dawkins entende os memes como “genes da cultura” pois as informações culturais seriam, segundo ele, “transmitidas” de maneira semelhante à genética. Patrick Davison (2020) infere que, segundo essa perspectiva, muitos dos hábitos humanos não são inatos ou determinados pela genética, mas sim, são culturais, aprendidos, ensinados e modificados de geração para geração. Dessa forma, para Dawkins, memes são os hábitos e atitudes humanas desenvolvidos pela e através da cultura. Tendo essa percepção em vista, Davison (2020) problematiza a metáfora estabelecida pelo Dawkins, apontando para as diferenças entre os memes e os genes, sendo que os primeiros dependem de um processo de observação e aprendizagem para se reproduzirem, enquanto que os segundos necessitam de um processo físico de replicação. Com isso, o autor enfatiza que o meme se diferencia dos genes já que esse artefato passa por um processo de assimilação pelos indivíduos, podendo sofrer variações nesse sentido. Sobre isso, Chagas (2020, p. 28) afirma que

As crenças mais bem aceitas, as ideias mais razoáveis, ou simplesmente aquelas que têm maior apelo entre as pessoas, são as que se disseminam com maior eficácia. [...] Entretanto, do modo como é erigido, o cerne dessa abordagem não está centrado na condição de verdade que esses memes carregam, mas no modo como se propagam.

Apesar de essas reflexões serem importantes para compreender as origens do termo meme, é preciso refletir e questionar a “[...] incorporação de analogias provenientes do campo da biologia para explicar fenômenos humanos e sociais”, como problematiza Chagas (2020 p. 31). Ademais, nesta pesquisa, destacamos os memes da internet, atendo-nos às imagens publicadas e socializadas no meio digital e *on-line*, as quais, mais recentemente, a sociedade tem se referido como memes. De acordo com Chagas (2020), foi nos anos 90 que o termo meme passou a ser apropriado pelas comunidades da internet, e empregado para se referir às piadas feitas no *on-line*, perdendo o sentido antes adotado por Dawkins. De forma mais sucinta, Davison (2020) descreve os memes da internet como uma manifestação cultural, que é, na maioria das vezes, elaborada de forma humorada ou satírica, socializada no meio *on-line*. O autor ainda explica que, por esses artefatos terem a internet como seu principal meio de compartilhamento, a velocidade com que essas imagens e textos são transmitidos é expandida, e o espaço e tempo são superados. Nas palavras de Davison (2020, p. 179), “A piada armazenada em um website pode ser visualizada por tantas pessoas quantas quiserem vê-la, por quantas vezes quiserem visualizá-la, e tão rapidamente quanto desejarem”.

Kate M. Miltner (2020), no capítulo intitulado “*Não há lugar para*

lulz nos LOLCats” – o papel do gênero midiático, do gênero sexual e da identidade de grupo na interpretação e no divertimento a partir de um meme de internet, aponta que os memes estão em todos os lugares na internet. Segundo a autora, com essa proliferação, tais artefatos passaram também a ocupar outros espaços para além dos virtuais, observando que as “[...] propagandas os imitam, as campanhas políticas os incorporam e os programas populares de TV fazem referência a eles” (Miltner, 2020 p. 461). Assim, a autora destaca o papel dos memes como meio de comunicação, sendo eles a maneira com que muitos usuários na internet escolhem para se relacionar, expressar suas opiniões, conversar e participar de grupos. Miltner (2020, p. 465) ainda descreve os memes como um tipo de “vernáculo visual”, que viabiliza uma comunicação mais breve e precisa. Semelhantemente, Davison (2020) comenta sobre a criação de um dos primeiros tipos de memes, os *emoticons*. Davison (2020) explica que os *emoticons* (ou *emojis*, como são conhecidos atualmente) surgiram da necessidade de evitar conflitos na internet, conflitos esses causados muitas vezes por uma falta de indicação tonal nas falas, e uma consequente má interpretação. Quando se conversa por texto, por meio da internet, muitas vezes não há acesso às expressões faciais e ao tom com que os sujeitos estão se comunicando, podendo gerar conflitos e mal entendidos. Assim, o autor aponta que em 1982 surgiu o primeiro *emoticon* :-), tornando-se um indicador ao final de frases que levassem uma entonação de piadas e ironias. Depois disso, os *emoticons* foram ficando cada vez mais complexos e abundantes, ultrapassando os caracteres do teclado e se tornando verdadeiras imagens inseridas nos textos, como observado na figura 2.

Figura 2 –Diferentes *emoticons* e *emojis*.



Fonte: João Paulo Baliscai

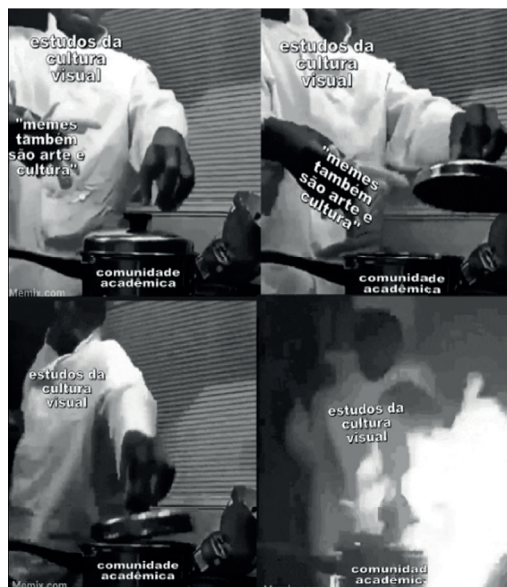
É possível observar no teclado da rede de mensagens *Whatsapp* *emoticons* caracterizando diferentes emoções e expressões faciais, incluindo animais, plantas, planetas, estações do ano, comidas, utensílios domésticos, pessoas praticando diferentes esportes, automóveis, lugares, objetos, corações de cores diferentes, religiões, placas,

símbolos, bandeiras, pessoas de diferentes cores, raças e etnias, com diferentes cabelos, sexualidades, composições familiares, gêneros, com diferentes deficiências, profissões, seres mágico, e até mesmo tijolos e buracos – o que, para alguém, provavelmente deve ter alguma utilidade e importância. O desenvolvimento que os memes *emoticons* tiveram demonstra uma dimensão, e até mesmo necessidade da comunicação por meio dos memes na internet. Sobre isso, Davison (2020, p. 182) argumenta que

Os emoticons remetem a uma fonte prévia de significação (expressões faciais humanas) e, por isso, podem ser interpretados muito facilmente desde a primeira vista. Mais do que apenas recriar o sentido da comunicação face-a-face na comunicação textual, emoticons também adicionam a possibilidade de um novo nível de sentido – um nível impossível sem eles.

Sobre o desenvolvimento e a popularização dos memes como meio de comunicação, Miltner (2020) aponta que foram elaboradas estratégias para tornar a criação de memes mais acessível, com *templates* prontos e geradores de memes. Dessa forma, como observa a autora, possuir habilidades de edição de imagem em programas complicados já não é mais uma condição para se comunicar por meio de memes. Um exemplo de *site* que gera memes fácil e rapidamente é o *memix.com*. Nele, basta escrever uma ou duas linhas de texto, e o próprio *site* edita, instantaneamente, um vídeo com os trechos escritos, como observado na Figura 3.

Figura 3 – Frames de um meme criado por nós



Fonte: *memix.com*

3. Culturas visuais virtuais em salas de aula

Como é possível compreender pelos estudos de Borre (2010), as salas de aulas estão repletas de imagens que (re)produzem as informações culturais e as identidades dos indivíduos. Tendo isso em vista, e pensando no contexto atual, onde os/as estudantes e professores/as dependem cada vez mais de celulares e computadores para executar as ações escolares, torna-se pertinente pensar nas imagens digitais que invadem as salas de aula e, nesse caso, damos ênfase aos memes.

Como explica a pesquisadora Cíntia Beňák de Abreu (2021), em sua dissertação intitulada *Também com memes se ensina e se aprende história: uma proposta didático-histórica para o Ensino Fundamental II*, os memes têm códigos estilísticos próprios para serem criados com textos e imagens. A autora aponta que essas visualidades, socializadas por meio de redes sociais, são elaboradas sem levar em conta a qualidade visual ou pictórica, e assumem uma linguagem propositalmente confusa e que costuma empregar um tom humorístico em suas mensagens. De Abreu (2021) também pontua que os memes são úteis em sala de aula para ler, discutir e debater sobre os significados que tais artefatos da cultura visual carregam, podendo ser relacionados com outros conteúdos aprendidos em sala de aula.

De Abreu (2021) enfatiza a importância da ação do/a professor/a como mediador/a nas leituras de memes em sala de aula, tendo em vista que esses artefatos são uma forma de expressão com códigos, símbolos e vocabulários próprios da informalidade. Além disso, a autora demonstra, por meio de sua pesquisa, que o trabalho pedagógico com memes em contextos escolares possibilita, ao/à estudante, desenvolver certa familiaridade e afetividade com as aulas, além de proporcionar curiosidade pelo processo de aprendizagem.

Analisando relatos de experiência de professores/as que utilizaram memes em sala de aula, de Abreu (2021) observa que, em alguns casos, os/as docentes explicaram que recorreram aos memes para tentar se afastar dos modelos repetitivos, expositivos e exaustivos a partir dos quais as práticas de ensino têm sido tradicionalmente desenvolvidas. Como alternativa, encontraram, nos memes, possibilidades mais descontraídas de lecionar. Nas palavras da autora,

[...] temos o meme como símbolo da zoeira, ou seja, do brincar e fazer piada na Internet, que está presente nas mais variadas formas de diálogos, interações e criações resultantes da cultura digital. Por estas vias, acredita-se que os professores transgrediram o sentido tradicional do aprender escolar quando fizeram uso dos memes com a finalidade de descontrair, divertir e tornar lúdico esse processo. (De Abreu, 2021, p. 77)

Pensando na ludicidade e descontração que os memes podem trazer para a sala de aula, é oportuno somar, à reflexão, o artigo de Marc Prensky (2001), intitulado *Nativos Digitais, Imigrantes Digitais*. Em seu texto, o autor se refere aos sujeitos nascidos após os anos 1980, inseridos na tecnologia digital desde a infância, como Nativos/as Digitais. Aqueles que nasceram em períodos anteriores, e que foram se familiarizar com o universo digital apenas depois, quando adultos/as, são chamados pelo autor como Imigrantes Digitais. Prensky (2001) explica que, devido à popularização da tecnologia digital no final do século XX e começo do século XXI, o mundo todo passou por transformações, inclusive, os/as estudantes. Apesar disso, o autor pontua que o sistema educacional sofreu pouquíssimas adaptações, e que muitos educadores/as atuantes na virada do século, à época, ainda se mostravam resistentes em adequar as aulas às linguagens dos/as nativos/as digitais. Segundo Prensky (2001, p.3),

Os Imigrantes Digitais acham que a aprendizagem não pode (ou não deveria) ser divertida [...] Os professores Imigrantes Digitais afirmam que os aprendizes são os mesmos que eles sempre foram, e que os mesmos métodos que funcionaram com os professores quando eles eram estudantes funcionarão com seus alunos agora.

De Abreu (2021) expõe que, cada vez mais, a interação por meio de redes sociais e a conexão por meios digitais vêm sendo naturalizadas, e que a escola precisa buscar se ajustar às novas realidades. A autora menciona as estratégias de ensino de instituições escolares que, por muito tempo, valorizaram abordagens conteudistas e processos de ensino baseados na memorização, na tentativa de manterem os/as estudantes inertes àquilo que ocorre no mundo para além do previsto nos currículos. Prensky (2001) demonstra que manter esses métodos é, na contemporaneidade, uma atitude incoerente com as realidades dos/as estudantes, pois, estes/as, imersos/as em ambientes digitais e com acessos a conhecimentos ilimitados e até mesmo forjados, lidam com as informações de maneiras diferentes daquelas que são características das gerações passadas. Sobre isso, de Abreu (2021, p. 54) afirma que:

[...] um dos desafios da escola nos dias de hoje é incluir curricularmente a reflexão acerca dessas novas demandas sociais se apropriando, inclusive, dos espaços midiáticos e ferramentas digitais por onde tais questões em grande parte do tempo chegam aos alunos da escola básica. O digital tem atuado como elemento motivacional e de transformação, podendo, com uma intervenção adequada e até mesmo uma adaptação à realidade vivida do professor em sala de aula, estimular a criatividade dos educandos e, consequentemente, aprimorar o processo de ensino-aprendizagem.

A autora ainda menciona as dificuldades desse processo, fazendo

referência aos estudos de Prensky (2001), ao afirmar que os/as professores/as, imigrantes digitais, enfrentam desafios para se inserirem no meio digital e para se adaptarem às outras linguagens, enquanto os/as estudantes, nativos digitais, já são fluentes no “dialeto” da *web* – o que ocasiona um choque geracional. Sobre as adversidades enfrentadas pelos/as docentes nesse processo, Bruno Leal (2016), em seu artigo *Nativos Digitais, Imigrantes Digitais: Quinze anos depois*, enfatiza aspectos sociais da atuação de professores/as brasileiros/as na contemporaneidade. O autor concorda com Prensky (2001) em relação às diferenças nas linguagens de professores/as e estudantes e em relação às necessidades de que os/as primeiros/as se comuniquem e adequem as aulas às realidades dos/as segundos/as. Porém, quinze anos depois da publicação do artigo de Prensky, Leal (2016), no referido texto, destaca que os/as professores/as não devem ser totalmente responsabilizados/as pelos desencontros e conflitos entre as gerações. Acrescenta, ainda, que os/as professores/as nascidos/as depois dos anos 1980, aos/às quais o autor se refere, portanto, como professores nativos digitais, não devem ser encarregados/as de, sozinhos/as, realizarem as transformações necessárias à educação escolar. O autor salienta a necessidade de um currículo que oportunize, ao/à professor/a, formação para conduzir experiências de ensino e aprendizagem a partir e no ambiente digital, sem torná-lo excludente ou compelido.

Observando as expectativas de Prensky (2001) em relação à integração da tecnologia na educação, comparando-as às realidades observadas ao longo do século XXI, somos confrontados/as com uma situação que pode ser comparada com um meme do tipo “Expectativa VS Realidade”, conforme propomos no título deste capítulo. Como nos memes, a expectativa de uma integração tecnológica abrangente na sala de aula é contrastada com a realidade observada nas escolas. No contexto dessas expectativas de Prensky (2001), acreditava-se que a tecnologia teria o poder de “revolucionar” a sala de aula, envolvendo os/as estudantes em uma aprendizagem mais “atraente” e “eficaz”, que e para isso, bastava “apenas” a “boa vontade” dos/as professores/as. No entanto, como observado por Leal (2016), a realidade que se desenrolou ao longo do século XXI tem se mostrado bastante diferente.

Considerações Finais

Embora tenham ocorrido avanços significativos do ponto de vista curricular e epistemológico, a inserção da tecnologia na educação ainda enfrenta desafios. No exercício da docência, os/as professores/as se deparam com obstáculos, como a falta de preparo e apoio adequado para

o uso eficiente da tecnologia e com a falta de estruturas e equipamentos básicos para a promoção de ensino e aprendizagem. Além disso, a realidade brasileira é de que muitas pessoas ainda não têm acesso pleno às mídias digitais. Portanto, como no meme do tipo “Expectativa VS Realidade” – tematizado por nós nas primeiras páginas dessa reflexão –, é preciso (ainda) reconhecer as diferenças e distâncias entre os desejos e as possibilidades de alcançá-lo, entre aquilo que se espera, da ação docente, e aquilo que, de fato, professores/as encontram quando ocupam as salas de aula.

Referências

BORRE, Luciana. **As imagens que invadem as salas de aula: Reflexões sobre Cultura Visual**. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2010.

CHAGAS, Viktor. Da memética aos estudos sobre memes: uma revisão da literatura concernente ao campo das últimas cinco décadas (1976-2019). **A cultura dos memes: aspectos sociológicos e dimensões políticas de um fenômeno do mundo digital**, p. 23-78, 2020.

CUNHA, Susana Rangel Vieira da. Imagens como pedagogias culturais em cenários da educação infantil. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. **Pedagogias culturais**. Santa Maria: Editora UFSM, p. 199-223, 2014.

DAVISON, Patrick. A linguagem dos memes de internet: dez anos depois. In: CHAGAS, Viktor. **A cultura dos memes: aspectos sociológicos e dimensões políticas de um fenômeno do mundo digital**. Salvador: EdUFBA, p. 139-155, 2020.

DE ABREU, Cíntia Benak. Também com memes se ensina e se aprende história: uma proposta didático-histórica para o Ensino Fundamental II. **Palavras ABEHrtas**, 2021.

LEAL, Bruno. Nativos digitais, imigrantes digitais: quinze anos depois. In: BUENO, André. CREMA, Everton. ESTACHESKI, Dulceli. **Para um Novo Amanhã: visões sobre aprendizagem histórica**. Rio de Janeiro/ União da Vitória: Edição LAPHIS/Sobre Ontens, 2016.

MILTNER, Kate. Não há lugar para lulz nos LOLcats?: o papel do gênero midiático, do gênero sexual, e da identidade de grupo na interpretação e no divertimento a partir de um meme de internet. In: CHAGAS, Viktor. **A**

cultura dos memes: aspectos sociológicos e dimensões políticas de um fenômeno do mundo digital. Salvador: EdUFBA, p. 367-400, 2020.

PRENSKY, Marc. Digital Natives, Digital Immigrants. **On the horizon**, v. 9, n. 5, p. 1-7, 2001.

* Este capítulo integra uma pesquisa do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – PIBIC, da Universidade Estadual de Maringá (UEM), intitulada “‘Vai virar meme’: A Cultura Visual contemporânea dos memes em articulação com as (trans)formações identitárias dos sujeitos escolares”. Processo: 857/2022.

SOBRE OS/AS AUTORES/AS



TÁ NA CARA

Tulipa Ruiz



PREFÁCIO

Victor Simião

Secretário de Cultura de Maringá (2021-atualmente), está mestrando em Ciências Sociais no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual de Maringá. É graduado em Jornalismo (Unicesumar/2016) e em Ciências Sociais (UEM/2020), com pós-graduação em Ciência Política.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7048385305190113>

ILUSTRAÇÕES

Tulipa Ruiz

Vencedora do Grammy Latino, é cantautora e ilustradora. Tem músicas incluídas em filmes, novelas e games e costuma se apresentar em teatros e festivais do mundo todo. Como artista gráfica colaborou com o jornal Le Monde Diplomatique Brasil, ilustra livros infantis e com sua marca Brocal integra o time de estilistas da Casa de Criadores.

Site: <https://www.tuliparuiz.com.br>

ARTIGOS E ENSAIOS

Aline V. Locastre

Doutora em História pela UFPR, mestre e graduada pela UEL. Docente no colegiado de História e do ProfHistória na UEMS. Coordena o Grupo de Estudos e Pesquisa: HIS.COM - Estudos em História Contemporânea, Tecnologias e Comunicação. Pesquisa sobre as relações entre Brasil e Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial, mídias e opinião pública no século XX.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6479781559375624>

Ana Cristina Teodoro da Silva

Professora no curso de Comunicação e Multimeios (UEM - Departamento de Fundamentos da Educação). Doutora em História (UNESP). Pós-doutora em Comunicação e Cultura (ECO/UFRJ). Intrigada com as dicotomias, encantada pelo que integra.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7081872673627310>

André Luís Rosa

Transita entre a cena, a pedagogia e os saberes anticoloniais. Artista da Cena e das Imagens em Movimento. Docente na Licenciatura em Teatro na UEM. Fundou o Movimento Sem Prega (Brasil/Portugal) e o Núcleo de Estudos e Criação Cênico-Visual (CNPq/UEM).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9501085544751356>

Daniel Augusto

Diretor de cinema, Doutor em Filosofia (USP) e Mestre em Letras (USP). Dirigiu o longa-metragem para o cinema *Albatroz* (2019) e a série televisiva *Incertezas Críticas*, entre outras obras audiovisuais. É autor do romance *Nem o sol nem a morte* (Editora Nós, 2019) e do livro *Cinema e Filosofia: Éric Rohmer e o Conto Moral* (Editora Unifesp, 2022).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4215360870511029>

David Antonio de Castro Netto

Doutor em História (UFPR), mestre em História (UEM). Professor do Departamento de História (UEM). Pesquisas sobre Propaganda, Ditadura, Autoritarismos e Direitos Humanos. É membro do grupo de pesquisa interinstitucional Direitos Humanos e Políticas de Memória (DIHPOM).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3804719180533534>

Erick Paiola Vidoti (DFE-UEM)

Estudante do curso de Comunicação e Multimeios na Universidade Estadual de Maringá. Bolsista PIBIC/CNPq/UEM.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0988975632073502>

Graça Penha Nascimento Rossetto

Professora no curso de Comunicação e Multimeios (UEM), doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom/UFBA). Se interessa por temas da Comunicação Política, em especial ligados a internet e política e teorias da comunicação.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7932768823525030>

Gustavo Ruiz

É produtor musical, compositor e instrumentista. Produziu os cinco álbuns de Tulipa Ruiz em uma parceria premiada com o Grammy Latino por Dancê (2015), APCA e Multishow. Em seu estúdio Brocal produziu diversos artistas. Recentemente, recebeu mais um Grammy Latino pelo álbum Índigo Borboleta Anil, de Liniker.

João Paulo Baliscei

Doutor em Educação (2018) pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Maringá (UEM) com estudos na Universitat de Barcelona, Espanha. É professor no curso de Artes Visuais na UEM; Coordenador do Curso de Artes Visuais na UEM; e Coordenador do Grupo de Pesquisa em Arte, Educação e Imagens - ARTEI.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6980650407208999>

Lucas Bambozzi

Artista multimídia, com trabalhos exibidos em mais de 45 países. Dentre seus projetos mais recentes estão o filme *Lavra* (2021) lançado nos cinemas em 2022 e a exposição individual *Solastalgia* (2023) no MAC USP. Possui Mphil pela Universidade de Plymouth, Inglaterra e é doutor em Ciências pela FAUUSP. É professor na FAAP.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7146099611768270>

Maria Fernanda S. de Abreu

Graduanda em Artes Visuais pela UME. Integra o Grupo de Pesquisa em Arte Educação e Imagens (ARTEI) da UEM. Foi bolsista PIBIC com a pesquisa intitulada *“Vai virar meme”: A Cultura Visual contemporânea dos memes em articulação com as (trans)formações identitárias dos sujeitos escolares* sob orientação do Prof. Dr. João Paulo Baliscei.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0541166276860631>

Pierpaolo Negri

Professore não-binário e autista que aceita todos os pronomes. Doutore em Ciências da Comunicação e docente do curso Comunicação e Multimeios da UEM, coordena o projeto de extensão ComunicaUem e desenvolve ensino e pesquisa voltados ao audiovisual, criação, comunicação inclusiva e teorias queer.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9115734888503875>

Rael B. Gimenes Toffolo

Doutor em Música na área de Composição Musical pela UNESP, atua como compositor, regente, pesquisador e professor na UEM. Como compositor, dedica-se à música instrumental de concerto, música eletroacústica, eletrônica em tempo real, instalações e performances audiovisuais, com obras premiadas em concursos nacionais e internacionais.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4732435784990221>

Raimo Benedetti

É professor, montador de filmes, videoartista e autor do livro “Entre Pássaros e Cavalos: Muybridge, Marey e o Pré-cinema”, Videocenarista em estreias mundiais de I Volcanic no Teatro Folk Opera em Estocolmo e Ritos de Perpassagem de Flo Menezes. Ganhou prêmios de melhor montagem em festivais como É Tudo Verdade, Guarnicê e Gramado.

Site: <https://www.raimobenedetti.com>

Rodrigo Gontijo

É artista, curador, pesquisador e professor na Universidade Estadual de Maringá. É doutor e mestre em Multimeios pelo Instituto de Artes da UNICAMP. Organizou o livro “Cineclubismo a Distância” (EDUC, 2022). Desenvolve projetos artísticos de cinema ao vivo (pré-cinema e pós-cinema), performances e instalações audiovisuais. Coordenador do Cine UEM.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1177520800387401>

Roger D. Colacios

Doutor e mestre em História pela USP, graduado em História pela UEL. Docente no curso de Comunicação e Multimeios e do Programa de Pós-Graduação em História da UEM. Atua na área de História das Ciências e Meio Ambiente. Coordenador do LabTempo/UEM e membro do Cine UEM.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0041482937454960>

Sabrina Laurelee Schulz

Pianista e mestra em Interpretação Musical pela UFPR com pesquisa no campo da música Contemporânea. Doutoranda em Musicologia pela USP dedicando-se ao estudo do papel das mulheres na historiografia musical brasileira. Professora de piano, História da Música e Etnomusicologia da Universidade Estadual de Maringá.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4195582197909557>

Tiago Franklin Rodrigues Lucena

Doutor e Mestre em Artes (Arte e Tecnologia) pela Universidade de Brasília com doutorado sanduíche no MIT-MediaLab. Graduado em Arte e Mídia pela UFCG. É professor do curso de Comunicação e Multimeios na UEM. Se interessa pela relação entre Arte Digital e Interativa, Comunicação, Tecnologia e Ciência.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7804682618173184>

Vinicius Stein

Doutor em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Maringá - UEM. Docente no curso de graduação em Artes Visuais - Licenciatura da UEM. Integra o Grupo de Pesquisa em Arte, Educação e Imagens - ARTEI.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2140194065685423>

Zuleika de Paula Bueno

É mestre em Sociologia e doutora em Multimeios pela Universidade de Campinas. Atua como docente do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Estadual de Maringá.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3201079249245037>



ENCONTRE-NOS



/editoravoxlittera



@editoravoxlittera



contato@voxlitera.com.br



Editora Vox Littera

Rua Estácio de Sá, 1376 – Vila Bosque – CEP: 87005-020 – Maringá - PR

Tel.: (44) 3367-8483 – e-mail: contato@voxlitera.com.br

www.voxlitera.com.br