



Revista Aurora 8, 2010

AURORA: Revista digital de Arte, Mídia e Política – NEAMP – Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política, Programa de Estudos Pós Graduated em Ciências Sociais, PUC-SP.

Nº 1 (dezembro – 2007) – São Paulo: o Programa, 2007 – Quadrimestral.

1. Ciências Humanas – Periódicos. 2. Arte 3. Mídia. 4. Política.

I. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais.

ISSN 1982 6672

Conselho Editorial

Ana Amélia da Silva (PUC-SP)
Celso Fernando Favaretto (USP)
Fernando Antonio de Azevedo
(Universidade Federal de São Carlos)
Gabriel Cohn (USP)
José Luis Dader García (Universidad
Complutense)
Laurindo Lalo Leal (USP)
Maria do Socorro Braga (Universidade
Federal de São Carlos)
Maria Izilda Santos de Matos (PUC-SP)
Miguel Wady Chaia (PUC-SP)
Raquel Meneguelo (UNICAMP)
Regina Silveira
Silvana Maria Correa Tótora (PUC-SP)
Yvone Dias Avelino (PUC-SP)
Venício Artur de Lima (UnB)
Vera Lucia Michalany Chaia (PUC-SP)
Victor Sampedro Blanco (Universidad Rey
Juan Carlos)

Comitê Editorial

Bruno Carriço Reis
Cláudio Luis de Camargo Penteado
Cristina Maranhão
Eduardo Luis Viveiros de Freitas
Miguel Wady Chaia
Marcelo Burgos
Rosemary Segurado
Syntia Pereira Alves
Vera Lucia Michalany Chaia

Editores

Rafael de Paula Aguiar Araújo
Silvana Gobbi Martinho

AURORA é uma publicação do NEAMP – Núcleo de Estudos Pós-Graduados em Ciências
Sociais da PUC-SP.



Neamp

AURORA

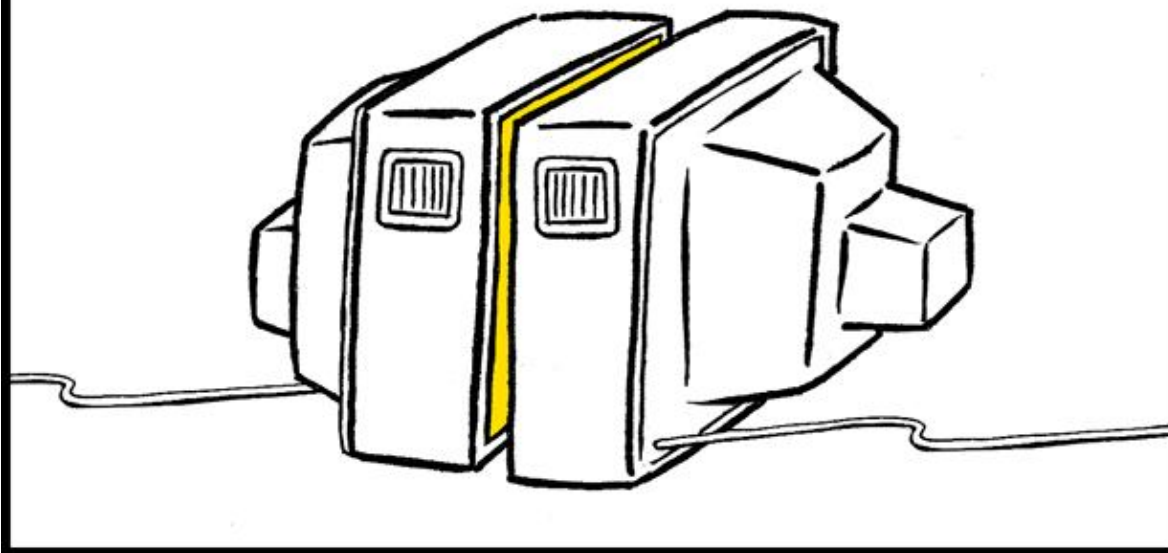
A Revista AURORA nasce no período em que as profundas transformações tecnológicas se intensificam, tanto nos campos da arte, da mídia e da política. Tempos em que os termos ciberespaço e ciberdemocracia modificam as relações interpessoais e ampliam a difusão de informações.

Se apresenta como uma ferramenta auxiliar das discussões que se fazem presentes entre os pesquisadores do Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política (Neamp), do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Aliás, germina como proposta das comemorações dos 10 anos de criação do próprio Neamp.

AURORA também tem como objetivo a divulgação e difusão da produção dos pesquisadores do NEAMP, mas também da produção de pesquisadores, artistas e profissionais, de forma geral, que atuam nas áreas comuns da arte, da mídia e da política. Situa-se no campo da política, buscando ampliar essa área de conhecimento com interfaces na mídia e na arte.

Assim, diante das diferentes modalidades da produção, disseminação e consumo da informação, a análise e o debate voltados aos meios de comunicação de massa e a cultura tornam-se relevantes para explicitar as tramas que envolvem os indivíduos e as instituições na contemporaneidade.

BEIJO DE NOVELA



Tiago Judas



Neamp

SUMÁRIO

nota dos editores	6
<i>Rafael Araújo e Silvana Martinho</i>	
coluna	9
<i>A estetização da política na mídia</i>	
<i>Silvana Martinho</i>	
entrevista	12
<i>com Jane de Almeida</i>	
artigos	
Condicionantes estructurales para el diseño de medios de información periodística en general y de periódicos digitales como caso especial	16
<i>Pablo R. Prieto</i>	
Infanticídio indígena, relativismo cultural e direitos humanos: elementos para reflexão	33
<i>Ana Keila Mosca Pinezi</i>	
Reflexões livres acerca da nova canção popular independente	44
<i>Carlos Rogério Duarte Barreiros e Tiago Barizon</i>	
Da ruptura ao esclarecimento: a crítica da tecnologia em trabalhos de artemídia	65
<i>Fábio Oliveira Nunes</i>	
Goeldi: da melancolia ao inevitável	81
<i>Luis Fernando Zuliatti</i>	
Tecnologias de imagem e políticas identitárias	94
<i>Henrique Z.M Parra</i>	
Imagem em movimento na arte: o digital como processo criativo	112



Neamp

Tatiana Giovannone Travisani

Especificidades da arte cabo-verdiana: Manuel Figueira: de artista nacional em Cabo Verde a artista *outsider* em Portugal 128

José Carlos Venâncio e João Pedro Silva

Reconstruindo Cajueiro Seco: Arquitetura, política social e cultura popular em Pernambuco (1960 – 1964) 144

Diego Bis

resenha

Alice no País da Tecnologia 161

Maria Luiza de R. e C. Andrade

poesia

Fugindo do terremoto 165

Jairo Pereira

imagens

O rosto como registro e como arte

Imagens da distância 166

Laurita Salles

Rostos da Etiópia 170

Jayr Pimentel

Nota dos editores

Entendemos que a arte deva ser uma interpretação poética do mundo. Ao fazê-la, o artista convida os homens ao pensamento. Haveria uma forma de distinguir arte e mídia, considerando a arte uma comunicação especial, capaz de fazer refletir, de causar enlevo. A mídia, de forma geral, nas conversas de botequins e nos discursos dos revolucionários, ocupa o lugar de grande vilã. É ela quem produz e reproduz uma vida alienada, incapaz de recobrar a consciência aos homens. Sem querer entrar nesse debate sobre o caráter vilanesco da mídia, há uma nova situação criada pelos avanços tecnológicos da comunicação que permitiu ampliar as possibilidades da arte e de se avaliar essa questão.

A discussão trazida pelos frankfurtianos, a respeito da perda da aura da obra de arte por conta da sua reprodutibilidade, ganha novos contornos com a *artemídia*. Walter Benjamin já intuía em seu clássico ensaio que a técnica deveria alterar as potencialidades da arte. Mesmo Horkheimer e Adorno, ao avaliarem as conseqüências da Indústria Cultural, também reconheciam a presença da informação no cotidiano dos homens ocupando um espaço de reflexão que somente a arte legítima poderia repor. Se tomarmos os argumentos dos filósofos críticos acabaremos no mesmo niilismo que os inspirou, identificando todo o processo que se caracteriza pelo divertimento raso e por uma relação vertical entre os produtores e emissores da informação e os receptores e espectadores. Para aqueles que se conformam com essa tese, ou mesmo têm preguiça de aprofundar um debate com tantas perspectivas, salta aos olhos uma nova variável. Trata-se de reconhecer que algumas manifestações artísticas contemporâneas passaram a contar com a abrangência da mídia, aumentando as possibilidades de expressão e ampliando a quantidade de acesso às pessoas.

As Novas Tecnologias de Informação e Comunicação têm propiciado uma nova relação entre emissores e receptores, entre produtores e consumidores e entre artistas e cidadãos. Haveria então uma nova realidade a ser debatida, que se localiza na fronteira entre a arte e a mídia, que faz da comunicação de massa algo capaz de fazer pensar, de convidar ao pensamento.



Neamp

No fundo dessa questão, dentre tantas, pulsa uma inquietação. Dentro da realidade do consumo, será possível um reconhecimento do mundo que não seja fabricado, industrializado? Haveria ainda espaço para expressões livres, que não estejam já impregnadas pela racionalidade autoritária de que nos falavam os frankfurtianos?

A *Revista Aurora*, nesse número, quis reunir reflexões de artistas e pesquisadores sobre a arte e as novas mídias digitais, acreditando ser um tema relevante em um contexto de rápido crescimento da Internet e dos usos que se faz dela. A professora Jane de Almeida, reconhecida pesquisadora desse tema, concedeu uma breve entrevista apresentando pistas sobre as produções artísticas contemporâneas.

As novas tecnologias, de maneira geral, criam espaço para novas manifestações artísticas, mas também para novas relações sociais e políticas. A coluna de Silvana Martinho reflete sobre a apropriação das mídias digitais pela arte a partir das histórias em quadrinhos. Fábio Oliveira Nunes, artista e professor da UFRN, apresenta em seu artigo uma discussão sobre a forma com que a *artemidia* é capaz de desenvolver trabalhos críticos, capazes de movimentar o receptor. Trata especialmente do artista pioneiro Perry Hoberman. O artigo de Henrique Z. M. Parra, docente da UNIFESP, em uma perspectiva semelhante, avalia as possibilidades políticas propiciadas pelas novas tecnologias. O autor seleciona algumas imagens com forte conteúdo político, analisa as transformações propiciadas pela tecnologia e aponta elementos identitários que persistem e que são utilizados como capital expressivo.

O texto de Tatiana Giovannone Trivisani versa sobre a imagem digital em movimento. Tatiana mostra como os artistas contemporâneos consideram as ferramentas presentes nas mídias eletrônicas para criar suas obras. Para tanto, analisa algumas experiências e aponta a forma como as mídias foram sendo apropriadas pelos artistas propiciando a desmaterialização da arte, a amplitude de acesso pela rede e a reapropriação da obra, adquirindo novas estéticas e potencialidades.

O artigo de Carlos Rogério Duarte Barreiros e Tiago Barizon toma o exemplo da canção popular e a forma com que a Internet tem sido usada como meio de divulgação de certas expressões musicais. O artigo avalia uma questão bastante recente, a da música independente, e a relaciona ao uso das novas tecnologias, mostrando como esse elemento



Neamp

apresenta-se no centro da relação entre o público, o artista e o produtor. As tecnologias aparecem aqui como elemento central, pertencentes à estrutura de produção e criação artística. O artigo de Pablo Pietro, professor da Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, com um propósito distinto, trata de mapear os condicionantes estruturais dos meios de comunicação, fornecendo elementos metodológicos para a compreensão de diferentes mídias, avaliando suas possibilidades de comunicação, e reconhecendo a Internet como um espaço que permite a coexistência de diferentes variáveis de expressão.

Nesta edição da revista, ainda trazemos o artigo de João Pedro Silva e José Carlos Venâncio, professor da Universidade da Beira em Portugal e professor visitante das Universidades de Macau e Salamanca, tratando da produção artística cabo-verdiana, especialmente a obra de Manuel Figueira. Também Luiz Fernando Zuliatti discorre sobre a obra de Goeldi e seu processo criativo. Diego Bis analisa a experiência habitacional de Cajueiro Seco em Pernambuco e Ana Keila Mosca Pinezi, professora da UFABC, faz uma bela análise do infanticídio e suicídio presente entre os índios Suruwahá ou Zuruahá.

Aurora traz ainda a poesia de Jairo Pereira, *Fugindo do terremoto*, além de uma resenha sobre o filme de Tim Burton, adaptação de *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll. Na seção imagens, fotografias de Jayr Pimentel, realizadas durante sua passagem pela Etiópia; e o ensaio visual de Laurita Salles, realizado a partir dos *frames* do vídeo *O olhar e a distância*, produzido pela artista para a TV Minuto, circuito interno instalado nos trens do metrô de São Paulo.

Rafael Araújo

Silvana Martinho

A estetização da política na mídia

Silvana Martinho*

A política é envolvida pela arte e pela mídia, que constituem ou a base ou o fundamento para a política ser estetizada. A arte pode ser política quando um artista ou um pequeno grupo está sujeito ao impacto externo, há um potencial pesquisador nele, há uma preocupação social semelhante ao esforço estético e ao desenvolvimento de uma linguagem e de uma pesquisa de linguagem. O artista se posiciona no jogo das relações de força de uma sociedade. A arte aparece enquanto forma de resistência na individualidade. Ela pode se mostrar como um diferencial frente a, por exemplo, uma sociedade de consumo.

A arte crítica deixa transparecer o poder de posição e ao mesmo tempo de conhecimento na análise da arte. Ela é a individualidade enquanto presença crítica e política, nesse sentido ganha uma utilidade, é um meio para difundir interesses individuais com relação a instituições, com a idéia de transformação da sociedade.

Sempre presente, no tempo de agora ou em passados longínquos, no desdobrar do pensamento e da vida, imperceptível ou barulhento, a arte é expressa a partir de diversas possibilidades. No tempo, contra o tempo e em um tempo por vir, a arte ao se apropriar das novas tecnologias pode criar novas experimentações e estabelecer outras relações entre espaço e tempo, agregadas a simultaneidade.

No contexto contemporâneo, a sociedade é atravessada por um novo elemento da comunicação que é caracterizado pela capacidade de integração, em um mesmo sistema, de diferentes modalidades. Tais como a potência escrita, oral e audiovisual da comunicação humana, que se relacionam a partir de variados caminhos percorridos em redes, atrelado à convergência de diferentes mídias. Esse elemento corresponde à Internet – rede mundial interligada de computadores – que atua como um meio de comunicação mediado por

* Silvana Martinho é editora da *Revista Aurora*, aluna do Programa de Estudos Pós-Graduados da PUC-SP e pesquisadora do Neamp.



Neamp

computadores que interagem entre si e estabelecem um modo de organização social a partir de redes integradas.

A Internet passa a incorporar novas práticas e atores sociais, assim como cria novos espaços e relações de poder. As NTICs têm-se expandido com grande velocidade dentro da sociedade contemporânea, estando presente na realidade direta ou indireta de parcela significativa da população podendo produzir outras praticas, inclusive, de ação política, em especial dentro da Internet.

Um segmento da arte pode, ao se apropriar dessa nova mídia, fazê-lo de maneira crítica, instigando questões e rompendo paradigmas. Expressões artísticas em suas diversas potencialidades podem utilizar esse espaço para construir novas manifestações, invertendo relações temporais e transcendendo barreiras entre obras e público.

Exemplo de manifestações artísticas, não muito citadas, mas não menos importantes, correspondem às histórias em quadrinhos, elas são narrativas sequenciais por quadros, em ordem de tempo com personagens fixos, nas quais a situação irá se desenvolver através de legendas e balões com textos pertinentes a cada quadro. Diferente das charges que estão intimamente ligadas aos acontecimentos temporais e perecíveis, as histórias em quadrinhos podem ou não ser temporais, políticas, sociais ou de humor com personagens e elencos fixos. Podem se desenvolver em uma tira, uma página ou várias páginas. O elemento básico das histórias em quadrinhos é um desenho simples encenado em uma moldura quadrilátera que, apesar de isolada relaciona-se às suas seqüências.

As histórias em quadrinhos ganharam força enquanto debate político no período da Segunda Guerra Mundial, em que elas perdem o caráter ingênuo e aventureiro para se tornarem panfletárias e cheias de ideologia.

Atualmente, elas se apropriaram das Novas Tecnologias da Informação e Comunicação e ao fazerem isso transcenderam a publicação na mídia impressa. Transcenderam na maneira como são elaboradas, para quem o são e até mesmo por quem são realizadas. No entanto, os ganhos vão além: é na Internet que elas podem ser avaliadas, repensadas e atingem leitores em escala global.



Neamp

Em governos autoritários as histórias em quadrinhos, enquanto crítica política, ganham força, devido a sua linguagem rápida e acessível às diferentes classes sociais e às diferentes idades – atrelando a linguagem escrita à linguagem visual – dizendo de forma lúdica o que em outros formatos talvez fosse censurado.

Um exemplo de arte política no campo das histórias em quadrinho corresponde ao “*Paraíso de Zahra*”, a narrativa se desenvolve em Teerã e trata o desaparecimento de um adolescente após um protesto contra as eleições de 2009 que mantiveram o presidente Ahmadinejad no poder e a constante busca do adolescente por sua mãe. O medo de um possível risco de morte faz com que o autor da história em quadrinho seja mantido em anonimato.

As novas mídias possibilitam que manifestações artísticas como essas, ganhem visibilidade em rede global fazendo com que o mundo tome conhecimento sobre regimes totalitários, usando a rede e o tempo real como temas, instigando questionamentos.

Arte contemporânea e mídias digitais

A *Revista Aurora* realizou entrevista com Jane de Almeida sobre a relação entre a arte contemporânea e as mídias digitais. Jane é psicóloga, mestre e doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, tendo realizado estágio no Boston College, nos EUA e pós-doutorado em História da Arte pela Harvard University. Foi curadora da mostra multidisciplinar *Ordenação e Vertigem* e das mostras de cinema *Metacinemas*, *Grupo Dziga Vertov* e *Alexander Kluge: o quinto ato*, entre outras. Atualmente é professora e coordenadora do programa de Mestrado e Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Mackenzie, professora convidada do Departamento de Artes Visuais na Universidade da Califórnia em San Diego e da PUC-SP. É autora de *Achados Chistosos* (Educ/Fapesp), organizadora do livro-catálogo *Ordenação e Vertigem* (2 vols- Takano/CCBB) e *Alexander Kluge: O quinto ato* (CosacNaify), entre outros. Participou da organização da primeira transmissão de filme de super-alta definição da América Latina, para EUA e Japão, em redes de fotônica. É ainda pesquisadora em cinema, arte e suas relações com as novas tecnologias computadorizadas.

Revista Aurora (RA): Que relações é possível estabelecer entre a arte contemporânea e as mídias digitais?

Jane de Almeida (JA): Esta é uma relação de estranhamento e distanciamento nem um pouco brechtiana! As grandes e mais importantes exposições de arte contemporânea como as bienais, as feiras e museus não estão incorporando a tecnologia computadorizada que está disponível em exposições que são geralmente chamadas de “arte e tecnologia”. Por que isto acontece? Se pensarmos que a arte de cada tempo deve usar a tecnologia de cada tempo, isto parece ainda mais estranho. Quando vamos a alguma grande exposição, que



Neamp

geralmente legitima aquilo que chamamos de arte, podemos ver o crescente número de obras exibidas com tecnologia de projeção, como vídeos. Mesmo que a arte contemporânea venha se mostrando sensível em relação à imagem em movimento, a imagem final poderia muito bem ser mostrada com a velha tecnologia do cinema. Os filmes são digitais mais por uma questão de espaço e economia do que por questão de linguagem. Quero dizer que a linguagem desta tecnologia não tem sido processada pela arte contemporânea. Por um lado ouve-se que isto acontece mesmo, pois demora bastante tempo para as artes legitimadas entenderem um novo sistema. Ou mesmo que a tecnologia de reprodução de “realidade” demora mesmo a ser reconhecida como arte, como a fotografia. Pode ser. Por outro lado, ouve-se que demora-se bastante para que os artistas consigam produzir algo significativo com tecnologias tão novas. As obras que usam as novas tecnologias levam mais ao deslumbramento do que à reflexão. O que também pode ser verdade. Mesmo assim, eu vejo excelentes trabalhos, extremamente significativos no campo das Novas Tecnologias que ficam confinados nos guetos da arte e tecnologia, assim como trabalhos absolutamente repetitivos, com referências e sentidos quase mumificantes no campo da arte contemporânea, trabalhos que são apenas demonstrações tecnológicas e outros de extrema força com pouquíssima tecnologia. Mas o que é estranho é que o computador se tornou uma peça de absoluta importância. Por que ele é tão ausente nas exibições? Quero dizer: ele está presente em tudo, nos vídeos, nas cartas-convite, nas discussões sobre as montagens, nas maquetes, mas quase nunca como linguagem? Minha resposta (por enquanto!) é que, considerando a importância do “processo” na arte contemporânea, é ainda muito difícil para os curadores compreenderem, “processarem” e considerarem uma forma apropriada de exibir estes trabalhos.

RA: Qual é o estatuto ou o significado da imagem na atualidade?

JA: A Imagem é agora importante, mas tenho a impressão que deve ter sempre sido. A questão talvez se dê a respeito de que relação temos com a imagem: narcísica, mimética ou de reflexão?



Neamp

RA: Qual o impacto do cinema na arte contemporânea? Como se dará sua permanência em uma sociedade em rede ou sociedade informacional?

JA: Estou justamente em um seminário chamado *CINEGRID workshop* conhecendo trabalhos e tecnologias que certamente mudarão a linguagem do cinema. Acho que hoje a arte contemporânea (galerias, museus, instituições culturais etc) são os melhores espaços para se pensar a imagem e o movimento. Estes espaços são visitados por diferentes pessoas, não precisam estar formatados em tempo fixo, podem ser contrastados com muitas outras telas e são o melhor campo para a pesquisa a respeito da narrativa e linguagem da imagem em movimento. Eu, particularmente, estou interessada em um certo tipo de trabalho que pensa as imagens como uma “segunda geração” das imagens em movimento. Filmes através dos quais percebe-se com clareza que eles reconhecem a impossibilidade de se filmar imagens novas, pois tudo já foi filmado. Nossa sociedade está já contaminada por imagens e nossa suposta “espontaneidade” foi colocada em cheque. Eles são: Godard (antes de todos), Alexander Kluge, Harun Farocki, Christian Marclay, entre outros. Observe que todos eles migram com frequência do cinema para as galerias e museus.

RA: Quais artistas melhor expressam os saltos tecnológicos na arte ou em algumas mídias artísticas?

JA: Para que fosse possível uma mostra do que se faz hoje em termos tecnológicos de forma apropriada para o campo das artes, seria preciso ter mentes com o ideal benjaminiano do século XXI para desfrutar dos efeitos da tecnologia e conceber novas formas de exposições, que não são feiras, nem exposições de arte. Tudo teria de ser repensado. E, sabe o que acho? Seria bem brevemente. Por enquanto, o estado da coisa é de divisão entre a “real” arte e o “deslumbramento” tecnológico. Ainda assim, há vários artistas, mas em campos diferentes, falando linguagens diferentes. Os tecno-artistas não estão dando muita bola para a arte contemporânea, assim como a arte contemporânea para eles. Caso esta união se dê, e quando ela se dá...! é sempre porque alguém que pensa dos dois lados consegue pensá-los juntos. Peter Weibel é um curador que tenta jogar dos dois lados e às



Neamp

vezes consegue bons resultados. No Brasil, as tentativas são parcas e a dependência de uma recepção ignorante, que não pensa com uma mente própria e cai em armadilhas colonizadoras, complica tudo bastante.

RA: Qual é, para você, o significado do computador nas expressões artísticas?

JA: Mais do que pensar em “interatividade”, pensar em processamento e processo. Lembro-me sempre do gigante *Micrômégass* da novela de Voltaire que chega na terra e pergunta para os terrestres que estão em um pequeno barco em uma gota de água, que é o Mediterrâneo, recém chegados de uma convenção sobre filosofia: como vocês terrestres, que têm apenas cinco sentidos podem conhecer o universo (afinal ele tem 2.000 sentidos)? Godard responde: inventando máquinas como a câmera de cinema. E como o computador!



Condicionantes estructurales para el diseño de medios de información periodística en general y de periódicos digitales como caso especial

Pablo R. Prieto*

Resumen

A través de las características de base tecnológica a las que tienen acceso los diferentes medios de información periodística de masas se taxonomizan los medios permitiendo su comparación y exponiendo sus potenciales. Previamente se definen con precisión estas características de base tecnológica, a las que se denominan “condicionantes estructurales”. La taxonomía de los medios de información periodística con este método expone claramente cómo el periódico digital tiene acceso a la mejor versión de todos los condicionantes estructurales, lo que le permitiría manifestarse como cualquier medio previo —periódico impreso, radio, televisión...— y le permite un desarrollo mucho más allá de su actual concreción.

Abstract

Through the technology-based features that are accessible by the various journalistic mass media we taxonomize the media allowing comparison and exposing their potential. Previously we precisely define these technology-based features and we name them as "structural conditions".

The taxonomy of the journalistic mass media with this method clearly shows how the digital newspaper has access to the best version of all these structural conditions. The exposed situation would allow the digital newspaper to manifest itself as any previous media —printed newspaper, radio, television...—. And also allows the digital newspaper further development beyond its present manifestation.

1. ENFOQUE

*“El periodismo nunca ha sido independiente de los procesos empleados para lograrse.”
(Patten, 1988)*

* Pablo R. Prieto es Doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Rey Juan Carlos (URJC) y Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Es profesor de “Tecnología Digitales I de la URJC Agencia conjunto de la URJC y la Agencia EFE. pablo.prieto@urjc.es



Neamp

Jorge Wagensberg¹, en su magnífico libro “La rebelión de las formas”, habla de una forma de entender la realidad, desde el punto de vista científico, como un conjunto de restricciones:

“Tratemos de avanzar (...) con la idea de que la Constitución de la realidad tiene una estructura asimilable a una colección de restricciones. Cuanto más fuerte es el poder restrictivo de una determinada restricción, menor es el dominio de alternativas disponibles para la ocurrencia de un objeto o de un suceso.”
(Wagensberg, 2004)

Y abunda en la idea de que las restricciones o prohibiciones dejan todas las demás posibilidades abiertas en contraposición con las obligaciones, que sólo permiten una opción:

“La idea de la ley física como una prohibición más que como una obligación proporciona una visión particular de la realidad. Podemos acceder a esta visión con otra buena metáfora, la que procede de la regulación del tráfico rodado. El conjunto de las leyes que gobiernan el mundo equivale a la idea de un territorio enmarañado de caminos que se entrecruzan, algunos con señales de prohibido el paso. No hay señales de dirección obligatoria. Son superfluas. Cuando aparece una dirección obligatoria en una bifurcación de caminos es porque todas las demás direcciones están señalizadas con una señal de prohibido el paso. La metáfora tiene su fuerza porque una maraña de caminos cuyo tráfico está regulado por señales de prohibido el paso no puede sustituirse por una maraña con señales de dirección obligatoria. Lo contrario, en cambio, sí es posible.”
(Ibid)

Los condicionantes estructurales para el diseño —concepción— de los medios de información periodística funcionan de igual forma que las leyes de la física tal y como las concibe Wagensberg. No determinan lo que se tiene que hacer, pero sí restringen en mayor o menor medida lo que se puede hacer. La radio, por ejemplo, no puede presentar imágenes —restricción—, pero quedan abiertos todos los caminos posibles para hacer lo que quiera con el sonido. Siguiendo con el ejemplo, la radio no puede permanecer en el tiempo —prohibición—, no está en su naturaleza: o se escucha en el momento en que se radia o se pierde la información. Hay un camino cerrado para la permanencia en el tiempo del sonido radiado (los sistemas de grabación no son inherentes al receptor de radio y, de haberlos, en este texto se considera que estaríamos hablando de otro medio como, por ejemplo, el podcast).

De esta forma, para la radio, para la televisión, para el periódico impreso, para el periódico digital y para cualquier otro medio de comunicación, es posible enumerar el conjunto de características de base tecnológica —condicionantes estructurales— a los que tiene o no acceso.

¹ Jorge Wagensberg es profesor de Teoría de los Procesos Irreversibles en la Facultad de Física de la Universidad de Barcelona y, desde 1991, director del Museu de la Ciència de la Fundació “La Caixa”.



Neamp

Estas características son, casi siempre, estables. Dependen de la tecnología empleada en el canal de distribución, en el soporte y en el empaquetado de noticias —al que llamaremos unidad de distribución—. Si la tecnología cambia, no cambia el medio de comunicación; normalmente, si la tecnología cambia, se da origen a un nuevo medio de comunicación sin eliminar el anterior. Si a la radio se le añade vídeo no se obtiene “radio con vídeo”, se obtiene televisión.

Es importante destacar que en ningún caso se está hablando de “determinismo tecnológico”. Precisamente por eso es atractivo el enfoque de Wagensberg: se destaca lo que *no* se puede hacer —restricciones, prohibiciones—, no lo que se tiene que hacer —direcciones obligatorias—. Lo que no se puede hacer simplemente depende de las tecnologías que subyacen a cada medio de información periodística de masas. Pero ninguna tecnología determina lo que se tiene que hacer con aquellas características a las que sí se tiene acceso.

El conjunto de características —de condicionantes estructurales—, en función de si cada medio tiene o no acceso a las mismas, permite la clasificación de los medios. En palabras del propio Wagensberg: “Clasificar es una actividad que puede generar inteligibilidad” (Wagensberg, 2007).

Pero, como veremos en el caso concreto del periódico digital, que no haya prohibición tecnológica para el acceso a una característica no significa que la característica se haya desarrollado, se vaya a desarrollar o haya alcanzado su plenitud. Por ejemplo: aunque la banda ancha durante un tiempo no fue una realidad viable, sabemos (y sabíamos) que era una realidad posible. Las tecnologías de base no la señalaban como una prohibición aunque fue, y en algunos casos todavía es, una restricción para el desarrollo del vídeo en la Web. Por eso, además de caracterizar lo estable —los condicionantes estructurales para el diseño de periódicos digitales—, merece la pena conocer la realidad —el grado de desarrollo y de aprovechamiento de las características a las que se tiene acceso—.

Esta es la perspectiva desde la que se enfoca este texto: existen una serie de condicionantes estructurales estables —dependen de la base tecnológica—, que definen las características —condicionan el diseño— a las que tienen acceso los medios de información periodística, en general, y el periódico digital, en concreto.

2. REVISIÓN DE LA LITERATURA

Antes de la redefinición propia de las características de base tecnológica de los medios de información periodística de masas como condicionantes estructurales, realizaremos una revisión de la literatura que ha abordado, desde diferentes perspectivas, estas características.

Diferentes autores destacan diferentes características como propias de los periódicos digitales. No interesan aquí sólo las características propias o más definitorias de los periódicos digitales, sino todas las características de base tecnológica que puedan definir a un medio de comunicación de masas susceptible de difundir información periodística. De esta forma se podrá saber cuáles son exclusivas, más relevantes o diferenciadoras del periódico digital respecto de otros medios.

Hipertextualidad, multimedialidad e interactividad

Hay tres características que varios autores coinciden, precisamente, en destacar como exclusivas, relevantes o diferenciadoras del periódico digital respecto de otros medios de información: la hipertextualidad, la multimedialidad y la interactividad (Deuze, 2001; Díaz Noci, 2003; Salaverría, 2003).

Los orígenes del *hipertexto* se pueden situar en la propuesta de la máquina conceptual Memex, de Vannevar Bush, en 1945. La máquina propuesta podría almacenar grandes cantidades de información y el acceso a la información se podría realizar siguiendo enlaces que llevarían de una información a otra. La intención de Vannevar Bush era acercar la estructura de la información a la forma de pensar del ser humano, al “pensamiento asociativo”, en palabras del propio Bush. La recuperación de la información se realizaría siguiendo caminos personalizados en función de cada elección de enlace. Theodor Nelson, en 1965, acuñó el término hipertexto para referirse a estos enlaces. El sistema propuesto por Nelson, basado en el Memex de Bush, se denominó Xanadu. La diferencia fundamental entre ambos es que Xanadu, siendo Nelson consciente de toda la información no puede estar centralizada en una sola máquina, se basaba en una red de máquinas. En los años ‘60, ‘70 y ‘80 del siglo pasado se desarrollaron algunos sistemas de hipertexto plenamente operativos. Pero no es hasta los años ‘90, con el desarrollo de la World Wide Web de Tim Berners-Lee, que un sistema de hipertexto alcanza nivel global.

La teoría literaria del hipertexto, según George Landow, “reconfigura la narrativa” (Landow, 1995; citado en Díaz Noci y Salaverría, 2003) cuestionando cuatro principios:

1. La secuencialidad.
2. La existencia de un único principio y un único final de la narración.
3. La magnitud de la historia, cuyos límites desbordan las previsiones iniciales del autor y quedan en manos del lector.
4. La noción de unidad de la obra.

Mark Deuze parece fijarse más en los dos últimos principios. En su inspiradora publicación *Online Journalism: Modeling the First Generation of News Media on the World Wide Web*, del año 2001, muestra su preocupación por el poco uso que hacen los periódicos digitales de la posibilidad de enlazar con contenidos publicados en cualquier otro sitio de la Web.

Sin embargo, la definición de hiperdocumento de Lluís Codina está más relacionada con los dos primeros principios, que destacan la ruptura de la secuencia narrativa, de la linealidad:

“Un hiperdocumento es un documento digital complejo, formado por un conjunto de elementos no necesariamente homogéneos, dotado de una determinada composición interna y que se puede leer o visualizar de una manera no necesariamente secuencial”

(Codina, 2003)

En esta línea, Javier Díaz Noci y Ramón Salaverría abordan el estudio de las posibles estructuras que pueden formarse a través de los hiperenlaces: desde la más tradicional, la

lineal, hasta las múltiples formas que puede tomar la no linealidad. Estas últimas las clasifican como estructuras paralelas, arbóreas, reticulares y mixtas (figura 1).

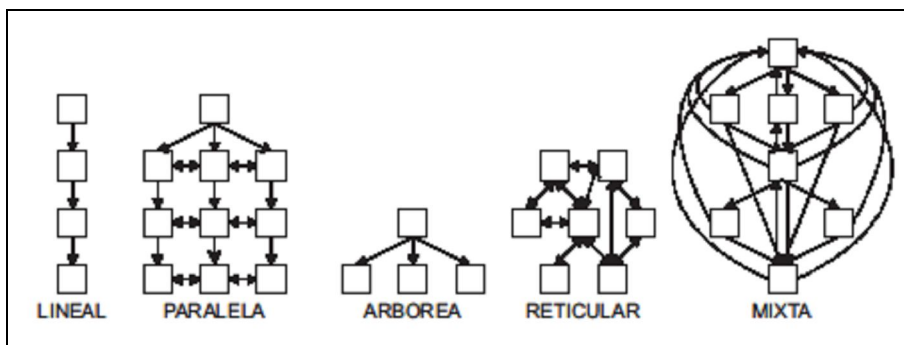


Figura 1.

Posibles estructuras del hipertexto según Javier Díaz Noci y Ramón Salaverría.

Fuente: Reelaboración propia a partir de original de Javier Díaz Noci y Ramón Salaverría.

El estudio de la estructura de la información es una generalización del caso concreto del hipertexto. La Web no es el único soporte capaz de presentar información de forma no lineal. Los periódicos impresos, que en principio podrían aparecer como estructuras lineales por la numeración secuencial de sus páginas, permiten al lector acceder a la información en el orden en que éste prefiera. Incluso emplean recursos, como las “llamadas” a número de página, que no son sino hiperenlaces; menos eficaces, eso sí, y sin capacidad para enlazar con otros medios. Por eso, en este texto, la característica que se destaca, generalizada para todos los medios de comunicación, es la *estructura* en la que pueden presentar la información: “lineal” o “no lineal”.

La segunda característica a la que se refieren varios autores es la *multimedialidad*. Mark Deuze se refiere a la misma, respecto de los medios de información periodística en la Web, en los siguientes términos²:

“Es posible observar los problemas que las compañías de medios tienen para integrar sus redacciones tradicionales con los equipos editoriales de web, por no hablar de la capacidad de integrar contenidos de otros proveedores de contenido. Esto se puede entender si se distingue entre entender la multimedialidad en los sitios de noticias como resultado de la convergencia de modalidades de medios (donde lo multimedia se puede ver como la suma de formatos de medios) o como un paradigma divergente (donde todas las partes del sitio web son desarrolladas desde el inicio como multimedia, ofreciendo al usuario final varios caminos hacia y a través de los contenidos del sitio).”

(Deuze, 2001)

Y Javier Salaverría la define como la:

² Traducido del original en inglés.



Neamp

“Capacidad, otorgada por el soporte digital, de combinar en un sólo mensaje al menos dos de los tres elementos: texto, imagen y sonido”
(Salaverría, 2005)

En cualquiera de los dos casos podría parecer que la multimedialidad es campo exclusivo de los medios con soporte digital. Sin embargo, la definición de Salaverría se cumple perfectamente en los periódicos impresos —combinan texto e imagen— sin necesidad de un soporte digital. Y las redacciones de las televisiones hace tiempo que desarrollan desde el inicio la presentación de las noticias integrando contenidos y formatos.

La multimedialidad, a nuestro entender, es la capacidad de cada soporte para presentar la información en varios formatos, al menos dos —en eso coincidimos con Salaverría—. Cuanto mayor sea el número de formatos que un soporte pueda presentar —texto, fotografía, gráficos, animación, sonido, vídeo—, mayor capacidad multimedia tendrá.

La última característica comúnmente destacada para los medios con soporte Web pero, como todas, generalizable de una u otra forma para todos los medios, es la *interactividad*. Pero el término “interactividad” es confuso. Desde la citada publicación de Mark Deuze en 2001, e incluso antes, se mezcla la interactividad con la hipertextualidad. Para Deuze existen tres niveles de interactividad: la interactividad de navegación (a través de botones o barras de navegación), la interactividad funcional (los métodos que habilitan canales de respuesta a los usuarios) y la interactividad adaptativa (los métodos que permiten la personalización de los contenidos). En palabras de Tim Berners-Lee también se mezclan las dos características, aunque hace una separación más clara de las mismas:

“Los medios de comunicación pueden mostrarnos el Web como un lugar maravilloso donde tenemos una posibilidad de elegir ilimitada porque no tenemos que limitarnos a lo que el productor de televisión ha decidido que tenemos que ver a continuación. Pero mi definición de lo interactivo incluye no sólo la capacidad de escoger, sino también la de crear. Deberíamos ser capaces no sólo de encontrar cualquier tipo de documento en el Web, sino también de crear cualquier clase de documento fácilmente.”
(Berners-Lee, 2000)

Lo que la primera parte de la cita de Berners-Lee define, junto a lo que Deuze llama “interactividad de navegación”, es en nuestra opinión “estructura”: una consecuencia de la capacidad de hipervinculación de los contenidos publicados en Web. Es la “interactividad funcional”, lo que Berners-Lee relata en la segunda parte de la cita, lo que constituye una característica diferenciada de otras. La interactividad, como característica aislada, sería así la capacidad de un soporte de crear un camino de retorno del receptor hacia el emisor.

Instantaneidad, asincronía y espacio ilimitado

Existe un segundo triplete de características que están fuertemente relacionadas entre sí, y así lo reflejan varios autores. Pero, a pesar de su fuerte relación, las consideramos



Neamp

características diferentes: son la instantaneidad, la sincronía/asincronía y la limitación (o ausencia de límites) en el espacio disponible para publicar información.

Javier Díaz Noci se refiere a la instantaneidad con el nombre de “temporalidad” (asoma al final de la cita una característica que se discutirá más adelante, la de la localización o globalización del acceso a los contenidos):

“Temporalidad: Creemos fundamental también tener en cuenta los aspectos temporales de los cibertextos que se producen para Internet. En realidad, se trata de una característica que proporciona, más que el hipertexto, la técnica de las redes telemáticas que permite una renovación constante del mensaje y que éste sea accesible desde cualquier lugar del globo con conexión a Internet.”

(Díaz Noci, 2006)

José Álvarez Marcos también se refiere a esta característica, aunque con el nombre de “periodismo continuo” (Álvarez Marcos, 2003). Destaca cómo los periódicos digitales “se editan a todas horas y actualizan de forma permanente sus contenidos, al ritmo que marca la actualidad”. Y reflexiona sobre la consecuencia de esta capacidad, que tiene un efecto acumulativo, pues las actualizaciones no sustituyen a las informaciones anteriores. De esta forma introduce las dos siguientes características, aunque sin citarlas de forma directa: la asincronía —la permanencia en el tiempo de la información— y la ausencia de límite de espacio para la publicación —la acumulación de información—.

Sobre la permanencia en el tiempo de la información, Javier Díaz Noci y Ramón Salaverría reflexionan así:

“La comunicación verbal es (...) fugaz; las palabras, dice el refrán, se las lleva el viento. La historia —ese breve periodo de la humanidad que conocemos y estudiamos precisamente porque disponemos de documentos para atestiguarlo— se ha caracterizado por una lucha contra el olvido. La invención de la escritura y su plasmación en diversos soportes más o menos duraderos —más o menos perecederos— es el resultado de ese empeño que, a la manera de Sísifo, busca una y otra vez subir esa masa de recuerdos que queremos se conserven y transmitan más allá de nuestro efímero paso físico y temporal en este mundo hasta un lugar seguro, protegidos del olvido”

(Díaz Noci; Salaverría, 2003)

También José Ignacio Armentia relaciona la permanencia en el tiempo de la información publicada y la acumulación de información:

“El periodismo on line tiene gran facilidad para mantener textos almacenados y permanentes conexiones de textos eminentemente informativos con editoriales, columnas de opinión, análisis periodísticos, valoraciones, informes periodísticos, bancos de datos, páginas web, etc., textos a los que se puede acudir una y otra vez y que ayudan a dar profundidad a la información normal”

(Armentia et al, 2000)

Pero, para Armentia, la ausencia de límite de espacio no significa en absoluto que los textos puedan tener longitud ilimitada, y cita a Carole Rich: “la web tiene un espacio ilimitado, pero los lectores no tienen una atención ilimitada”. Apunta, por lo tanto, que la ausencia de límites se manifiesta (o manifestará) en el aprovechamiento de grandes fondos editoriales para contextualizar las noticias antes que en noticias de longitud infinita.

Como se puede comprobar, para los periódicos digitales la posibilidad de publicar de forma (casi) inmediata, la permanencia en el tiempo de lo publicado y la capacidad de acumulación de información sin límites, están fuertemente relacionados. Pero son características independientes, pues existen medios que pueden difundir información de forma (casi) instantánea pero no permanecer en el tiempo —la radio y la televisión— y soportes sin (prácticamente) límite de espacio y que permanecen en el tiempo, pero increíblemente alejados de la inmediatez en la información, como las enciclopedias impresas.

Localización (o globalización), indexabilidad y portabilidad

Quedan aún tres características que son consecuencia directa del sustrato tecnológico de los canales de distribución y de los soportes empleados por los diferentes medios de información periodística: la localización o globalización del acceso a la información, la indexabilidad de la información y la portabilidad del soporte.

Sobre la *globalización* del acceso a la información, como consecuencia del uso de Internet como canal de distribución, ya hemos visto el enfoque de Díaz Noci. Jaime Alonso y Lourdes Martínez, de la UCAM, también la apuntan como una característica propia de los “nuevos medios en Red”. Los denominan “Medios universales” y subrayan que esta capacidad existe gracias a las redes telemáticas pero apuntan que “lógicamente siguen existiendo las limitaciones lingüísticas, intelectuales y de interés de los usuarios” (Alonso y Martínez, 2003). Precisamente en torno a esas posibles limitaciones reflexiona Jakob Nielsen en su ya clásico libro *Usabilidad: Diseño de sitios web*, en el que dedica todo un capítulo a cómo diseñar webs para “una audiencia global” (Nielsen, 2000). Nielsen centra sus reflexiones y consejos no sólo en el diseño formal del sitio web, sino en consideraciones culturales y lingüísticas que han de tenerse en cuenta cuando la audiencia potencial es todo el planeta.

Pero la distribución global no es exclusiva de los medios que se distribuyen por Internet. La radio y la televisión emplean redes de satélites que distribuyen su señal a grandes áreas del planeta. Y algunos periódicos impresos emplean redes telemáticas (no necesariamente Internet) para transmitir los originales a imprentas remotas en distintas partes del globo. Parece que, en un mundo globalizado, los medios de comunicación buscan los canales que les permitan alcanzar, precisamente, a una audiencia global. Aunque, tal vez en parte, sea al revés: tal vez la globalización sea consecuencia de la internacionalización de la información. Al fin y al cabo ése es el origen de la expresión “Aldea global” acuñada por Marshall McLuhan en 1962.

La *indexabilidad*, sin embargo, sí que es una característica exclusiva de los medios con soporte digital. La posibilidad de realizar búsquedas, recuentos y generar índices en



Neamp

tiempo real es propia, y exclusiva, de los soportes digitales. Otros soportes necesitan de una preelaboración de este tipo de información.

Por último, una característica a la que parecen tender todos los soportes de información como consecuencia de la continua miniaturización de los componentes tecnológicos: la *portabilidad*. La radio hace tiempo que es portátil, la televisión lleva camino de serlo³ y el acceso a la web en movilidad comienza a generalizarse. Curiosamente, el soporte con menor carga tecnológica es el único que es portátil desde su origen: el periódico impreso.

3. LOS CONDICIONANTES ESTRUCTURALES

Este texto pretende definir con precisión cada uno de los *condicionantes estructurales* para el diseño de medios de información periodística y sus *niveles de aplicación*. Ni unos ni otros son objetos nuevos, pero la perspectiva y forma de aplicación sí lo son.

Los diferentes condicionantes estructurales se entienden, como se adelantó en 1. *Enfoque*, de la forma en que describe Wagensberg (Wagensberg, 2004) las leyes de la física: son restricciones o prohibiciones. Considerados así, condicionan lo que un medio de comunicación, por su naturaleza, no puede hacer. Nada dicen de lo que el medio puede o debe hacer con la libertad que le queda en el resto de sus opciones. Como ya se ha dicho, la radio no puede emitir imágenes pero cuenta con plena libertad para emitir lo que quiera en audio.

Tal y como se conciben los condicionantes estructurales en este texto, para cada uno de ellos siempre habrá una opción que deje mayor grado de libertad que la otra alternativa. Una de las opciones contiene, casi siempre, a la otra —más restrictiva— y se la considera, por lo tanto, más ventajosa. Dicho de otra forma: la opción alternativa es un caso concreto de la que deja mayor libertad.

Se enumeran y describen a continuación los diferentes condicionantes estructurales, se detallan sus posibles valores y se señala la opción que dota de mayor libertad al medio:

Estructura

La forma de secuenciar en el tiempo o en el espacio la información y, por lo tanto, el acceso a la misma.

- **Valores:** Existen dos formas estructurales distintas: “lineal” o “no lineal”, aunque la concreción en la realidad puede presentar matices importantes.
- **Grados de libertad:** La estructura es un caso en el que un valor contiene al otro. Una estructura “lineal” es un caso concreto —eso sí, singular— de una estructura “no lineal”. Un medio que pueda presentar estructuras no lineales puede presentar, si lo desea, estructuras lineales. El caso contrario es imposible. La estructura no lineal es la que mayor grado de libertad confiere a un medio.

³ En marzo de 2008 la Unión Europea aprobó el estándar para la retransmisión de televisión digital terrestre para dispositivos portátiles, el DVB-H. (Fuente: Europe's Information Society Thematic Portal)



Neamp

Multimedialidad

Los diferentes formatos en que un medio puede publicar o difundir información.

- **Valores:** Son valores discretos, concretos. Cada medio cuenta con una lista de formatos en los que puede publicar o difundir información. La lista completa actual (de momento no hay medios de comunicación que puedan, por ejemplo, difundir olores) es: texto, gráficos, fotografías, audio, vídeo, animación y animación interactiva.
- **Grados de libertad:** Los grados de libertad vienen determinados por el número de formatos que soporta cada medio. La mayor libertad la confiere el soporte de todos los formatos.

Interactividad

La capacidad de un medio para publicar o difundir información de forma bidireccional: de emisor a receptor y viceversa, o sin distinción entre emisor y receptor. Esta capacidad debe proporcionarla el propio canal de distribución o, excepcionalmente, otro canal (como es el caso de las “Cartas al Director” de los periódicos impresos o las intervenciones telefónicas en radio o televisión).

- **Valores:** Los medios pueden tener capacidad:
 - Unidireccional: no interactivos.
 - Bidireccional en el propio canal: interactivos puros.
 - Bidireccional por otro canal: interactivos por otro canal.
- **Grados de libertad:** La bidireccionalidad contiene a la unidireccionalidad como caso concreto. Un medio interactivo puede comportarse como no interactivo, al revés es imposible. La mayor libertad la confiere la interactividad.

Grado de instantaneidad

La demora mínima que puede alcanzar el medio entre el acontecimiento del hecho noticioso y su publicación o difusión.

- **Valores:** Al ser un gradiente, tiene un valor mínimo —cero (instantáneo)— y un teórico valor máximo, que en este caso es un absurdo —infinito, nunca llegaría a publicarse o difundirse el hecho noticioso—. Entre ambos valores se manifiesta la realidad.
- **Grados de libertad:** El valor que dota de mayor libertad al medio es “cero” (instantáneo). Es un mínimo, lo que permite al medio emplear cualquier otro valor por encima. Con un valor “cero” se puede publicar de forma instantánea o con la demora que se desee (o se pueda, en función de factores externos al objeto de este texto).

Grado de sincronía

La permanencia en el tiempo de la información publicada o difundida.

- **Valores:** Es un gradiente, pero con extremos definidos y ambos reales. Existen medios puramente síncronos: es necesario estar en presencia del medio en el momento en el que el hecho noticioso se publica o difunde porque la información desaparece en el mismo momento en que se publica o difunde. También existen

medios puramente asíncronos, la información permanece accesible a la consulta, desde el momento en que se publica o difunde, de forma indefinida. Entre los dos valores existen matices sobre cuánto tiempo permanece la noticia accesible.

- **Grados de libertad:** Parece que poder permanecer en el tiempo (asincronía) confiere más libertad que perderse en el mismo momento en que se comienza a existir (sincronía). Pero este no es un caso en el que una posibilidad contenga a la otra: un medio de comunicación de naturaleza asíncrona no puede comportarse de forma sincrónica pura. Pero puede aproximarse tanto como desee a ese comportamiento, por lo que se considera de “mayor libertad” a la naturaleza asíncronica.

Grado de limitación de espacio o tiempo

La cantidad de espacio o de tiempo con que cuenta el medio para la publicación o difusión de los hechos noticiosos.

- **Valores:** Al ser un gradiente, tiene un valor mínimo, que en este caso es un absurdo —cero, no se publicaría o difundiría el hecho noticioso— y un valor máximo teórico —infinito—. Entre los dos extremos se manifiesta la realidad.

- **Grados de libertad:** Publicar con un espacio limitado o emitir con tiempo limitado es un caso concreto de la libertad que proporcionaría no tener límites. Por lo tanto, el mayor grado de libertad lo proporciona, obviamente, no tener límites (a nivel estructural).

Localización

El área geográfica que un medio puede alcanzar en la publicación o difusión de información.

- **Valores:** Este condicionante estructural se podría codificar en función de muchas posibles clasificaciones: extensión del área geográfica, áreas administrativas a las que alcanza (municipios, regiones, estados,...). Pero todas están reunidas en dos posibles valores: “local”, si existe algún tipo de limitación geográfica; y “global” si, potencialmente, puede alcanzar a todo el planeta.

- **Grados de libertad:** Es evidente que un medio con capacidad, teórica, de difusión global alcanza a todas las posibles restricciones locales. La mayor libertad la confiere la capacidad de difusión “global”.

Indexabilidad

En sentido estricto, la indexabilidad sería la capacidad de un medio de que la información que publica o difunde pueda ser indexada. En el contexto de esta propuesta se refiere a la capacidad de un medio de generar índices de la información que publica o difunde, a través de consultas o búsquedas, en tiempo real. Por lo tanto, se excluyen aquellos índices que necesitan ser preelaborados.

- **Valores:** De acuerdo con la definición, un medio sólo puede entrar en una de dos categorías: o tiene capacidad intrínseca, estructural, de generar índices en tiempo real —es “indexable”— o no la tiene —es “no indexable”—.



Neamp

- **Grados de libertad:** Un medio “indexable” puede renunciar al empleo de esa capacidad, pero un medio “no indexable” no puede acceder a la misma. La mayor libertad la confiere la “indexabilidad”.

Portabilidad

La capacidad de un medio de que la información que publica o difunde sea accesible a través de un soporte portátil.

- **Valores:** Los soportes a través de los cuales se puede acceder a la información publicada o difundida de un medio puede ser “portátiles” o “no portátiles”. Es un condicionante estructural no estable, depende de la evolución de la tecnología.
- **Grados de libertad:** Un soporte “portátil” puede no utilizarse como tal. Sin embargo, un soporte “no portátil” no puede adquirir esa cualidad (salvo por evolución tecnológica). La mayor libertad la confiere la “portabilidad”.

4. EL PERIÓDICO DIGITAL EN EL PANORAMA GENERAL DE MEDIOS DESDE LA PERSPECTIVA DE LOS CONDICIONANTES ESTRUCTURALES

Hasta hace sólo tres lustros cuando se hablaba de medios de información periodística se citaban fundamentalmente tres soportes —radio, televisión y papel impreso— con sus respectivas tres unidades de distribución de información periodística —boletín de noticias, informativo y periódico—. Con la liberación de los fundamentos y protocolos de la World Wide Web al público en 1993 (Berners-Lee, 2000) y la publicación del primer periódico digital —*The Daily Telegraph*— en este soporte en 1994 (Armentia, 2004) comienza una revolución que aún no ha terminado.

Hoy en día hay que considerar al menos cuatro grandes soportes de información periodística —radio, televisión, papel impreso y Web— y sus respectivas unidades de distribución de información periodística —boletín de noticias, informativo, periódico impreso y periódico digital—.

La *tabla 1* trata de alcanzar nuevo conocimiento a través del orden: trata de mostrar el grado de revolución, desde la perspectiva de los condicionantes estructurales, que ha supuesto la aparición de la Web como soporte de información periodística. Comparar en su conjunto las capacidades de los diferentes medios, tanto los tradicionales como sus modificadores y algunos nuevos medios, puede ayudar a conocer la situación del periódico digital respecto de su entorno.

La tabla se elabora cruzando los condicionantes estructurales con las capacidades o usos habituales las unidades de distribución de diferentes soportes de información periodística. La expresión “capacidades o usos habituales” hace que algunas de las celdas tengan una respuesta opinable; tras la tabla se razonan las respuestas menos evidentes. La aportación de la tabla no está en las respuestas una a una, en cada una de las celdas, sino en el conjunto comparable de los medios de comunicación a través de las capacidades de su forma de distribución habitual, de su empaquetado: de sus unidades de distribución.

La tabla recoge no sólo las capacidades habituales de las unidades de distribución de los soportes de información periodística más habituales —que se destacan en color más intenso— sino también las de otros soportes. El criterio para diferenciar unos soportes de



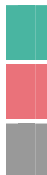
Neamp

otros es precisamente la base de la definición de los condicionantes estructurales: si algo — la forma de acceso, de almacenamiento, de distribución...— modifica la respuesta a alguno de los condicionantes estructurales se considera a ese modificador como generador de un soporte de información diferenciado de otros. Por ejemplo: bajo el genérico “Televisión” cabría estar refiriéndose a muchos soportes distintos. El soporte físico final —una pantalla o un monitor con altavoces— puede ser siempre el mismo, pero diferentes canales de distribución modifican sus capacidades frente a los condicionantes estructurales: la televisión IP tiene capacidad para ser asíncrona, lo cual modifica radicalmente la forma de acceso a la misma y hace pensar en un soporte distinto a la televisión tradicional.

Tras la tabla se detallan los *canales de distribución, soportes y unidades de distribución* considerados para los principales medios de información periodística. Pero la tabla se centra en las *unidades de distribución* de información periodística en cada uno de los soportes: el periódico, el boletín de noticias, el informativo,...

Código de colores

Tal y como se definieron los condicionantes estructurales, cada uno de ellos tiene una respuesta que aporta más libertad, más capacidad, porque contiene a la otra posible respuesta. Siguiendo este criterio, se han marcado en verde las celdas con la respuesta que aporta más libertad al medio considerado, en rojo las respuestas más restrictivas y en gris las que quedan a medio camino o que no son aplicables.



MÁS LIBERTAD

MÁS RESTRICTIVO

A MEDIO CAMINO O NO APLICABLE

Tabla 1		CONDICIONANTES ESTRUCTURALES								
		ESTRUCTURA	MULTIMEDIA	INTERACTIVO	INSTANTÁNEO	ASÍNCRONO	ESPACIO ILIMITADO	LOCALIZACIÓN	INDEXABLE	PORTABLE
Soportes de información periódica o susceptibles de contenerla o de modificar la forma de acceso	PERIÓDICO IMPRESO	NO LINEAL	TEXTO IMAGEN	NO	NO	SÍ	NO	LOCAL	NO	SÍ
	RADIO	LINEAL	AUDIO	NO	SÍ	NO	NO	LOCAL	NO	SÍ
	TELEVISIÓN	LINEAL	AUDIO IMAGEN VÍDEO	NO	SÍ	NO	NO	LOCAL	NO	NO
	PERIÓDICO DIGITAL	NO LINEAL	TEXTO AUDIO IMAGEN VÍDEO	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	GLOBAL	SÍ	SÍ
	RADIO POR INTERNET	LINEAL	AUDIO	NO	SÍ	NO	NO	GLOBAL	NO	NO
	PODCAST	LINEAL	AUDIO	NO	NO	SÍ	SÍ	GLOBAL	NO	SÍ
	TELEVISIÓN POR IP (IPTV)	LINEAL	AUDIO IMAGEN VÍDEO	SÍ	SÍ	SÍ	NO	LOCAL	NO	NO
	TELEVISIÓN POR INTERNET	LINEAL	AUDIO IMAGEN VÍDEO	NO	SÍ	NO	NO	GLOBAL	NO	NO
	TIVO (Y SIMILARES)	LINEAL	AUDIO IMAGEN VÍDEO	NO	NO	SÍ	NO	LOCAL	NO	NO
	TELEVISIÓN DIGITAL SATÉLITE (DVB-S)	LINEAL	AUDIO IMAGEN VÍDEO	NO	SÍ	NO	NO	GLOBAL	NO	NO
	TELEVISIÓN MÓVIL 3G	LINEAL	AUDIO IMAGEN VÍDEO	NO	NO	SÍ	NO	LOCAL	NO	SÍ
	TELEVISIÓN MÓVIL (DVB-H)	LINEAL	AUDIO IMAGEN VÍDEO	NO	SÍ	NO	NO	LOCAL	NO	SÍ
	TELETEXTOS	NO LINEAL	TEXTO	NO	SÍ	SÍ	NO	LOCAL	NO	NO

	AGREGADORES RSSI/ATOM	NO APLICABLE	TEXTO	NO	SÍ	SÍ	NO	GLOBAL	SÍ	SÍ
	ALERTAS A MÓVILES	NO APLICABLE	TEXTO	NO	SÍ	SÍ	NO	GLOBAL	SÍ	SÍ

Periódico impreso:

- *Canal de distribución:* Medios de transporte físicos con destino final en los puntos de venta.
- *Soporte:* Papel impreso.
- *Unidad de distribución:* Periódico diario.
- *Estructura:* El receptor dispone, en un momento dado, de toda la unidad de distribución, el periódico. Nada obliga a que el consumo sea de forma lineal.
- *Interactivo:* A pesar de la tradición de las “Cartas al director”, este canal de retorno del receptor al emisor no emplea el mismo canal que la distribución. En la tabla sólo se consideran “interactivos” los soportes que permiten “retorno” a través del mismo canal.

Radio:

- *Canal de distribución:* Ondas hertzianas.
- *Soporte:* Receptor de radio: sintonizador y altavoces.
- *Unidad de distribución:* Boletín de noticias. Se excluyen las radio-fórmulas “todo noticias” porque no tienen una unidad de distribución acotada y comparable a las del resto de medios.
- *Multimedia:* Las capacidades de emisión de texto de la radio a través de RDS son muy limitadas y, además, no forman parte del “uso habitual” de la radio.
- *Interactivo:* Aunque la interacción emisor-receptor es posible en la radio, el canal de retorno habitual, el teléfono, no es el mismo que el de distribución.

Televisión:

- *Canal de distribución:* Ondas hertzianas.
- *Soporte:* Receptor de televisión: sintonizador, pantalla o monitor y altavoces. Se incluyen los sintonizadores analógicos y los digitales para TDT (Televisión Digital Terrestre) porque no suponen ninguna diferencia en cuanto a los condicionantes estructurales.
- *Unidad de distribución:* Noticiario.
- *Multimedia:* Aunque una pantalla de televisión puede mostrar texto no es su “uso habitual”.
- *Interactivo:* Las supuestas capacidades interactivas de la TDT no son intrínsecas al canal de distribución, emplean un canal de retorno telefónico.

Periódico digital:

- *Canal de distribución:* Internet.
- *Soporte:* Navegador web.
- *Unidad de distribución:* Sitio web del periódico digital.



5. CONCLUSIONES

Es posible señalar una serie de características de base tecnológica que condicionan lo que diferentes medios de información periodística *no* pueden hacer. Sin embargo, nada se puede decir de lo que harán, desde un punto de vista exclusivamente tecnológico, con las características a las que sí tienen acceso.

Estas características de base tecnológica, llamadas aquí *condicionantes estructurales*, caracterizan a los medios de comunicación de masas: si cambia una característica de un condicionante estructural no se puede hablar de un medio de comunicación mejorado, es *otro* medio de comunicación.

El único medio de comunicación de masas con acceso a la mejor versión —la que más libertad confiere al medio— de todos los condicionantes estructurales es la World Wide Web. La Web, a su vez, es el soporte de un medio de información periodística: el periódico digital. Por lo tanto, el periódico digital es capaz de reproducir cualquiera de las características de los demás medios de información periodística. La información periodística a través de la Web podría comportarse como una radio, como una televisión, como un periódico impreso... Pero de hecho parece haber tomado como modelo, al menos originalmente, sólo al periódico impreso.

De la última conclusión podría inferirse que, a medida que se vayan concretando algunas de las características a las que en potencia tiene acceso el periódico digital —como, por ejemplo, la movilidad—, el periódico digital podría evolucionar hacia algo que reúna características de todos los demás medios, pero que no tiene por qué ser una imitación de ninguna de ellas. Los informativos televisivos comenzaron siendo radio con imágenes, pero porque los profesionales venían de la radio y no sabían cómo llenar la pantalla (Stephens, 1996).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ Marcos, José. “El periódico bajo demanda”. En: *Las tecnologías periodísticas: desde el ayer hasta el mañana*. [CD-ROM] Gómez y Méndez, José Manuel (ed.). Sevilla: Sociedad Española de Periodística, mayo de 2005. Cap: 4. p. 34-55.

ARMENTIA Vizuite, José Ignacio; CAMINOS, José María; ELEXGARAY, Jon; MARÍN, F.; MERCHÁN, Iker. *El diario digital. Análisis de los contenidos textuales, aspectos formales y publicitarios*. Barcelona: Bosch, 2000. ISBN: 8476767382

ARMENTIA Vizuite, José Ignacio. “Los primeros pasos de un largo proceso. El diseño en los medios digitales”. *Telos* [en línea]. Abril-junio de 2004, nº 59. Disponible en Web:

<<http://www.campusred.net/telos/articulocuaderno.asp?idarticulo=7&rev=59>> [Consulta: 29 de agosto de 2005]



Neamp

BERNER-LEE, Tim. *Tejiendo la red. El inventor de la World Wide Web nos descubre su origen*. Madrid: Siglo XXI, 2000. ISBN: 84-323-1040-9

CODINA, Lluís. “Hiperdocumentos: composición, estructura y evaluación”. En: *Manual de Redacción Ciberperiodística*. Díaz Noci, Javier y Salaverría Aliaga, Ramón (coords.). Cap. 3, pp. 141-194. Barcelona: Ariel, 2003. ISBN: 84-344-1297-7

DEUZE, Mark. “Online journalism: Modelling the first generation of news media on the World Wide Web”. *First Monday* [en línea]. Octubre de 2001, vol. 6, nº 10. Disponible en Web en:

<http://www.firstmonday.org/issues/issue6_10/deuze/> [Consulta: 12 de marzo de 2008]

DÍAZ Noci, Javier. “Hipertexto y redacción periodística ¿un nuevo campo de investigación?”. En: *Razón y Palabra* [en línea]. Diciembre de 2005 - Enero de 2006, nº 48. Disponible en PDF en:

<<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n48/bienal/mesa6.pdf>> [Consulta: 18 de agosto de 2008]

DÍAZ Noci, Javier, SALAVERRÍA Aliaga, Ramón (coords.). *Manual de Redacción Ciberperiodística*. Barcelona: Ariel, 2003. ISBN: 84-344-1297-7

NIELSEN, Jacob. *Usabilidad. Diseño de sitios web*. Madrid: Pearson educación, 2000. ISBN: 1-56205-810-X

PATTEN, David. *Los periódicos y los nuevos medios en comunicación*. México: Prisma, 1988.

STEPHENS, Mitchell. *A History of News*. Harcourt Brace, 1996.

WAGENSBERG, Jorge. *La rebelión de las formas. O cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta*. Barcelona: Tusquets Editores, 2004. ISBN: 84-8310-975-1

WAGENSBERG, Jorge. *El gozo intelectual. Teoría y práctica sobre la inteligibilidad y la belleza*. Barcelona: Tusquets Editores, 2007. ISBN: 978-84-8310-395-1



Neamp

Infanticídio indígena, relativismo cultural e direitos humanos: elementos para reflexão¹

Ana Keila Mosca Pinezi*

Resumo

Entre os Suruwahá ou Zuruahá, etnia localizada na bacia do rio Purus, sudoeste do Amazonas, o suicídio e o infanticídio são fatores preponderantes de mortalidade. Em setembro de 2005, o caso de duas meninas Suruwahá, Iganani e Sumawani, que sobreviveram à prática do infanticídio, foi veiculado pela grande mídia, tornando o debate sobre direitos humanos e diversidade cultural ainda mais intenso. Esses dois casos são apenas representativos de uma velha controvérsia em torno do universalismo dos direitos humanos e a autonomia dos grupos étnicos em relação a assuntos fundamentais como a manutenção da vida ou não e da classificação do que é violência e desrespeito ao ser humano ou não. A trajetória de Iganani, vítima de paralisia cerebral, e sua mãe, Muwaji, que tem enfrentado as tradições de seu povo e os empecilhos burocráticos brasileiros para tratar da reabilitação de sua filha, são enfocadas neste artigo. Em torno desse caso, o objetivo deste trabalho é o de colocar em debate questões relativas a práticas tradicionais, dinâmica cultural, relativismo cultural, contato interétnico e direitos universais do homem.

Palavras-chave: Suruwahá, infanticídio, Direitos Humanos, Relativismo cultural

Abstract

Among Suruwahá or Zuruahá, ethnic group located in the Purus River basin, southwestern Amazon, suicide and infanticide are important factors of mortality. In September 2005, the case of two girls Suruwahá, Iganani and Sumawani, who survived the practice of infanticide was in the mainstream media, making discussion about human rights and cultural diversity even more intense. These two cases are only representative of an old controversy surrounding the human rights universality and ethnic groups autonomy in relation to key issues as the preservation of life and the classification what violence and disrespect for human rights. The trajectory of Iganani, victim of cerebral palsy, and her

¹ Trabalho baseado em apresentação feita na 26ª. Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de junho, Porto Seguro, Bahia, Brasil.

* Licenciatura em História pela UNIMAUÁ e bacharel em Ciências Sociais, com habilitação em Antropologia, pela UnB; mestrado em Psicologia pela USP e doutorado em Ciências (Psicologia) pela USP. Atualmente é docente em Dedicação Exclusiva da Universidade Federal do ABC (UFABC).



Neamp

mother, Muwaji, who has faced the traditions of his people and bureaucratic obstacles to deal with the Brazilian rehabilitation of their daughter, are focused in this article. Around that case, the objective of this work is to debate issues of traditional practices, cultural dynamics, cultural relativism, interethnic contact and universal human rights.

Keywords: Suruwahá, Human Rights, infanticide, cultural relativism

Um rastro terrível de sangue indígena acompanhou a história da colonização de toda a América Latina. O genocídio e também o etnocídio, praticados por portugueses e espanhóis, deixaram uma marca indelével na vida dos povos indígenas. As palavras de Darcy Ribeiro (1997, p.45-46) mostram um paralelo sobre a visão-de-mundo do branco e do índio em relação um ao “outro”, quando da chegada dos colonizadores nestas terras:

Aos olhos dos recém-chegados, aquela indiada louça, de encher os olhos só pelo prazer de vê-los, aos homens e às mulheres, com seus corpos em flor, tinha um defeito capital: eram vadios, vivendo uma vida inútil e sem prestança. Que é que produziam? Nada. Que é que amalhavam? Nada. Viviam suas fúteis vidas fartas, como se neste mundo só lhes coubesse viver.

Aos olhos dos índios, os oriundos do mar oceano pareciam aflitos demais. Por que se afanavam tanto em seus fazimentos? Por que acumulavam tudo, gostando mais de tomar e reter do que dar, intercambiar? Sua sofreguidão seria inverossímil se não fosse tão visível no empenho de juntar toras de pau vermelho, como se estivessem condenados, para sobreviver, a alcançá-las e embarcá-las incansavelmente? Temeriam eles, acaso, que as florestas fossem acabar e, com elas as aves e as caças? Que os rios e o mar fossem secar, matando os peixes todos?

De maneira geral, podemos ver que o contato entre povos, entre etnias diferentes é marcado pelo estranhamento e pelo conflito e, não raro, pelo conflito violento. O contato interétnico entre, por exemplo, os portugueses e os nativos do “novo mundo” provocou a desagregação social e cultural de boa parte da população indígena, sem contar a eliminação física feita pelos colonizadores, seja pelas armas de fogo, seja pelas doenças por eles disseminadas.



Não bastasse a espoliação que sofreu no passado, a situação do índio, no Brasil, atualmente, é bastante precária. O indígena tem sido alijado da condição de cidadania básica, de acesso a formas fundamentais de sobrevivência (terra e seus recursos naturais, saúde básica, entre outros aspectos).

Apesar do encontro intercultural entre colonizadores e povos indígenas ter marcado um tempo de dominação daquele sobre este, houve, sem dúvida, uma relação de troca de elementos culturais e de mudança, em que as etnias em contato assimilaram determinados valores e costumes umas das outras, num processo intenso de dinâmica cultural. Diante disso, o que queremos demonstrar é que os povos indígenas, mesmo em uma situação de sujeição, não só receberam influência do “mundo dos brancos” mas o influenciaram também no que tange aos modos de vida e à visão-de-mundo. Muitos padrões culturais, de um e de outro, foram mudados.

A mudança cultural é algo que faz parte da própria constituição essencial da cultura. A mudança pode ocorrer por reações e reajustes endógenos e por motivações exógenas, advindas do contato intercultural, marcadas ou não por pressões e imposições externas. As trocas culturais entre sociedades diferentes é algo bastante comum e importante, pois possibilita que os membros de uma sociedade pensem sobre como organizam sua vida social, sobre seus tabus, interditos e pré-conceitos e revejam seu *modus vivendi*. A dinâmica cultural significa um dado fundamental para toda e qualquer sociedade e é um sinal de que a cultura está viva, em plena saúde.

Ao se falar em relação interétnica, há uma questão que se relaciona diretamente com ela que é a do relativismo cultural.

O relativismo cultural é uma teoria que implica a idéia de que é preciso compreender a diversidade cultural e respeitá-la, reconhecendo que todo sistema cultural tem uma coerência interna própria. Originalmente, a concepção de relativismo cultural tinha seu uso relacionado a um princípio operacional, metodológico. Assim pensado, o relativismo cultural é um instrumento metodológico fundamental para que o pesquisador realize, em culturas diferentes da sua, um trabalho antropológico sério, compreendendo que os traços culturais têm um significado e compõem o sistema cultural daquela sociedade ou grupo social.



Neamp

Os problemas começam quando o relativismo cultural é radicalizado, absolutizado, e seu significado é deslocado desse princípio metodológico. Sua radicalização prevê, na maioria das vezes, o não contato entre povos diferentes e a idéia de que se ele ocorrer será, inexoravelmente, ruim, uma imposição cultural de um grupo sobre o outro. Assim, não é raro vermos posições extremadas quanto às possíveis relações entre etnias indígenas, por exemplo, e grupos outros da sociedade envolvente. Elas são vistas como um tipo de intervenção que é necessariamente destrutiva e perigosa desses grupos em relação às etnias indígenas. Desse modo, uma possível relação dialógica entre etnias é obstruída com base na preservação fantasiosa de uma pretensa pureza cultural.

Dentre as diferentes concepções de relativismo cultural, há ainda a de que ele seria um princípio ético que, por sua vez, “preconiza a neutralidade em relação às diferentes culturas” (Cuche, 2002, p.240). Sobre essa concepção, as palavras de Cuche (2002, p.240) são esclarecedoras:

O relativismo ético pode corresponder às vezes à atitude reivindicadora dos defensores das culturas minoritárias que, contestando as hierarquias de fato, defendem a igualdade de valor das culturas minoritárias e da cultura dominante. Mas, geralmente, ele aparece como a atitude elegante do forte em relação ao fraco. Atitude daquele que, assegurado da legitimidade da sua própria cultura, pode se dar ao luxo de uma certa abertura condescendente para a alteridade.

É fato que pensar na relação entre os grupos indígenas brasileiros e quaisquer grupos nacionais leva-nos, imediatamente, a pensar no intenso processo de exploração a que foram submetidos em nossa história quando do contato que tiveram não só com os colonizadores, mas, posteriormente, com outros grupos de interesse que representavam e representam uma forma de obtenção de lucros e vantagens. No entanto, a questão que se coloca é a de que seria justo e expressão de respeito aos direitos fundamentais das etnias indígenas, que, na história presente, esses povos pudessem, ao menos, usufruir dos benefícios dos “civilizados” e ter acesso às condições fundamentais de cidadania.

A questão dos direitos humanos pode ser aqui evocada. A Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948, estabelece direitos que são universais, que estão acima de quaisquer particularidades. O direito à vida é um desses direitos universais. O confronto entre relativismo cultural, que enfatiza a particularidade das culturas e de seus valores, e



Neamp

direitos humanos, que universaliza valores considerados para além dessas particularidades, tem acontecido entre os defensores dos dois lados. Uma das maneiras pela qual essa polarização tem sido resolvida é por meio da idéia de que é importante valorizar uma relação dialógica entre diferentes culturas, que possibilite a superação de conflitos e o estabelecimento de um acordo entre elas.

O diálogo entre culturas distintas sobre um determinado valor ou prática pressupõe o contato entre elas e não que fiquem e permaneçam estanques como postula o relativismo cultural radical. Por isso, é preciso relativizar o relativismo cultural, no sentido de vê-lo não como um princípio absoluto, mas como um instrumento que possibilite o encontro de forma respeitável. Essa relativização é capaz de evitar que a diferença, exaltada, contrarie os valores dos direitos humanos como uma forma de justificar os regimes de segregação, por exemplo. Se o direito à mudança não for respeitado, “O direito à diferença é então transformado em obrigação de diferença”. (Cuche, 2002, p.241).

As culturas não são totalmente dependentes ou totalmente autônomas. Na verdade, quando se pensa em relação dialógica entre culturas diferentes, a idéia é a de que as sociedades são interdependentes e de que a dinâmica cultural tem a ver, em grande parte, com o contato entre elas.

Essa idéia de interdependência está relacionada, portanto, ao encontro intercultural, fundamental para que uma sociedade possa pensar sobre si mesma e compreender que sua cultura não pode ser usada como força argumentativa inquestionável para explicar e justificar tudo², inclusive os atos de violência e desrespeito aos direitos humanos.

Um espaço de diálogo intercultural, então, é necessário. É nele que se poderá incluir a argumentação do outro, do diferente. Rouanet (1990, s/n) fala sobre essa questão:

(...) temos, isso sim, que tratar nossos interlocutores como seres racionais, capazes de argumentação, e a melhor maneira de prestar homenagem à dignidade humana desses seres racionais é incluí-los na esfera da argumentação, em vez de mantê-los num santuário extra-argumentativo, como os animais ameaçados de extinção.

² Roberto Cardoso de Oliveira (2000, s/n) afirma que: (...) *nem tudo o que está na tradição ou na cultura pode (ou deve) ser tomado como norma ou critério do que seria correto ou bom.*



Neamp

Podemos ilustrar essa relação dialógica por meio do exemplo observado, em 1957, por Roberto Cardoso de Oliveira acerca da prática do infanticídio entre os Tapirapé e a reação a essa prática por parte de missionárias católicas que viviam na aldeia.

Por questões relacionadas à sobrevivência, os Tapirapé tinham como costume eliminar o quarto filho. Assim, segundo eles, a população se manteria em número reduzido (aproximadamente 1000 habitantes) e poderia garantir que o ecossistema local supriria as necessidades de sobrevivência do grupo. Essa prática acompanhava os Tapirapé por muito tempo, por isso, estava enraizada entre eles. Tanto que, na época da pesquisa feita por Cardoso de Oliveira, o número de habitantes da aldeia era de apenas 54 indígenas mas eles continuavam a praticar o infanticídio.

As missionárias, diante do infanticídio do quarto filho, argumentaram contra essa prática evocando princípios religiosos sobre a vida como um dom divino e que por isso precisa ser preservada. Com esse argumento, o que as freiras diziam não tinha sentido para os Tapirapé que valorizavam, prioritariamente, a vida da coletividade e não a do indivíduo. No entanto, ao mudarem a argumentação e ao focalizarem sobre a questão da grande diminuição dos indivíduos na aldeia, ameaçada ainda mais com o infanticídio do quarto filho, as freiras tiveram uma resposta positiva dos indígenas que reviram essa prática tradicional e que parecem tê-la abandonado. Roberto Cardoso de Oliveira (2000, s/n) fala sobre esse fato:

A consideração desse fato nesta conferência oferece a oportunidade de examinarmos não apenas um choque de valores morais (o peso relativo da vida individual para os Tapirapé e seu peso absoluto para as missionárias), mas uma forma criativa de buscar uma solução "negociada" entre comunidades orientadas por pontos de vista distintos. São, portanto, dois horizontes que acabam por fundir-se no exercício do diálogo interétnico, formador de uma única comunidade de comunicação, capaz, por sua vez, e pelo menos em algumas ocasiões, de atuar como uma comunidade de argumentação.

O exercício da argumentação entre culturas diferentes mostra-se essencial para uma troca intercultural baseada na ética e no respeito à diferença. Dessa forma, os universais propostos pela Carta dos Direitos Humanos podem ser pensados em relação às práticas particulares culturais. A ética e a abertura para a argumentação podem, então, intermediar a



Neamp

aparente contradição posta entre a universalidade dos direitos humanos e a afirmação do direito à diversidade cultural. Rouanet (1990, s/n) sintetiza essa noção:

A ética comunicativa é universalista. Ela se funda na hipótese de uma natureza humana universal, fundada na universalidade da comunicação pela linguagem. A moldura argumentativa é igualmente universal, não no sentido de que não existam discursos locais, em que os interessados abrangeriam apenas um grupo social específico, mas no sentido de que os argumentos usados devem ser susceptíveis de convencer todos os seres racionais, mesmo os não diretamente envolvidos.

A tensão entre direitos humanos e relativismo cultural será, neste trabalho, ilustrada pela história de Iganani, criança da etnia indígena Suruwahá que nasceu com paralisia cerebral e livrou-se do infanticídio pela intervenção da mãe, em março de 2004. Na mesma época em que nasceu Iganani, nasceu Sumawani, criança com traços de hermafroditismo. Ambos os casos foram bastante divulgados pela mídia brasileira. Neste trabalho, os fatos essenciais foram recuperados por meio da memória contada por uma lingüista e missionária que conviveu com essa etnia por aproximadamente vinte anos e que presenciou e acompanhou a difícil trajetória dessas crianças sobreviventes e de seus pais a fim de buscar a cura e a aceitação por parte da tribo. Os fatos serão aqui contados de maneira sucinta. Este trabalho não objetiva oferecer respostas, mesmo porque elas não são simples e tampouco exatas. O objetivo é suscitar o debate em torno do tema do infanticídio indígena e questões relativas ao relativismo cultural e aos direitos humanos.

A etnia Suruwahá localiza-se na bacia do rio Purus, sudoeste do Amazonas e conta com aproximadamente 144 membros. Para os Suruwahá, como para a maioria das etnias indígenas, a coletividade é importantíssima no que tange às decisões, escolhas e acontecimentos mais corriqueiros da vida. O coletivo está acima do individual. O nascimento de uma criança, por exemplo, é algo que interessa a todos os membros da tribo. Os problemas são compartilhados por todos, assim como as alegrias. Por isso, o nascimento de Sumawani e de Iganani, uma criança hermafrodita e outra com paralisia cerebral, é uma questão de toda a tribo indígena, não só dos pais e dos parentes. Entre os Suruwahá, o nascimento de uma criança que apresenta alguma anomalia física, bem como o de filhos



Neamp

considerados ilegítimos e o de gêmeos, é considerado uma maldição e uma ameaça ao bem-estar de toda a tribo. Assim, há a prática do infanticídio entre eles quando ocorre um caso desse tipo.

Os Suruwahá, no entanto, não são um povo completamente isolado do contato com os grupos da sociedade envolvente. Esses índigenas compreendem, de maneira geral, os malefícios e os benefícios produzidos pelos “brancos”. Eles sabem, por exemplo, que há recursos médicos no “mundo branco” que poderiam beneficiá-los e foi exatamente por isso que Iganani e Sumawani não foram mortas ao nascer. O próprio cacique da tribo propôs aos pais a intervenção da medicina do “branco” para o tratamento das crianças e disse que se elas fossem curadas seriam reinseridas na sociedade tribal. Houve uma opção pela vida, neste caso.

Diante disso, Sumawani e Iganani foram levadas, com a ajuda de dois lingüistas e missionários de um grupo missionário evangélico denominado JOCUM (Jovens com uma missão), para São Paulo, a fim de serem tratadas pela medicina “branca”. Depois de muita polêmica sobre os casos, que foram divulgados pela Rede Globo de Televisão, no Programa “Fantástico”, as crianças receberam tratamento adequado. Sumawani passou por uma cirurgia reparadora e foi constatado que é uma menina. Logo após, voltou com seus pais para a aldeia. Ela precisava tomar medicamentos à base de hormônio para se desenvolver e para evitar que tivesse complicações de saúde como desidratação, muito comum nesses casos. Sumawani, no entanto, no início de 2009, morreu, vítima exatamente de uma desidratação grave causada pela falta do hormônio. Iganani ainda recebe tratamento, em Brasília. Houve uma evolução bastante positiva de seu quadro, depois de passar por cirurgia, inclusive. A mãe de Iganani, Muwaji, contudo, tem sofrido muito em relação ao retorno para sua aldeia. Por um lado, ela diz que sente muita saudade dos pais e da tribo. Por outro, ela teme pela filha que, provavelmente, não será aceita pela coletividade. A criança sempre apresentará dificuldades quando ao desenvolvimento e isso implica em ameaça quanto à própria vida dela e da mãe na comunidade indígena.

Pode-se ver que os Suruwahá apontam para mudanças em sua visão-de-mundo, pois alguns membros da etnia têm demonstrado desacordo com a prática do infanticídio e têm procurado alternativas para ela. Qualquer sociedade é capaz de implementar mudanças,



Neamp

inclusive as que se relacionam ao plano cultural, a fim de buscar o bem estar dos indivíduos e da coletividade. As sociedades indígenas não são diferentes. A ética da responsabilidade nos chama a atenção sobre essas questões que envolvem não só o respeito à diferença e ao diferente, mas a necessidade de estabelecer uma ponte em que o contato se dá pelo encontro e pelo diálogo. Parece que essa via pode ser vista como um dos caminhos para que esses impasses se resolvam. O contato entre grupos culturais distintos pode ser intenso, o que não significa perda da identidade cultural de nenhum deles, já que a própria identidade é, em essência, dinâmica.

Diante das atrocidades praticadas aos povos indígenas na história da colonização, a Declaração Universal dos Direitos Humanos trouxe a esses grupos minoritários a possibilidade de terem reconhecidos seus direitos como seres humanos e terem garantidos esses direitos de forma especial. Por sua vez, o Pacto de Direitos Civis e Políticos, relacionado ao Pacto de Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, referidos ambos como Pactos de Direitos Humanos, aprovados pela ONU, em 1966, em seu artigo 27 afirma que “Nos Estados em que haja minorias étnicas, religiosas ou lingüísticas, as pessoas pertencentes a essas minorias não poderão ser privadas do direito de ter, conjuntamente com outros membros de seu grupo, sua própria vida cultural, de professar e praticar sua própria religião e usar sua própria língua”. Assim, universalidade de direitos e particularidade cultural são valorizados, embora se reconheça uma relação hierárquica entre direitos universais e aqueles reconhecidos apenas pela população local.

O caso de Iganani e sua mãe, Muwaji, acirrou as discussões acerca do relativismo cultural, da legitimidade das práticas culturais e dos direitos humanos, em especial ao que diz respeito ao direito à vida.

Os casos Sumawani e Iganani possibilitam que pensemos concretamente a relação dialógica que precisa ser estabelecida no contato intercultural. Os impasses entre direitos humanos universais e diversidade cultural estão aqui colocados. Como devem ser pensados os direitos dos Suruwahá no que tange à manutenção da prática do infanticídio como prática cultural tradicional em relação ao direito à vida, como direito universal? Mais ainda, como os indivíduos, membros dessa etnia, que pedem mudanças em relação a essa prática,



Neamp

podem ter esse direito respeitado? E de que forma? Quem o garantirá? O Estado Brasileiro? Para onde irão os “desviantes”, como Muwaji?

Estas são perguntas que não comportam respostas que discorram de uma visão radical do relativismo cultural, tampouco que discorram de uma visão simplista do significado dos Direitos Universais do Homem. Essas perguntas, para além de qualquer resposta, exigem a compreensão em profundidade dos significados que estão em jogo no processo de dinâmica social e cultural dos povos indígenas do Brasil e das novas classificações, em meio aos conflitos, que surgem desse processo. Para isso, ouvir o que esses povos têm a dizer parece ser o melhor caminho para que, novamente, não sejam eles desconsiderados em suas peculiaridades culturais e nem alvos de um paternalismo “branco”, ancorado em equações radicais e fundamentalistas que se prestam à universalização de absolutos considerados relativistas.

Bibliografia

BERGER, Peter L. (1985) *O Dossel Sagrado: elementos para uma teoria sociológica da religião*. São Paulo: Paulus.

BERNARDO, Débora G. e MAINKA, Peter J. “O pensamento político-jurídico de Bartolomé de Las Casas sobre os indígenas do Novo Mundo”. http://www.eduem.uem.br/acta/hum/2003_1/18_265_02.pdf - Consultado em 09/11/2008.

CARDOSO de OLIVEIRA, Roberto (1981). *O índio e o mundo dos brancos*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

CARDOSO de OLIVEIRA, Roberto (2001). “A Questão Étnica: qual a possibilidade de uma ética global?” In: ARIZPE, Lourdes (org.). *As Dimensões Culturais da Transformação Global: uma abordagem antropológica*. Brasília: UNESCO.

CARDOSO de OLIVEIRA, Roberto. (2000) “Ação indigenista, eticidade e o diálogo interétnico”. *Estudos avançados*, nº.40, São Paulo.

CARDOSO de OLIVEIRA, Roberto. “Antropologia e Moralidade” http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_24/rbcs24_07.htm - Consultado em 06/07/2007.



Neamp

CUCHE, Denys (2002). *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru, SP: EDUSC.

DALLARI, Dalmo de Abreu. (1999) "Os direitos humanos e os índios" In AMARAL JÚNIOR, Alberto e PERRONE-MOISÉS, Cláudia (orgs.) *O Cinquentenário da Declaração Universal dos Direitos do Homem*. São Paulo: EDUSP, FAPESP.

DURHAM, Eunice (1984). "Cultura, patrimônio e preservação. Texto II" In Antônio Augusto Arantes (org.), *Produzindo o passado*, São Paulo, Brasiliense.

LARAIA, Roque de Barros (1986). *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

OLIVEIRA, João Pacheco de. (2004) "Uma tentativa de reversão da tutela (e não de sua superação)" In VICTORA, C., OLIVEN, R.G., MACIEL, M.E. e ORO, A. P. (orgs.) *Antropologia e Ética: o debate atual no Brasil*. Niterói: EdUFF.

RIBEIRO, Darcy (1995). *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

ROUANET, Sérgio Paulo. "Ética e Antropologia".
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141990000300006.

Consultado em 04/02/2008.



Neamp

Reflexões livres acerca da nova canção popular independente

Carlos Rogério Duarte Barreiros^{*}

Tiago Barizon^{**}

Resumo

Neste texto, a proposta dos autores é, de forma geral, levantar hipóteses a respeito da canção independente produzida no Brasil na primeira década do século XXI. Primeiramente, os autores apresentam uma alternativa de definição para o termo “nova canção popular independente”; a seguir, investigam em que medida as propostas das novas gerações de compositores podem ou não contribuir na tradição da canção brasileira; depois, avaliam o chamado processo de *formação de público*, verificando as relações entre os novos compositores e o público, principalmente por meio de sites de relacionamento na internet; e, finalmente, apresentam hipóteses a respeito de alterações na forma e no conteúdo das canções graças àquelas relações.

Abstract

The proposal of the authors in this text is to generally raise assumptions about the independent song produced in Brazil in the first decade of the 21st century. First, the authors present an alternative definition for the term "nova canção popular independente"; then investigate to what extent the proposals of new generations of composers may or may not contribute in the tradition of Brazilian song; then assess the so-called *public formation process*, by checking the relationships between the new composers and the public, mainly

^{*} Carlos Rogério Duarte Barreiros é doutorando em Literatura Portuguesa na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo e é Diretor de Conteúdo da Identidade Musical, produtora de bandas independentes, e da Baritone Records. Já publicou anteriormente na Revista Aurora um artigo a respeito do romance *Budapeste*, de Chico Buarque. Email: rogerioduarte@usp.br.

^{**} Tiago Barizon é formado em Administração e Marketing pela UNIFIEO, começou a atuar como músico em 1990 e desde 2006 é Diretor Executivo da Identidade Musical e da Baritone Records. Email: barizon@identidademusical.com.br



Neamp

through social networking sites on the Internet; and, finally, present assumptions about changes in the form and content of the songs due to those relationships.

Quem tenta acompanhar, na primeira década do século XXI, os rumos da canção popular brasileira não terá deixado de notar a recorrência cada vez maior do adjetivo “independente” nos debates intelectuais, em algumas reportagens em jornais e revistas ou, mais recorrentemente, em sites e blogs na internet. Fica a impressão, muitas vezes, de que talvez experimentemos um daqueles períodos em que uma nova geração de artistas, assomando do chamado “underground”, está para alterar sensivelmente os rumos da canção popular brasileira.

Deixando de lado alguns exageros naturais do discurso da imprensa especializada ou não, parece plausível afirmar, ainda sem levar em consideração critérios estéticos, que as novas gerações não só *consomem* canções de modo diferente, como também as *compõem* de uma maneira que é nova. De modo geral, do ponto de vista do público, a facilidade de acesso às canções, por meio de compartilhamento de arquivos via internet, parece ter ampliado o acervo musical das novas gerações, que estão a um ou dois cliques dos grandes clássicos da nossa canção ou dos últimos lançamentos nacionais ou internacionais; do ponto de vista dos compositores, o barateamento das tecnologias de gravação libertou-os, em alguma medida, das amarras da indústria fonográfica. Essa suposta liberdade criativa, o acesso às tecnologias de gravação e a possibilidade de alcançar o público por meio da internet, sem passar pelos filtros das grandes gravadoras e dos grandes conglomerados dos meios de comunicação de massas, tudo isso parece ter alterado os modos de consumir e de compor canções, reavivando o chamado “compositor independente”, que não é, entretanto, novidade destas gerações. Já em texto redigido em 1984, Luiz Tatit (2007: 124) definia:

Daí decorre a noção de artista independente. Ao invés de permanecer à espreita de oportunidades ou de se submeter a julgamentos, quase sempre humilhantes, por parte dos empresários-produtores, o artista percorre toda a trajetória da produção e da divulgação do disco, enfrentando toda sorte de obstáculos, pagando todos os custos, para no final concluir que o preço de seu LP não saiu tão caro (principalmente se comparado a produções de áreas vizinhas como o cinema, por exemplo), a técnica empregada não foi

tão complexa e a distribuição e divulgação em escala modesta foram suficientes para o reembolso do capital inicial.

Os mais de vinte e cinco anos que nos separam da redação do texto acima não foram suficientes para que a reflexão do compositor e semioticista se esgotasse: de certo modo, com pequenas alterações, ainda é possível definir o artista independente da mesma maneira. Trata-se, primeiramente, de compositor que rejeita os julgamentos “humilhantes” dos empresários-produtores, cujos critérios estarão sempre fundados nos modelos anteriores de sucessos da indústria fonográfica. Na perspectiva do compositor independente, esses critérios serão lamentáveis não só por lhe tolherem o potencial criativo (que, na perspectiva do empresário-produtor, terá sempre de corresponder a modelos exteriores às propostas do artista, que só será comercialmente viável se adotá-los), mas também por corresponderem a modelos *anteriores* de sucesso, isto é, por rejeitarem a hipótese – em arte, sempre possível – de que haja novas formas e conteúdos a investigar. O compositor independente seria, pois, antes de tudo, um artista de propostas, para dizer o mínimo, ousadas.

Não se define o compositor independente apenas por suas propostas artísticas. Note-se que Tatit fala em percorrer “toda a trajetória da produção e da divulgação do disco”, atividades tradicionalmente executadas por profissionais de gravadoras ou selos. O compositor independente será, assim, aquele que tomar para si, além das funções artísticas, também as funções técnicas, especializando-se na compra de instrumentos e de aparelhos, na operação das mesas de som e dos softwares de mixagem e masterização, ocupando simultaneamente as funções de técnico de som e de produtor musical. E para além dessas duas: também faz as vezes de diretor de marketing, explorando os contatos pessoais que tem para a difusão de suas canções. Se é responsável pelo custeamento de seu trabalho, será também o investidor. E assim sucessivamente, de modo que ocupe praticamente todas as funções técnicas, além das artísticas.

Ao final do trabalho, conclui, segundo Tatit, “que o preço de seu LP não saiu tão caro”, que “a técnica empregada não foi tão complexa” e que “a distribuição e divulgação em escala modesta foram suficientes para o reembolso do capital inicial”. Talvez esteja nesta última frase a diferença dos independentes da década de oitenta e os dos primeiros



Neamp

anos do século XXI: devido às formas de compartilhamento de arquivos na internet, a facilidade encontrada pelo compositor para divulgar sua obra – basta fazer um *upload* de suas canções no site Myspace – guarda um preço considerável: a dificuldade de obter o reembolso do capital por meio da venda de CDs.

Os dados publicados anualmente pelas grandes gravadoras (BITTENCOURT) parecem revelar, apenas, o que o público e os compositores já sabiam há bastante tempo: na mesma medida em que cai vertiginosamente a venda de CDs, crescem, talvez com mais fôlego, o compartilhamento de arquivos – legal ou ilegalmente – pela internet e a pirataria. Não interessam neste artigo as expectativas frustradas de margens de lucro das grandes gravadoras, mas uma constatação bastante relevante – e pouco discutida – que nos serve de ponto de partida: as reflexões que serão feitas neste texto são “livres” porque praticamente não há dados organizados a respeito do que se costuma chamar de “cena independente”, embora seja depositada nela, muitas vezes, a responsabilidade pela renovação da nossa canção popular. Em grandes jornais e revistas abundam matérias a respeito das cifras milionárias que a grande indústria fonográfica vem perdendo devido à pirataria, mas faltam dados a respeito dos independentes. Não há pesquisa que lhes mensure o mercado, ou as cifras que movimentam por meio de gravações, shows, festivais, eventos e participações em sites de relacionamento⁶.

A finalidade deste artigo, portanto, é apresentar hipóteses que – apesar de fundamentadas apenas na breve experiência dos autores na produção executiva de bandas que podem ser chamadas de independentes e em informações esparsas e muitas vezes desconstruídas em jornais e revistas – talvez sirvam de ponto de partida, principalmente pelos seus equívocos, para fomentar pesquisas acadêmicas e mercadológicas a respeito da nova canção popular independente. Imaginamos que se trata de tarefa relevante na medida em que acreditamos que os compositores independentes podem, se quiserem, ousar mais

⁶ O próprio autor deste texto está envolvido em uma iniciativa particular e não financiada de pesquisa, cuja finalidade é mapear a chamada “cena independente”, o Mapa Musical, disponível em www.mapamusical.com.br. Como a iniciativa é bastante recente, não foi levada em consideração para a redação deste artigo. Fica a esperança de que, em edições futuras da revista Aurora, o autor possa analisar dados concretos, coletados no Mapa Musical, e possa, por meio deles, ampliar o debate a respeito da nova canção popular brasileira independente.



Neamp

em suas propostas estéticas, contribuindo de forma singular para a história da nossa canção popular.

Pressupostos necessários

Antes de partir para as hipóteses, é necessário definir, ainda que de forma algo fluida, o que se chamou no título deste texto de “nova canção popular independente”, termo a termo. Já definimos, acima, o que é “independente”. Partamos para os outros termos.

Chamamos de “canção” a composição em que, segundo a proposta de Luiz Tatit (2002), dois elementos se combinam de modo a formar um todo coerente: a *letra* e a *melodia*. Algumas observações quanto a essa definição: a primeira é que, para Tatit, a canção foge ao universo da chamada “música erudita” na exata medida em que sua base é a entoação coloquial, isto é, toda canção é, em potência, *fala estabilizada por meio da melodia*, cujos contornos também ganham sentido. Interessa perceber que a formulação de Tatit, de certa forma, explica por que é que, embora muitas vezes não tenham acesso a formação musical erudita, são extremamente profícuos os compositores de canções populares: porque seu talento reside na competência de equilibrar letra e melodia partindo de sua experiência como falantes:

O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não despendesse qualquer esforço. Só habilidade, manha e improviso. Apenas malabarismo. Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige permanentemente um equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial. (TATIT, 2002: 09)

Ajustemos, pois, o termo para designar o que chamamos, de modo geral, de compositores, letristas, músicos, arranjadores: são todos eles *cancionistas*, porque contribuem naquele malabarismo e porque seu talento não é oriundo, em princípio, do conhecimento acadêmico e erudito da música, mas de uma experiência comum a todo o público que os ouve: a fala cotidiana.



Neamp

Desse modo, todos podem ser cancionistas: porque todos falam e podem, a partir dessa experiência primordial, estabilizá-la de modo a fazê-la canção. Essa constatação terá implicações graves nas hipóteses livres que levantaremos a seguir, porque é a partir dela que se pode entender a profusão de cancionistas que têm surgido desde o barateamento das tecnologias de gravação, e daí ao compartilhamento de arquivos na internet. Arriscamos dizer – e já vai a seguir a primeira de muitas hipóteses que pretendemos levantar – que *todos podem ser cancionistas*, mas que *nem todos terão o talento, o comprometimento e o tempo* necessários para compor canções. Abusando da linguagem figurada propositalmente, talvez só deixem marcas na história de nossa canção aqueles cuja obra componha síntese e expressão dos dilemas subjetivos de seu tempo e seu lugar, como se os cancionistas fossem antenas receptoras e transmissoras dos temas do momento histórico em que vivemos. As canções mais marcantes deste tempo talvez sejam as que incorporem à forma e ao conteúdo as circunstâncias e as dúvidas em que está imersa a trajetória incerta da canção neste início de século.

No termo “nova canção popular independente”, o adjetivo “nova” se refere não só às obras de cancionistas que se utilizam das condições técnicas desenvolvidas nos últimos anos para criar, gravar e difundir suas obras, como também às daqueles que fazem dessas condições instrumento fundamental no processo criativo. Para esclarecer, tende a não pertencer à nova geração um cancionista que, por exemplo, continua depositando suas expectativas de retorno financeiro em vendas de CDs gravados e distribuídos pelas majors e nos cachês de shows agendados por elas, com divulgação por meio dos grandes canais de comunicação de massas, utilizando-se de práticas como o jabá. Em outras palavras, sua obra – e o retorno financeiro obtido por meio dela – tendem a ser determinados pelos moldes tradicionais da indústria fonográfica. Embora seja bastante recorrente o discurso a respeito da falência desse modelo de negócios, talvez ainda seja cedo afirmar que ele está fadado à extinção completa.

Em contrapartida, aproxima-se da *nova* canção a obra do cancionista que, por exemplo, se utiliza das novas tecnologias não só para divulgação de suas canções como também para a concepção de suas obras. Em termos bastante simples, não faltam cancionistas que, frente à inviabilidade de lançamento de CD com doze músicas em média,



Neamp

no formato tradicional, lançam na internet EPs, com apenas quatro ou cinco canções, cuja plataforma principal de divulgação é o site de relacionamentos Myspace, ou outros sites similares, e o apoio de blogs e de mídias alternativas. Essas obras, ao contrário do que se poderia imaginar numa primeira análise, têm muitas vezes a coerência interna que se supunha estar fadada a acabar, devido à decadência do formato de *álbum*. O retorno financeiro – se existir – é bastante reduzido e passa ao largo da venda de EPs, comercializados em espetáculos. Gravados em estúdios caseiros, divulgados pela internet, com cópias físicas reproduzidas pelo próprio cancionista em pequenas quantidades, esses trabalhos dispensam a infraestrutura das grandes gravadoras, mas também não contam com a difusão proporcionada por elas. O cancionista se apresenta fora dos grandes circuitos de espetáculos: faz shows em casas noturnas abertas a trabalhos autorais e conceituais, cujo público reduzido não tem a expectativa de assistir a um show de repertório consagrado na grande mídia; em espaços como SESCs ou centros culturais, em programas destinados a promover novos artistas, mais uma vez, com o público reduzido; finalmente, em festivais alternativos ou independentes da canção, que fogem bastante aos modelos dos que marcaram as décadas de sessenta e setenta (JÚNIOR, 2009). Em todos esses espaços, na maioria das vezes, os cachês são bastante reduzidos ou não existem. O resultado financeiro em que há retorno do capital investido já pode ser considerado positivo – mas a veiculação das canções pela internet, o EP e os shows acabam por ganhar, todos, em alguma medida, o caráter de *divulgação da obra*, sem retorno financeiro que permita, na maioria dos casos, o exercício integral da profissão de cancionista. Essa instabilidade parece permear a obra como um todo, marcando-lhe e, de certa forma, determinando-lhe as características, como observaremos a seguir.

Não se entenda que os cancionistas se encaixam facilmente em uma ou em outra categoria: é frequente que algumas bandas ou compositores, depois de mais ou menos consolidada a carreira, obtenham algumas vantagens e consigam espaço em alguns canais tradicionalmente ligados à indústria fonográfica – fato que se pode interpretar como certa permeabilidade dos grandes canais à produção musical independente, como se esta estivesse em teste, para que alguns de seus talentos sejam, futuramente, selecionados para integrar os *casts* grandes gravadoras. Márcia Tostas Dias (2008) investigou as diferentes



Neamp

leituras possíveis a respeito das relações entre *majors*, as grandes, e *indies*, as gravadoras independentes. De qualquer maneira, o que se observa, de forma geral, é que há cancionistas que se aproximam mais do primeiro grupo, mais afeitos ao modelo tradicional de negócio das grandes gravadoras; há, em contrapartida, os que experimentam novas possibilidades de criação, gravação e veiculação que, em última análise, interferem na concepção da obra como todo coerente: são as obras destes, de forma geral, as que investigaremos neste artigo.

Finalmente, é preciso entender que “canção popular” é expressão que diz respeito a toda produção de cancionistas brasileiros nas bases anteriormente propostas por meio de fragmentos de Luiz Tatit: trata-se das composições em que se equilibram letra e melodia. Mas o adjetivo “popular” implica outro recorte, referente à amplitude de gêneros que estão contemplados na canção brasileira: dos muitos sambas chamados “de raiz” às suas formas mais ou menos determinadas pelas condições técnicas e pelas demandas de mercado ou de público (samba-canção, samba partido-alto, samba-enredo, pagode, etc), passando pela Bossa-Nova, pela Tropicália, pela Jovem Guarda, pelas canções de protesto, pela designação genérica de MPB, pelo Rock Nacional, pelo Axé, pela Música Sertaneja, pelo Manguebit, pelo Brega, por todos os gêneros que não caberiam neste texto e que os autores desconhecem, até os independentes das primeiras décadas do século XXI: tudo isso é canção popular brasileira, em cuja história se insere a nova canção popular independente.

Propostas ousadas, propostas de sucesso: uma revisão

Talvez a primeira reflexão que seja necessário fazer seja a seguinte: a produção independente de fato *renova* a canção brasileira em termos estéticos? Ou será essa uma expectativa exagerada que se depositou nas novas gerações, por disporem de um aparato tecnológico a que as anteriores jamais tiveram acesso? Com efeito, permeia os discursos a respeito do acesso a novas tecnologias certa esperança (muitas vezes, carregada de revanchismo contra as práticas da indústria fonográfica em décadas anteriores) de que os novos cancionistas, sem as interferências impostas pela lógica de mercado, têm a chance – para alguns, a oportunidade histórica – de criar livremente, de formular propostas estéticas



Neamp

realmente ousadas, que ponham em xeque a mercantilização da canção, transformada em produto.

Sem partilhar dos exageros e do sectarismo de algumas posições – porque, em mais de um momento, alguns agentes da indústria fonográfica, em maior ou menor medida, abriram as portas a iniciativas ousadas do ponto de vista estético; e porque, às vezes em outros, às vezes nos mesmos momentos, cancionistas de propostas estéticas ousadas operaram na lógica da indústria fonográfica pelos mais diversos motivos – é preciso lembrar que, de saída, toda a tradição da canção popular brasileira esteve, em maior ou menor medida, ligada à história da indústria fonográfica, que muitas vezes determinou-lhe as nuances. Tatit (2004: 94-95) afirma que as canções consideradas as bases sobre as quais se erigiu nossa canção popular foram registradas no início do século XX com base em um critério bastante simples, mas que determinou em grande medida a sonoridade da canção brasileira: a precariedade dos sistemas de gravação (ainda incipientes nesse período), cujas limitações fizeram que “os pioneiros do gramofone” – de forma geral, mais interessados na venda dos aparelhos reprodutores do que no fomento da canção popular – selecionassem

a sonoridade ideal para o tipo de gravação que buscavam: centralidade na melodia e letra emitidas pela voz e participação cuidadosamente controlada, em termos de volume, ritmo e densidade timbrística, de instrumentos de corda (violão, bandolim e cavaquinho) e de percussão. (TATIT, Ibid: 95)

Trata-se de apenas um exemplo, mas muitos outros poderiam ser levantados: as marchinhas de carnaval respondendo às demandas de mercado da indústria no início do ano, enquanto as canções de “dor de cotovelo” ocupavam as paradas nos outros meses; os sambas-canção e seus intérpretes de enorme potência vocal, também escolhidos devido a limitações técnicas das tecnologias de gravação; a Bossa-Nova, que respondia a uma demanda específica de público, jovem e universitário, e que a indústria supriu rapidamente; a proposta da Tropicália, que abria as portas da canção brasileira para sua própria história e para a guitarra elétrica, remetendo inclusive à Jovem Guarda, que já era, por si só, a versão brasileira do iê-iê-iê dos Beatles; a renovação do mercado brasileiro de música jovem, outra vez por meio do rock, na década de oitenta: todos esses exemplos mais flagrantes, mas



Neamp

tantos outros poderiam ser levantados, só apontam para o que parece inegável – o que se chama “canção brasileira” é inevitavelmente *canção de mercado* ou, se quiséssemos, para falar com Adorno (2005), *música ligeira*.

Essa constatação esvazia, de certa forma, as expectativas depositadas nas novas gerações: mesmo que inovem sensivelmente do ponto de vista estético, ainda farão canção de consumo, se mantiverem raízes na canção brasileira. Daí o questionamento fundamental para nortear-nos as hipóteses: com base em que critérios, restringindo-nos à análise da canção de mercado, é possível avaliar o quão ousadas são as propostas dos cancionistas da nova geração?

Um dos autores deste texto já tangenciou, em artigo publicado anteriormente, esse problema (BARREIROS, 2006: 2-3), ao investigar o critério de gosto da chamada “elite popular” na avaliação do rock nacional. Para Luiz Tatit,

Desde o advento da bossa nova formou-se no país uma elite especialmente interessada em música popular e, com o progressivo recolhimento da música erudita às salas de concerto às universidades, essa elite, por seu alto poder aquisitivo, passou a ser um dos alvos prediletos da indústria do disco. (TATIT, 2004: 64)

A elite popular compôs uma fatia de público que, nas décadas de sessenta e setenta, associava seus critérios de gosto ao *protesto*, determinado pelas tensões ideológicas do período. Daí a preferência por cancionistas como, para dar o melhor exemplo, Chico Buarque, cujo lirismo associava-se diretamente às restrições de liberdade impostas pela Ditadura Militar. Ao mesmo tempo, propostas como a Tropicália que, de forma geral, abriam a canção brasileira às múltiplas interferências – das raízes da canção popular às guitarras elétricas dos Beatles e ainda, para surpresa e vaia dos fãs da canção de protesto, à Jovem Guarda – também eram consideradas ousadas pela sua *permeabilidade a diferentes gêneros*, incluídos aí os estrangeiros, como o rock, diretamente associados à indústria fonográfica internacional.

Com o fim das tensões ideológicas no final do século XX e a incorporação recorrente de gêneros estrangeiros à canção brasileira, inclusive anterior à Tropicália, é



Neamp

preciso rever os critérios de inovação, sem deixar de lembrar que estes foram determinados, em alguma medida, por um momento histórico: aos ouvidos do público jovem e universitário das décadas de sessenta e setenta, soavam como inovadoras a recuperação de gêneros populares regionais associados às letras de protesto, bem como a incorporação de gêneros estrangeiros à música brasileira. Se considerarmos que a canção brasileira segue experimentando aquela recuperação e esta incorporação – como demonstra a experiência do Manguebit, na década de noventa – não se poderá chamar, a rigor, a propostas como essas de *inovadoras*, sem avaliar-lhes as qualidades intrínsecas, que são muitas. Em poucas palavras: *protestos e fusão de gêneros*, embora ainda sigam enriquecendo – e muito – nossa canção, não podem mais ser critérios fundamentais para a avaliação de propostas inovadoras no plano da canção popular, na medida em que são procedimentos já assimilados, há algumas décadas, à nossa canção.

Curioso é observar que, por mais que a pesquisa a respeito das características intrínsecas à canção, sobretudo na figura do mesmo Luiz Tatit, nossa principal referência teórica, tenha se desenvolvido significativamente nos últimos anos, ganham sobrevida outros critérios de avaliação que soam equivocados ou incompletos. Já vimos anteriormente que a característica primordial do cancionista é sua competência de equilibrar letra e melodia – daí Tatit afirmar que “o cancionista mais parece um malabarista”. Apesar disso, ainda parece persistir o critério de avaliação centrado exclusivamente na letra das canções, desconsiderando seus elementos melódicos. Foi o que ocorreu, de certa forma, na década de noventa, por exemplo, com o axé e a música sertaneja, rejeitados por muitos dos chamados formadores de opinião e por uma parcela do público – exatamente a “elite popular”:

Alvos de imenso bombardeio crítico desferido por representantes da elite popular (artistas, jornalistas e pensadores de modo geral), esses gêneros que dominaram nosso mercado de disco nos anos 1990 mudaram a história da sonoridade brasileira. Justamente na década em que estava previsto o desaparecimento da canção nacional diante da escalada da produção norte-americana na mídia, deu-se o efeito inverso: ritmos que brotaram do carnaval nordestino, melodias derivadas do canto caipira, conformações extraídas do velho samba e até o rock suficientemente nacionalizado (ou mesmo breguizado) apoderaram-se das melhores fatias do mercado, criando



nos ouvintes até mesmo uma certa nostalgia da música estrangeira. (TATIT, 2004: 65-66)

O “bombardeio crítico”, muitas vezes, tinha como critério o suposto esvaziamento das letras, menos “elaboradas” do que as dos chamados “monstros sagrados da MPB”. Os autores de axés e de músicas sertanejas não eram *poetas* como, por exemplo, Chico Buarque ou Caetano Veloso. Mas já sabemos que a letra é apenas um dos elementos que compõem a canção – e que, nesta, interessa menos *o que* se fala e interessa mais *como* se fala. Julgar uma canção apenas pela letra já é, por si só, um equívoco. Na mesma medida, julgar um compositor apenas pela competência que ele apresenta como músico também parece erro. Sabe-se de compositores, como já se afirmou anteriormente, extremamente talentosos e que não tiveram formação musical de nenhuma natureza, salvo os exercícios de composição entre outros cancionistas; há canções extremamente simples, sem nenhum requinte técnico, tocadas ao violão, por apenas um cancionista, que são executadas nos espaços restritos da elite popular e que ganham as praças e as festas do grande público. Nem só grandes letristas, nem só exímios músicos: cancionistas equilibram-se entre letra e melodia.

Assim, é preciso que a elite popular – artistas, jornalistas e pensadores de modo geral –, no que diz respeito à canção – seja ela independente ou não –, tomem como referência de julgamento os elementos internos à canção, expressos de modo sintético no equilíbrio entre letra e melodia. Já é mais que hora de abandonar a análise que namora a *crítica literária*, centrada na letra, ou a *crítica musical*, focada em elementos estritamente musicais. Da mesma forma, também não cabem mais critérios de *ordem ideológica* – há canções feitas apenas para *entreter* e há outras, com outras finalidades além desta, mas que parece permear toda a história de nossa canção, mesmo em suas propostas mais ousadas.

O posicionamento anteriormente desenvolvido não exclui a análise cuidadosa de canções feitas apenas para responder às demandas da indústria cultural. O mesmo Tatit lembra, ainda a respeito dos gêneros que alcançaram popularidade e que marcaram a canção brasileira na década de 90, que



Evidente que para adquirir valor competitivo no mundo impessoal e perverso da indústria cultural, esse novo produto musical brasileiro [axé e música sertaneja] assimilou técnicas de padronização e de serialização que lhe retiraram a força inventiva no âmbito particular de cada obra. Mas na atuação em grande escala, o sucesso dessa música, fortemente impulsionado por grupos de produtores nacionais e internacionais – cuja flexibilidade é bem maior do que a da elite popular –, esmagou a concorrência e fechou o século confirmando a propalada pujança da música brasileira. (TATIT, 2004: 66)

É inegável que as “técnicas de padronização e de serialização” eivam aquelas obras, e muitas outras da nossa canção, largamente difundidas nos meios de comunicação de massas, com poder de alcance que os leitores deste texto conhecem bem, calcado nos investimentos das grandes gravadoras. O que merece discussão, pois, nesse caso, serão as formas de difusão por meio das quais alguns produtos fazem sucesso entre o grande público. As canções oriundas desse processo, em si, cumprem, dessa forma, sua finalidade primeira, que é a obtenção de lucro. Mais uma vez, cabe ponderar que nem todas as canções veiculadas por esse modelo correspondem rigorosamente àquelas técnicas e que, eventualmente, guardam qualidades intrínsecas que as transcendam.

Proponha-se, pois, que as canções sejam julgadas por meio de critérios que correspondam a sua forma como um todo – o equilíbrio entre letra e melodia –, não apenas por um dos elementos, nem só pela amplitude do meio de difusão com que contaram, ou ainda pelo grau de protesto de suas letras, ou, finalmente, de fusão de diferentes gêneros em sua dimensão sonora. Trata-se do primeiro passo para evitar sectarismos e equívocos analíticos – e para constatar fatos que já têm sido observados por alguns estudiosos, jornalistas e intelectuais: o de que a canção brasileira é das mais pujantes e o de que o público brasileiro, de forma geral, reconhece essa pujança, consumindo mais os produtos nacionais do que os internacionais (BITTENCOURT).

Nesse sentido, a produção independente ganha relevância, na medida em que confirma o vigor da canção brasileira, principalmente porque, embora tenda a fugir às técnicas de padronização e de serialização da indústria fonográfica e embora dispense seus canais de difusão, segue ganhando público. É notório que o consumo de canções independentes tem crescido, apesar de não dispormos de dados exatos e concretos a



Neamp

respeito do recrudescimento desse mercado. Há alguns indicadores: o crescimento dos festivais independentes, especialmente os filiados à Associação Brasileira de Festivais Independentes, Abrafin (<http://www.abrafin.org/>), no momento da redação deste texto com mais de quarenta eventos espalhados pelo país; o destaque que esses festivais e os cancionistas que deles fazem parte vêm ganhando na mídia especializada: apenas a título de exemplo, leiam-se as reportagens publicadas nas revistas Bravo (JÚNIOR, 2009) e Trip (BRESSANE, 2009).

Apenas a título de conclusão a respeito da revisão das propostas ousadas e das propostas de sucesso comercial, leia-se o seguinte fragmento de uma obra fundamental para a compreensão do mercado fonográfico brasileiro, de Márcia Tosta Dias:

Em tempos de mundialização, nunca se consumiu tanto produtos de música brasileira. Mas esse alto consumo, com propriedade, não expressa o dinamismo e a intensificação das práticas culturais, nem tampouco aponta para a ocorrência de um movimento cultural que dota o cenário de efervescência e criatividade musicais, ou ainda, para a flexibilização das condições de competição no mercado. Ao reiterar e repetir, insistentemente, as fórmulas consagradas, o ritmo que embala os movimentos da sociedade global parece definir uma trilha sonora para esse final de século em que os múltiplos sons, estilos, gêneros, agentes, lugares e autores parecem entoar, na realidade, uma única canção. (DIAS, 2008: 174)

Talvez, da última década do século XX para o final da primeira do XXI, tenha-se operado, ainda que de forma quase insignificante, uma pequena mudança: as canções, os festivais e os espaços conquistados lentamente pelos independentes talvez sejam sintomas de algum dinamismo e intensificação de práticas culturais. Falta a esse cenário, é certo, a coerência interna para que possa ser chamado de *movimento cultural*, mas parece haver motivos bastantes para chamá-lo de *mercado independente*, um mercado novo, que foge em alguma medida às reiterações e repetições insistentes das fórmulas consagradas da indústria cultural, apesar de os dados a respeito dele serem quase inexistentes. Embora a pesquisa de Márcia Tosta Dias seja nossa referência bibliográfica fundamental, lançamos a hipótese acima – certamente mais *otimista* do que a leitura da pesquisadora – com a finalidade de fomentar pesquisas sobre as obras e o mercado da nova geração de cancionistas.

Formação de público

Afirmou-se anteriormente que o compartilhamento de arquivos por meio da internet deve ter alterado de modo significativo as formas de consumo de canção. Trata-se, na verdade, de uma das hipóteses deste texto, que se desdobrará em outras. Com efeito, a facilidade de obter um disco ou uma canção por meio dos sites e blogs em que se pode fazer *downloads* ampliou o acesso de grande parte do público não só aos clássicos da canção popular, como também aos sucessos mais recentes, além das produções independentes. Basta a posse de um computador com as configurações mínimas necessárias para que, em poucos minutos, obtenham-se as canções desejadas.

Embora sejam recorrentes comentários a respeito dos hábitos de consumo de canções das novas gerações, em que se levanta a hipótese de que são elas “mais imediatistas” do que as anteriores devido à facilidade de acesso e à grande quantidade de canções de que dispõem, parece cedo para fazer afirmações categóricas quanto aos hábitos de consumo de canções dos jovens e adultos depois do advento da internet.

Nesse contexto, entretanto, chama a atenção a expressão “formação de público”, frequente nos meios em que circulam cancionistas independentes. Na maioria das vezes, formar público significa sensibilizar uma quantidade de pessoas suficiente para persuadir as casas noturnas a aceitarem, com alguma frequência, a presença de um mesmo conjunto em seus palcos. Esse processo, que parece simples aos olhos do público leigo, é árduo para os cancionistas independentes, porque estes não contam com os grandes canais de comunicação de massas para divulgar suas obras. Criam-se, assim, as mais diferentes *estratégias de divulgação* cuja finalidade é obviamente o processo de formação de público.

A estratégia mais comum já foi citada, de forma geral, anteriormente: abertura de perfil em sites de relacionamento, como o Myspace, só para citar o exemplo mais comum. Dada a popularidade do Myspace, outras estratégias de divulgação se desenvolveram dentro desse universo, como a customização completa da página virtual, cuja identidade visual deve dialogar, inicialmente, com a identidade sonora da banda. Em seus perfis, além das canções, as bandas disponibilizam fotografias, releases, textos de imprensa em que foram



Neamp

citadas, meios de contato. Mas, principalmente, relacionam-se com o público e com outros cancionistas.

Talvez os sites de relacionamento possam ajudar a entender o que pode ser, para alguns cancionistas independentes, o processo de *formação de público*, que pode ir além de apenas angariar pessoas que frequentem os espetáculos. Aproximando-se do público por meio de sites como o Myspace, primeiramente, os artistas abrem canais de conversação com público por meio dos quais é possível medir-lhe as impressões – e verificar, com maior ou menor grau de especificidade, dependendo do empenho da banda, o *perfil do ouvinte*. Aprofundar as relações com os fãs em sites de relacionamento pode ser, assim, uma forma de conhecer o próprio público e de fidelizá-lo, oferecendo-lhe CDs ou outros produtos relacionados à banda, como camisetas ou outros materiais promocionais, além de entradas gratuitas em espetáculos. As possibilidades são muitas: interessa observar que os meios de resposta que o público tinha a oferecer – compra de CDs, associação a fã-clubes e frequência a shows – se ampliaram.

Não deixa de ser interessante verificar que a formação de público também pode ser entendida como processo em que propostas que fujam às fórmulas consagradas pela indústria fonográfica são apresentadas ao público, sem desconsiderar as impressões que este tem delas. Em outras palavras, correndo todos os riscos de má interpretação, formar público pode ser – e parece que tem sido, ao menos com algumas das bandas independentes – *mostrar ao público possibilidades de ampliar o gosto por meio de novas propostas sonoras da banda e de reformulá-las de acordo com algumas expectativas do público*, espécie de ponto médio que dispensa a intermediação das grandes gravadoras. O contato virtual com o público pode ser um meio de a banda *formá-lo e formar-se*, isto é, fazer que ele tenha acesso a pressupostos e a conceitos que permeiam as obras dos cancionistas independentes, além de fazê-lo *agente* do processo criativo, como observaremos a seguir. É evidente que, em grande parte das vezes, o gosto do grande público já está *enformado* pelas canções de sucesso da indústria fonográfica, mas isso não impede que, aos poucos, por meio da interação virtual, novas propostas caiam no gosto dos fãs.

Em termos gerais, não sejamos nem tão otimistas nem tão céticos no levantamento das hipóteses: embora seja verdade que o compartilhamento das canções na internet pode



Neamp

trazer a diversidade de propostas sonoras às novas gerações, a maior parte delas segue consumindo, de forma bastante superficial, canções de sucesso nos modelos mais tradicionais. Nesse contexto, formar público é mais do que simplesmente angariar uns poucos frequentadores de espetáculos; é também, em certo sentido, apresentar ao público propostas mais ousadas, fundamentando-as e veiculando-as, principalmente, por meio da própria canção, fazendo, na medida do possível, que o público interfira no processo criativo.

Os novos meios de difusão da canção, utilizados principalmente pelos independentes, também obrigam a rever o papel da imprensa cultural. Certamente, ainda que quisessem fazê-lo, seria impossível os jornais impressos tradicionais cobrirem todos os eventos de cancionistas independentes em metrópoles como São Paulo, não só pela profusão de espetáculos e artistas, mas também pela rejeição à canção independente, de forma geral. Já afirmamos anteriormente que há cancionistas que conseguem alguma projeção nos meios de comunicação de massas tradicionais, geralmente em programas de cunho alternativo destinados ao público jovem. Mas o mais legítimo é afirmar que a maioria dos eventos de artistas independentes não chega ao conhecimento das editorias e, por conseguinte, do grande público. Além disso, o discurso dominante nesses meios de comunicação tradicionais é bastante afinado com o das grandes gravadoras – leia-se o artigo publicado na Folha de São Paulo (BITTENCOURT, 2009) em que se afirma que “A música brasileira está com uma corda em volta do pescoço”, com base apenas em dados veiculados pelas cinco maiores gravadoras do país – e, dessa forma, a pauta recai sempre nos supostos malefícios da pirataria virtual e física, mas não investiga a fundo a nova geração de cancionistas.

Resta a eles, portanto, contar com canais alternativos de divulgação, como sites especializados ou blogs que, além de divulgarem os eventos, também entrevistam os artistas, disponibilizam suas canções para *download* e, com maior ou menor profissionalismo, registram as apresentações com fotografia e vídeos, que são disponibilizados com bastante rapidez na internet. Trata-se de outra maneira de formar público: manter com ele, por meio de formadores de opinião alternativos, canais de debate e de troca de conteúdos fotográficos e audiovisuais. A ideia que está por trás é sempre a de



Neamp

que o público pode tornar-se um divulgador (mais uma vez, *agente formador*) em potencial do trabalho do cancionista – e ninguém melhor do que o próprio público para encontrar pares afinados em termos artísticos. Essas mídias alternativas, de certa forma, conferem credibilidade ao conteúdo, indo além das impressões pessoais do público comum, referendando e divulgando a obra de artistas independentes.

Mas o grande ponto de contato entre os cancionistas independentes e o público é mesmo a própria canção. Nos parágrafos anteriores, investigamos superficialmente alguns aspectos referentes à dificuldade da divulgação das obras independentes. Investiguemos, pois, agora suas canções, veiculadoras, por excelência, de suas propostas.

A nova canção popular independente brasileira

Partamos do seguinte pressuposto: por mais que a indústria cultural disponha de meios para formação do gosto, há demandas legítimas de mercado, que partem de diferentes parcelas do público e que podem ser notadas e supridas com maior ou menor celeridade. Mais uma vez, segundo Luiz Tatit,

Acontece que as leis do mercado só são leis de fato quando analisadas retrospectivamente. Sua capacidade de previsão, ao menos com produto de natureza artística, é de curto alcance. O êxito dos produtores e executivos que parecem se orientar por essas leis depende bem mais da flexibilidade com que desenvolvem suas estratégias do que da determinação infalível de seus métodos. Contracenando com o encaminhamento do produto, há as flutuações no âmbito do gosto e das necessidades emocionais que singularizam os mais variados setores da sociedade e se manifestam diferentemente em cada fase de sua evolução histórica. (TATIT, 2004: 60)

Eis outra hipótese: vivemos, nos primeiros anos do século XXI, uma flutuação no âmbito do gosto e das necessidades emocionais que singularizam ao menos uma parcela do público jovem. Talvez as obras dos cancionistas independentes, sem limitação de gênero, sejam a manifestação mais evidente das idiossincrasias deste tempo e suas gerações.

Levantamos acima a hipótese de que as canções de hoje que terão alguma permanência no tempo talvez sejam apenas aquelas que sintetizem e expressem, em forma e



Neamp

conteúdo, dilemas deste tempo, especialmente o referente às circunstâncias e às dúvidas em que está imersa a trajetória da canção. Com efeito, muitos compositores independentes disponibilizam na internet suas canções, gratuitamente, abrindo mão dos direitos autorais. Não faltam estratégias para cativar o público: a mesma canção é disponibilizada para download ou para audição, em diferentes versões, com contribuições de outros cancionistas ou do próprio público, por meio de impressões ou mesmo de intervenções, quando o artista partilha *online* o processo criativo; canções completas ou trechos de canções são disponibilizados em *teasers*, pequenos vídeos de divulgação, anunciando o lançamento que está por vir; filmagens de ensaios, com canções novas ou com novas versões de canções já conhecidas, são disponibilizados no site Youtube; nos blogs, os cancionistas dividem com o público impressões sobre apresentações, clipes ou canções; EPs ou trabalhos de maior fôlego são disponibilizados mediante as mais diversas condições – cadastramento do ouvinte, pagamento de ao menos uma das canções, ou outras alternativas. De forma geral, talvez haja ao menos duas tendências que podem ser observadas. A primeira é que a banda ou compositor conta cada vez menos com a intermediação dos chamados formadores de opinião dos grandes meios de comunicação: os artistas se comunicam cada vez mais diretamente com o público, com a chance de verificar quais composições mais lhe agradam, abrindo, até, oportunidades para que o público *participe ativamente* da composição – há casos de artistas que, como estratégia de aproximação com o público, propõem um mote, que pode ser desenvolvido pelo fã que, ao ter sua proposta escolhida, é agraciado das mais diferentes formas. A segunda tendência deriva da anterior: as obras talvez sejam criadas de modo cada vez mais *coletivo*, plural, com interferências do público e de outros cancionistas – observe-se a tendência das parcerias na canção popular brasileira, que vem se acentuando cada vez mais.

A relação direta do artista com o público e o processo cada vez mais coletivo de produção das composições talvez interfiram diretamente na forma e no conteúdo das canções. O contato direto com as impressões dos fãs pode fazer que os cancionistas *revejam* suas propostas para aproximar-se ou afastar-se das mais diferentes fatias de mercado. Cientes da volatilidade da carreira no âmbito independente, mantêm-se conectados ao público, produzindo pequenas peças e materiais de divulgação que podem



Neamp

ser entendidos como obras em processo de criação, cada vez mais aberto e cuja versão final – somente aquela em que o próprio cancionista a considera concluída – guardará traços, ainda que quase imperceptíveis, do percurso incerto de composição. Se, como propõe Tatit, a base da canção é a fala, então somos todos aptos a compor uma canção: talvez seja essa a lição aprendida, ainda que intuitivamente, pelos cancionistas no início do século XXI e talvez essa seja a informação fundamental que permeie a maioria das canções independentes deste tempo. Não se descarte, entretanto, o fato de que há cancionistas que imprimem a suas obras as marcas pessoais que fogem aos modelos já conhecidos (marcados pelas técnicas de padronização e de serialização da indústria fonográfica): impressões e expressões cada vez mais *subjetivas* que tendem a atingir os conteúdos mais profundos do nosso século. A instabilidade do processo criativo da canção – quase uma tentativa erro, cheia de paradas e retomadas, com letras-monstro, versos e frases soltas –, elevada à máxima potência nesta década, é apenas um deles, mas contém em si outros maiores, todos presentes em potência: a fugacidade do desfrute estético na medida em que a obra é transformada em produto; a comunicação afetiva e sensível determinada, em alguma medida, pela tecnologia; a volatilidade e a utilidade da arte postas à prova e em xeque ao mesmo tempo. De todo modo, parece que a nova canção popular independente está carregada dos impasses em que se veem a canção e os cancionistas, no início do século XX: as propostas mais ousadas do ponto de vista estético talvez tenham surgido exatamente da constatação de que é cada vez menos provável sobreviver exclusivamente como cancionista.

Dessa forma, a experimentação sem amarras, já que não há os filtros das grandes gravadoras ou dos meios de comunicação de massas; a veiculação acelerada de canções incompletas ou em versões primárias, quase descartáveis, não pela sua qualidade, mas pelas condições em que se vê o cancionista independente para difundir seu trabalho; o capricho e as performances ousadas e inusitadas nos espetáculos ao vivo em festivais (JÚNIOR, 2009) ou em casas noturnas alternativas, talvez o último recurso para angariar público, e oportunidade às vezes única para apresentar o trabalho com a intensidade que quaisquer registros fazem perder: todas essas características da nova canção popular independente



Neamp

talvez sejam resultado daquelas circunstâncias instáveis em que se veem os cancionistas e a própria canção no início do século XXI.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. (2005). “O fetichismo na música e a regressão da audição”. In: *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural.

BARREIROS, Carlos Rogério Duarte. (2006). “A hora e a vez do rock brasileiro”. In: *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*. Universidade Presbiteriana Mackenzie. http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volume_6/8-carlos.pdf. Consultado em 01/04/2010.

BITTENCOURT, Bruna. “Lançamentos de discos brasileiros diminuem 80%”. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2102201009.htm>. Consultado em 01/04/2010.

BRESSANE, Ronaldo. “Ninguém é de ninguém: a nova realidade”. <http://revistatrip.uol.com.br/revista/178/especial/ninguem-e-de-ninguem-a-nova-realidade.html>. Consultado em 01/04/2010.

DIAS, Márcia Tosta (2008). *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo.

JÚNIOR, José Flávio. “A nova era dos festivais”. <http://bravonline.abril.com.br/conteudo/musica/nova-era-festivais-467150.shtml>. Consultado em 01/04/2010.

TATIT, Luiz (2002). *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

_____ (2004). *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial.

_____ (2007). *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha.

Da ruptura ao esclarecimento: a crítica da tecnologia em trabalhos de artemídia

Fábio Oliveira Nunes*

Resumo

A exemplo das vanguardas modernas, que prezavam a ruptura e a subversão, atualmente existem trabalhos em mídia arte que buscam uma certa desautomatização do receptor, inserindo problemáticas que abordam questões sociais e a própria tecnologia. Nesse contexto, o artista Perry Hoberman desenvolve sua pesquisa poética, em novos meios, entre a postura crítica e a contestação social.

Abstract

Like the modern avant-garde, which praised disruption and subversion, there are current studies in media art that somehow seek to de-automatize the receiver, introducing matters that address to social issues and technology itself. In this context, the artist Perry Hoberman develops his poetic research in new ways, between critical stance and social dissent

1. Ruptura: o legado das vanguardas

O espírito de revolução é inerente à história da arte moderna: a ruptura muitas vezes é a postura artística que mais evidencia o papel do artista no contexto artístico e social. Desde as vanguardas, a ruptura é o caminho fundamental para a inserção do “novo”, da recombinação e da quebra ao estabelecido, papel este, inclusive delegado aos artistas pelo senso comum: o estereótipo do artista emana excentricidade e inconformidade em sua relação com o mundo. Mais do que rotular a figura do artista (poderíamos lembrar, por exemplo, da célebre imagem do sujeito cronópio, símbolo da genialidade, loucura, generosidade e rebeldia, pelo escritor belga-argentino Júlio Cortázar) é necessário desvincular qualquer gratuidade nesta postura: como diria Joseph Beuys, na ideia da arte como organismo social, “a arte não é somente um artefato material, ela é acima de tudo,

* Fábio Oliveira Nunes (Fabio FON) – é artista multimídia e professor universitário, atuando entre outras áreas, nos estudos de hipermídia, web arte, arte mídia e poéticas da visualidade. Um dos seus estudos mais importantes é Web Arte no Brasil, realizado a partir de 1999 e atualmente dedica-se à pesquisa da arte tecnológica crítica. É Doutor em Artes na Escola de Comunicações e Artes da USP e Mestre em Multimeios na UNICAMP. É também Professor Adjunto em Arte e Tecnologia na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Site pessoal: <http://www.fabiofon.com>.



Neamp

uma ação projetada para ter conseqüências sociais”. Da figura do artista vamos para a natureza dos seus atos.

A arte moderna rompe com o passado da arte: os futuristas proclamavam fervorosamente o novo, os dadás também anunciavam a sua “tabula rasa” com alegria e devoção. Mas além do passado, rompe-se também com o artístico, colocando a “experiência humana” (HAFTMAN apud SEDLMAYR, s/d:166) como protagonista, partindo a elementos “não artísticos”, ou seja, imersos na realidade. As produções de Kazimir Malevitch – quadro negro sobre fundo branco – e Marcel Duchamp – readymades – são evidências desta situação. Ao se inserir enquanto realidade era de se esperar que as especificidades constituintes do objeto artístico viessem à tona, iniciando discursos de metalinguagem que iriam encontrar seu ápice na contemporaneidade. É também neste período que se buscam por novos paradigmas de linguagem através de três ângulos básicos que sintetizam a antiestética modernista, conforme FERRARA (1986:09): o experimentalismo, o funcionalismo e o sincretismo. Unidos, esses três paradigmas, buscam uma revolução na linguagem até então colocada. O experimentalismo tende a exaurir o universo de sua condição estética, onde a exploração de possibilidades de procedimentos constitui o objetivo da própria obra; o funcionalismo pensa o objeto artístico inserido na realidade, e conseqüentemente, passível à apreensão da percepção, acima de suas relações semânticas ou de interpretação; já o sincretismo, surge da conjugação dos paradigmas anteriores, na busca de uma linguagem que possa operar com sua própria estrutura. Segundo FERRARA (1986:12): “o sincretismo da arte moderna justifica-se pela absoluta necessidade de escapar ao domínio do significado arbitrário e inovar na linguagem o que está ligado ao desenvolvimento tecnológico, às teorias da comunicação e da informação e às novas técnicas de reprodução”.

Na apropriação das novas tecnologias – na intersecção da arte e tecnologia – pelos artistas, muito daquilo que era preconizado pela arte moderna, foi revisitado. Um dos exemplos disso é a iniciativa da “Estética da Comunicação”, fundada por Mario Costa, professor de estética da Universidade de Salerno, com os artistas Fred Forest e Horácio Zabala, em meados de 1983. Sobre esta estética, nos apresenta ZANINI (2003:18) como



Neamp

uma nova idade do espírito, baseada numa extraordinária fusão entre arte, ciência e tecnologia, e complementa:

“A estética da comunicação – afirma [Mario Costa] ‘é uma estética de eventos’. O evento é definido em suas propriedades e, sinteticamente, podemos dizer: não se reduz a uma forma; apresenta-se como um fluxo espaço-temporal, um processo interativo vivente; expande-se ilimitadamente no espaço-tempo; sua importância não reside no conteúdo permutado, mas nas condições funcionais da troca; seu processo se faz em tempo real; é uma mobilização de energia que substitui forma e objeto; é o resultado de duas noções interativas temporais: o presente e a simultaneidade; consiste no emprego do espaço-tempo para criar balanços sensoriais: refere-se particularmente às teorias da ‘Escola de Toronto’ (de H.Innis a McLuhan) e a hipóteses levantadas pelas pesquisas neuroculturais; ativa uma nova fenomenologia da presença puramente qualitativa e baseada na extensão tecnológica planetária do sistema nervoso; é o feeling de não se tratar do ‘belo’ e sim do ‘sublime’ e o fato inédito de este poder ser pela primeira vez ‘domesticado’ pela estética da comunicação.”

Além disso, na introdução do livro *Sublime Tecnológico*, de Mario COSTA (1995:07-11), Annateresa Fabris, ao abordar a Estética da Comunicação, comenta as relações desta com algumas experiências das vanguardas históricas e neovanguardas, apontando que o próprio Costa relaciona sua proposta, com o futurismo, dadaísmo e Fluxus com a exploração do acontecimento; com a arte conceitual com o fenômeno da desmaterialização; com a poética de obra aberta pelas possibilidades de interação e assim por diante. E ainda, a própria concepção da Estética da Comunicação que, baseada em dez princípios fundamentais, busca indiretamente re-configurar as linguagens já estabelecidas, um ideário que se configura como um manifesto¹, prática tipicamente modernista. É certo que a própria inserção dos novos meios invariavelmente rompe com os paradigmas da arte

¹ Curiosamente, ZANINI (2003:31) também referencia em seu texto ao “Manifesto Sky-Art” de 1986 (que anuncia as preposições da telemática, da comunicação global), transcrevendo-o na íntegra. Refletindo grande impetuosidade e grandiloquência, é inevitável não se remeter aos vanguardistas de outrora. FERRARA (1981:21) atenta para o fato de que “a participação do receptor – aviltada, desejada, repelida, solicitada, estimulada, exigida – é tônica que perpassa os manifestos da arte moderna em todos os seus momentos” e ainda conclui que “podemos tentar definir as características dos movimentos modernistas pelo papel que neles representa o receptor, explícita ou implicitamente”; ao compararmos, então, o “Manifesto Sky-Art” ou mesmo, os dez princípios da “Estética da Comunicação” a estas considerações, vemos o receptor também referenciado.



Neamp

no domínio estético, e mais do que exaltar, a “Estética da Comunicação” anuncia os propósitos desta quebra, mapeando a área de ação das novas tecnologias.

2. Na busca da desautomatização

Precedendo a idéia de ruptura, temos a idéia de subversão, que, de ordem estética, relaciona-se com as considerações sobre a poética de estranhamento e poética de afastamento de FERRARA (1986:36). O conceito de estranhamento foi criado por Chklóvski, em 1916 e foi apreendido por Bertolt Brecht por volta de 1935. Sobre Brecht, dramaturgo e diretor teatral, FERRARA nos apresenta:

“A obra de Brecht sustenta-se na corda tensa de um paradoxo que se explica na medida em que o homem é obrigado a viver em condições sociais que lhe impossibilitam revelar sua verdadeira face humana.(...) Num mundo assim, onde a regra é ser duro, não ceder à tentação da bondade, qualquer infração generosa pode trazer conseqüências fatais para o infrator. Nessa desordem ordenada, confusão planejada e desumana humanidade (A Exceção e a Regra), até mesmo a ciência que poderia ter o privilégio de entender os paradoxos nos quais estava submerso o mundo, corre o risco de não atingir sua finalidade, de não chegar à consecução de sua missão redentora e sucumbir em ameaças e destruição”.

Mas, além disso, Brecht adota em seu teatro o estranhamento com a intenção de criar uma interferência que permitiria ver à distância, isto é, longe de condicionamentos, a realidade. Para isso, o dramaturgo eliminou a quarta parede (na qual, antes, o público era um elemento ignorado) – aproximando público e palco – humanizou o ator e acima de tudo, dessacralizou o teatro, deixando de ser ritual e místico. Brecht lança mão do insólito para despertar o receptor da “hipnose” – passiva – em que estava imerso desde o drama clássico². Uma visível busca da quebra da automatização na leitura exercida pelo receptor. Daí, a partir das considerações de TAVARES (2004:234), sintetizaremos o estranhamento para adentrar o campo de sua versão mais radicalizada, o afastamento:

² Esse tom de esclarecimento é muito rico em significados: há como fazer paralelos dos mais diversos. Referenciando a essa idéia de “iluminação” temos a filosofia de algumas religiões orientais, ou mesmo, o filme *Matrix* (The Matrix, EUA, 1999. Direção: Andy Wachowski, Larry Wachowski) com suas metáforas (como da pílula vermelha) como uma possibilidade de leitura.



Neamp

“Na tendência de radicalização do procedimento do estranhamento, a experiência do choque dá continuidade à intenção de desautomatização do ato de percepção. Todavia, se, nos casos analisados anteriormente [poéticas do estranhamento], a solicitação se desenvolve pelas propostas de fragmentação e de percepção da forma absoluta, como o afastamento induz-se o receptor a uma experiência de conflito com o objeto.”

Essa relação de conflito é visível no trabalho de Brecht, que nos coloca um estranhamento exacerbado, numa relação que se estabelece entre a negação (da linguagem) e a interpretação (as propriedades de sentido do trabalho) na busca do novo. As questões de estrutura – metalinguagem – emergem numa primeira vista, procura-se a inserção na realidade e conseqüentemente a quebra da automatização do receptor. Mas na poética do afastamento isso vem de assalto ao receptor. Porém, além disso, TAVARES (2004: 234) coloca a situação do seguinte modo:

“A poética do afastamento impõe-se pela proposta de o espectador resistir a integrar-se na realidade vivida, rompendo com isso a automatização da percepção, no propósito de recuperar um poder reflexivo e crítico diante da contemplação. Segue, deste modo, o método dos formalistas russos, todavia deste distingue-se em razão de aprofundar-se nas relações de conteúdo e não naquelas diretamente voltadas para a problemática da forma em si mesma.”



Ilustração 1- Ação de Fred Forest nas ruas do centro de São Paulo.

Essa idéia de recuperação de um poder reflexivo e crítico especialmente nos interessa. A poética de afastamento abre caminho para pensarmos, voltando à idéia de arte como organismo social, de Beuys, num direcionamento deste “despertar” para determinadas questões que estão além do universo estético. Já nos anos setenta, o artista Fred Forest já pensava através desse viés, através de sua “Arte sociológica” que, junto com Hervé Fischer e Jean- Paul Thenot, declarava que “nossa sensibilidade é manipulada pelos meios de comunicação em massa”. Forest é conhecido através de ações que, a exemplo da poética do afastamento, procurava o choque com o receptor a fim de sensibilizá-lo: um



Neamp

exemplo, foi a ação ocorrida em outubro de 1973, no centro da cidade de São Paulo, onde o artista percorreu diversas ruas comerciais com cartazes e placas em branco, sem qualquer texto ou imagem – em outra ação semelhante, o artista alugou uma página inteira do jornal francês *Le Monde*, que se apresentava completamente em branco, na qual existia a possibilidade do leitor preencher o espaço com o que quisesse e, em seguida, enviar ao artista. Ainda na mesma linha, o artista também conseguiu convencer uma emissora francesa a transmitir, num intervalo de um noticiário de grande audiência, seus 60 minutos de branco. Forest ocupa o espaço da mídia de massa, sob a forma insólita do vazio informacional, como maneira de problematizar o próprio meio através de uma estratégia explícita de choque com a sensibilidade do receptor: sua proposta, ao ocupar um meio não convencionalizado como artístico, recusa uma estrutura já estabelecida e propõe o que seria impraticável³.

Voltando rapidamente para as vanguardas, para JAUSS (apud ZILBERMAN, 1989:54), “a circunstância de a obra contrariar um ‘sistema de respostas’ ou um código atua como um estímulo para que se intensifique o processo de comunicação: a obra se livra de uma engrenagem opressora e, na medida em que recebida, apreciada e compreendida pelo seu destinatário, convida-o a participar desse universo de liberdade. De novo o conceito de emancipação se faz presente, desta vez para servir de avalista para a natureza simultaneamente comunicativa e liberadora da criação artística”. Então, estendendo estas considerações para a contemporaneidade, supomos que essas apropriações, como as realizadas por Forest, reafirmam o processo de comunicação mas, além disso, inserem o receptor dentro desse ideal libertário.

³ Pensando na questão da apropriação ou ocupação do meio, o site de net arte JODI (<http://www.jodi.org>) é sem dúvida, pioneiro nestas questões na rede Internet. Ao contrário do que se procura na maioria dos espaços da rede, JODI apresenta-se inóspito, labiríntico e até perigoso: suas páginas são repletas de códigos desconhecidos, linguagens de programação sem qualquer sentido aparente, ícones sem qualquer função, situações que se assemelham a uma contaminação por vírus e ações, no mínimo, fora de qualquer expectativa. Assim como nestes trabalhos de Forest, o conceito de poética de afastamento está evidenciada através do choque ao receptor, e conseqüentemente, abre-se espaço a uma reflexão distanciada (neste caso, sobre a relação do visitante com a sintaxe da própria máquina).

Na mídia arte, a ocupação ou apropriação é a essência de sua existência, afinal, as novas tecnologias não nascem com fins essencialmente artísticos: passam a tê-los no decorrer de sua difusão ao grande público. Porém, o que vai ser decisivo no decorrer das primeiras manifestações sob a forma de experimentações artísticas será o distanciamento em relação ao estabelecido que, aproximando Brecht, mantém o receptor sob uma constante hipnose. Mas, diante dos meios mais contemporâneos – muitas vezes compromissados com interesses além da esfera da comunicação – esse desejável esclarecimento passa a ser mais complexo.

O ato de questionar a tecnologia pode se dar sob diferentes aspectos. Um primeiro deles são as conseqüências sociais da sua inserção, o que, de fato, ao se tornar parte integrante da vida dos seres, altera ou introduz. Um segundo aspecto é problematizar para o que estão tencionadas as tecnologias e como sua postura pode ser – ou está sendo – tendenciosa. A primeira situação aceita uma visão mais positiva e construtiva. A segunda não necessariamente. Mas o fato é que os artistas das novas tecnologias, ao menos uma parte deles, desvencilharam de um primeiro momento de deslumbre com as possibilidades imagéticas que especialmente o computador proporciona e passaram a considerar, num contexto maior (social, político, econômico etc.), criticamente o que a tecnologia – e por extensão, a tecnociência⁴ – traz.

O receptor idealizado pelo artista, o leitor implícito⁵ conforme ISER (apud TAVARES, 2001) para a leitura de trabalhos que possuam uma postura crítica em relação às tecnologias seria aquele que, de maneira muito pragmática, possui uma relação direta com os novos meios no seu cotidiano, ou ainda, que diretamente se confronta com

⁴ O termo é utilizado para definir a interdependência entre as técnicas e as ciências no saber contemporâneo. Segundo ARAÚJO (1998:12-14), a tecnociência segue por duas perspectivas aparentemente contraditórias: uma primeira na qual o saber contemplativo e discursivo dá lugar ao método experimental e à modulação matemática na produção do conhecimento, ou seja, o que era “teoria” dá lugar à “ação sobre a realidade”; uma segunda perspectiva que minimiza a primeira: o que realmente importa são as redes de relações entre os indivíduos, constantemente atualizadas e mantidas, que “por definição não exclui os interesses políticos e econômicos”. Somadas, conferem um caráter “operatório”, ramificado e onipresente em todos os campos do conhecimento.

⁵ A figura do *leitor implícito* é aquela que “...materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condição de recepção, a seus leitores possíveis” (ISER apud TAVARES, 2001). As referências de ISER partem da literatura, mas evidentemente, suas considerações cabem a qualquer meio.



Neamp

determinados elementos ou dispositivos que materializam uma condição questionável sob algum aspecto. O indivíduo contemporâneo, inserido num mundo onde a tecnologia é onipresente, de maneira geral, tende a relativizar a tecnologia: a relevância e eficácia das máquinas, da maneira mais trivial possível, em supermercados, estações de metrô ou bancos, sempre é questionada. Os artistas procurarão contextualizar essa relação, retirando-a inicialmente do universo do prosaico para o sensível.

3. A crítica de Perry Hoberman

Alguns dos trabalhos do artista americano Perry Hoberman, pioneiro na mídia arte – atuando com performances e instalações interativas – são exemplares para se discutir de maneira incisiva, a tecnologia. Um dos seus trabalhos mais conhecidos é *Bar Code Hotel* (1994), instalação interativa onde os visitantes recebiam uma “varinha” com um scanner e tinham a disposição nas paredes, mesas e em cubos, diferentes códigos de barra. Quando escolhidos pelos visitantes e lidos, esses códigos criavam personagens, definiam ações e comportamentos numa projeção em realidade virtual disposta no espaço.

Porém, é mais recentemente que vemos com maior definição, a preocupação de Hoberman em relação à tecnologia: *Zombiac* (2000), por exemplo, embora seja muito menos lúdico do que *Bar Code Hotel*, propõe uma discussão mais densa. Este trabalho consiste em uma instalação com diversos terminais de computadores, novos e antigos, alguns datados dos anos 70 e outros bem mais recentes, distribuídos pelo espaço. A tela de cada monitor foi substituída por uma superfície translúcida de plástico que possui uma luz verde embutida. O equipamento é dotado de diversos sensores – de presença (movimento) e de som – bem como, autofalantes que emitem diferentes ruídos, estando, ainda, montado sobre uma plataforma giratória, podendo assim, mudar rapidamente sua face para qualquer direção.



Ilustração 2 – Bar Code Hotel (1994).

Cada terminal, constituído da maneira mencionada, possui algoritmos e comportamentos semi-randômicos que permitem que no meio desta multidão de computadores, um ou mais deles inicie uma “conversa” emitindo ruídos e seqüências de emissão de luz verde. A partir do momento que algum deles inicie, os seus vizinhos giram a face para o monitor ativo e passam a capturar seus flashes e sons, motivando-os a responderem imediatamente. Daí, ao passo que os vizinhos dos vizinhos também captam emissões, instauram-se turbilhões de conversas, que podem ser dos mais variados ritmos (nas palavras do artista⁶: diálogo, argumento, bate-papo ou pequena conversa), iniciando e terminando de maneira inesperada, criando grupos espontâneos de constante reconfiguração. O artista diretamente relaciona o comportamento de seus terminais como atitudes similares àquelas que são corriqueiras em eventos sociais como uma festa de

⁶ As considerações de Perry Hoberman sobre Zombiac e demais trabalhos, estão disponíveis em sua página pessoal em: <http://www.perryhoberman.com>.



Neamp

abertura de exposição ou um coquetel, no qual, a ação é pautada pelo caráter espontâneo e completamente imprevisível.

Mas é interessante ver também que as ações do sistema independem – ao menos num primeiro momento – da contemplação ou da presença do receptor. As conversas se estabelecem e se findam sem que haja a interferência de qualquer indivíduo. Porém, a partir do momento que alguém adentra o espaço dos terminais e passa por entre eles, conseqüentemente, seus movimentos e sua localização passam a serem capturados pelas máquinas e elas oferecerão alguma reação: som de vozes sintetizadas, arquivos de áudio adulterados ou chiados de modem, flashes intermitentes de luz verde. Hoberman fala sobre o seu trabalho:

“Numa primeira olhada, os visitantes talvez percebam um arranjo de workstations genéricas. Então, à medida que os monitores e trocam flashes um com o outro, a percepção de um estranho tipo de comunicação emerge. Finalmente, desviando-se através da instalação, os visitantes podem ter uma sensação de algo próprio do homem (apesar da sensação ser um intruso) inteligentemente ouvindo e direcionando, tentando comunicar, estabelecendo contato”⁷.

⁷ Tradução livre de trecho da página do site do artista:
<http://www.perryhoberman.com/pages/zombiac/text.html> (acessada em 20/01/2005).



Ilustração 3 – Zombiac (2000).

Zombiac num primeiro instante se encontra dentro daquilo que COUCHOT (2003:32) chama de interatividade endógena onde “o pesquisador cria uma situação espaço-temporal (microuniverso, cenas diversas etc.) na qual os objetos virtuais, realistas ou imaginários mantêm entre si relações do tipo ‘emergente’, deixa os objetos desenvolver-se mais ou menos livremente controlando sua autonomia”, já que o sistema é, sob um aspecto, autônomo, da mesma forma que outros trabalhos de arte e novas tecnologias que utilizam seres de inteligência artificial e/ou algoritmos como, por exemplo, A-Volve (1993-1994) de Christa Sommerer e Laurent Mignonneau ou Evolved Creatures (1995) de Karl Sims, embora ambas estejam inseridas no domínio do virtual⁸. Mas além de se relacionar com demais trabalhos é certo que o próprio título do trabalho nos sinaliza para a intenção de pensar a inteligência artificial de maneira mais geral: o nome Zombiac é visivelmente a

⁸ Virtual aqui no sentido de não abarcar fisicalidade na sua concepção. Porém, especialmente A-Volve possui uma interessante fisicalidade ao propor ao receptor a manipulação da água disposta no espaço para interagir com os supostos serem aquáticos mas, no seu cerne, levando em consideração a projeção 3D sob o aquário, é ainda do domínio do virtual.



Neamp

aglutinação de Zumbi e Eniac – sigla do primeiro computador criado, em 1946, que significa Electronic Numeric Integrator And Calculator⁹. Existe a intenção de explicitar o percurso desde Eniac até os primeiros nuances que temos hoje da inteligência artificial, criando aqueles que seriam, em relação a uma sociedade tida inteligente, os zumbis.

Mas quem realmente seriam os zumbis já que os elementos ativos (inteligentes) desse micro-cosmo são os terminais, são eles que estabelecem contato, iniciam e findam relacionamentos e são eles que inspiram uma comunicação aparentemente plausível? Não somos nós, enquanto receptores, somente intrusos: a significância da nossa comunicação e do nosso pensar aqui é nula.

A abordagem crítica sobre a tecnologia, conduzida por Hoberman não se finda em Zombiac. Em Accept (2003), o artista retoma essas considerações, tomando corpo de modo mais direto. Nesta exposição, o artista reúne uma gama de trabalhos nos mais distintos meios – antigos e novos – discutindo, conforme está em seu site, “nossos dilemas atuais: um mundo com o poder cada vez mais crescente da tecnologia, onde nosso poder para fazer uso criativo destas mesmas tecnologias está sobre perigo das mais variadas formas. Restrições e vigilância estão diretamente ligadas ao software, hardware e redes que usamos diariamente em um processo para tornar-nos um exército de, cada vez mais lucrativos e passivos, consumidores”¹⁰.

Accept se compõe dos seguintes trabalhos: Your Time is Valuable, trabalho realizado a partir de um computador, sensor de presença e uma tela LCD – na qual são apresentados, a partir do momento que o visitante se encontra em sua frente, números que descrevem, em porcentagem, o quanto teria sido visto ou assistido em relação a outros meios como o cinema; Art under contract, trabalho composto de um computador e uma pequena caixa de metal que possui um visor que é aberto por alguns instantes (e apresenta uma imagem) apenas quando o visitante aceita um “contrato de licença do usuário final” similar àqueles presentes ao instalar qualquer software, disponível a ser clicado no espaço expositivo; Ok/Cancel, série de imagens impressas onde apresentam onipresentes janelas de

⁹ O autor também propõe Zombiac como uma sigla: Zone Of Monitor-Based Inter-Amnesiac Contact, literalmente, algo como, “Zona de contato inter-amnésica baseada em monitores”.

¹⁰ Tradução livre da página do site do artista: <http://www.perryhoberman.com/accept/html/info.html> (acessada em 20/01/2005).

sistemas operacionais (Windows 98, Macintosh OS X e outros) em insólitas situações; My Life in SPAM, série de imagens impressas, criadas através da superposição de mensagens eletrônicas comerciais não-solicitadas – os chamados SPAMs – capturadas desde 1998 até 2002, totalizando cerca de 6.000 mensagens; The Great Indoors, um monitor 3D de alta tecnologia (que dispensa o uso de óculos) dialoga visualmente com silhuetas de figuras, animais e objetos, constituídas de plástico e fibra de vidro e coloridas (as silhuetas pretas são repetidas em azul e vermelho translúcidos), revivendo os interesses do artista nos anos oitenta em visão estereoscópica e fenômenos óticos; Total Information Awareness, trabalho constituído de duas versões, sendo que em ambas duas esferas mecânicas, sob a imagem de olhos, rolam de um lado a outro, de cima a baixo, em todos os sentidos, como “um olho que tudo vê”.

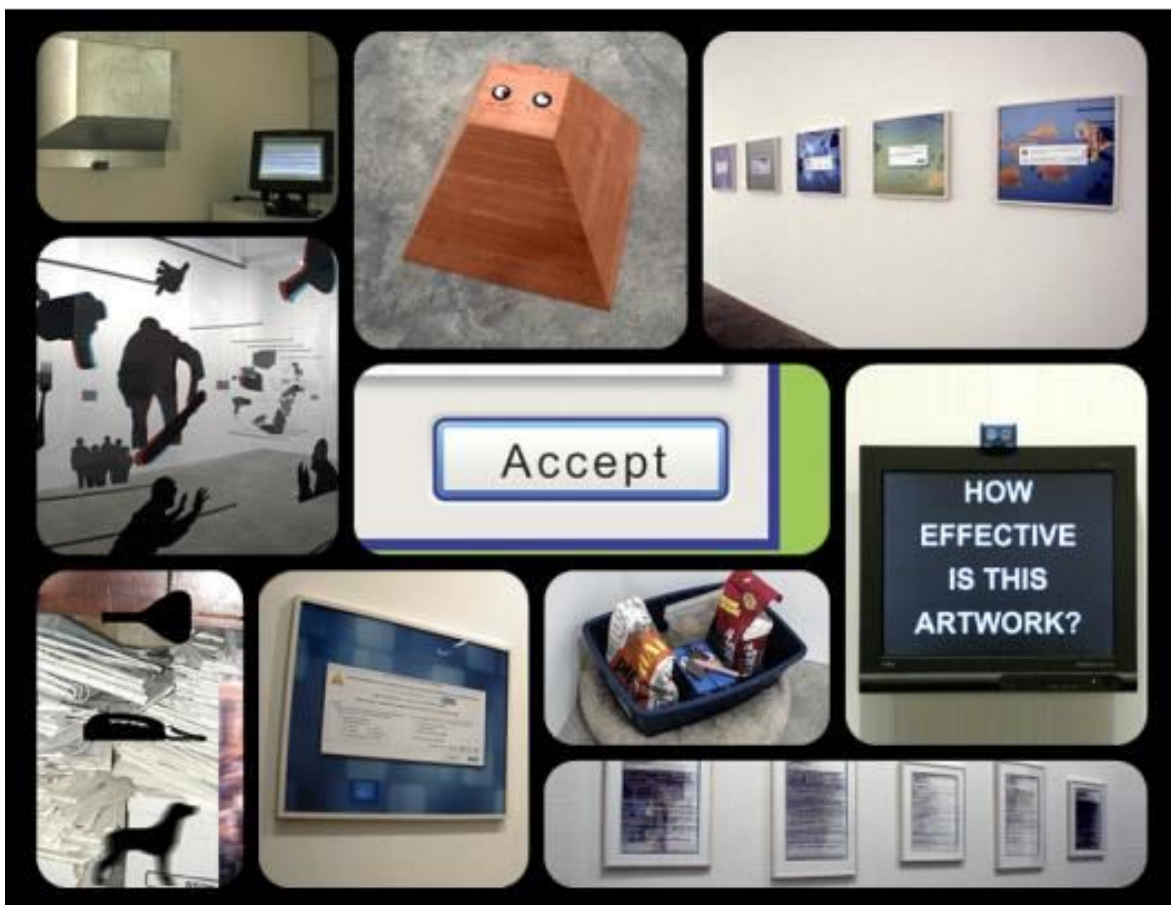


Ilustração 4 – Apresentação de Accept (2003).

A justaposição de trabalhos excessivamente díspares, num primeiro momento, talvez não contribua para se realize uma reflexão plena sobre a sua poética. Por sua vez, a poética colocada conforme transcrita anteriormente (como resposta a dilemas atuais), direciona e conseqüentemente limita a leitura do receptor, que – se considerar realmente o que foi lido – se vê sem os vazios¹¹ necessários para exercer a sua plena interpretação. Mas é preciso ver que o artista tem no prosaico, no trivial ao mundo computacional, a raiz do problema colocado e justamente daí procura trazer valores estéticos. Na verdade, uma equilibrada dosagem da carga social (pragmática) e poética é um problema que irá persistir, não apenas em Hoberman, como em toda uma gama de trabalhos com esses intuitos: alguns trabalhos definidos por mídia radical¹² verdadeiramente se materializam muito mais enquanto ações sociais do que faturas artísticas. Mas, enquanto suposição, podemos citar as considerações de SEDLMAYR (s/d: 168) a respeito da arte moderna: “Esquece-se hoje, na luta pela ‘arte moderna’, algo decisivo, ou seja, que as diretrizes revolucionárias extremas da arte não queriam ser arte”; o que, ainda que inconscientemente, acabe acontecendo.

Essa nova arte crítica e subversiva, que lança mão das mídias para discutir sua própria tecnologia, se sustenta muitas vezes na catarse que exerce sob o seu receptor. Essa identificação, que poderá levá-lo a assumir outras normas de comportamento social, fará a ele ver-se a si mesmo como “o passivo consumidor” a que Hoberman se refere ou se ver como quem recebe um número cada vez maior de inúteis e desagradáveis SPAMs. Estas

¹¹ Referenciam-se a idéia do vazio, PLAZA (2003:13): “na estética oriental o ‘vazio’ não é algo a ser preenchido (como na visão ocidental), mas algo que seria ‘Gestalt’ (ou unidade de percepção), manancial preche de potência onde, pela dança da energia, nascem todas as formas”; ISER (1979: 91), sobre a literatura: “O texto é um sistema de tais combinações e assim deve haver também um lugar dentro do sistema para aquele a quem cabe realizar a combinação. Este lugar é dado pelos vazios (...) no texto, que assim se oferecem para a ocupação do leitor. Como eles não podem ser preenchidos pelo próprio sistema, só o podem ser por meio de outro sistema. Quando isso se sucede, se inicia a atividade de constituição, pela qual tais vazios funcionam como um comutador central da interação do texto com o leitor”.

¹² John D. H. Downing, coloca mídia radical como “qualquer mídia que desafia o status quo econômico, cultural ou político. Em geral, elas são de pequeno porte, com orçamento baixo ou nulo. O termo abrange tudo, desde o uso do corpo como um veículo - dança, penteados, roupas, discursos em público, paródias e protestos - passando por expressões artísticas organizadas - como grafite, teatro de rua, performances, canções, cordéis, murais - até a mídia convencional - publicações impressas, rádio, vídeo, até mídias mais sofisticadas tecnologicamente, como a transmissão via satélite, a internet e videogames” (citação retirada de entrevista disponível em <http://somlivre.globo.com/mediaibox/templates/materia.asp?indice=6901>, acessada em 20/01/2005). Downing é conhecido por seu livro “Mídia Radical: Rebeldia nas comunicações e movimentos sociais” (São Paulo, Editora Senac, 2002) onde trata do tema.



Neamp

circunstâncias explicitam um ideal libertário da arte – demonstrando sua autonomia diante das técnicas e meios em questão. Essa produção não se subordinará ao meio que a agrega e muito pelo contrário: instigará o julgamento daquele que a recebe, estimulando uma visão mais desperta e ampla dos eventos e da posição contemporânea da tecnologia.

Bibliografia

- ARAÚJO, Hermetes Reis de (org). *Tecnociência e cultura* – ensaios sobre o tempo presente. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.
- COSTA, Mario. *O Sublime tecnológico*. São Paulo: Experimento, 1995.
- COUCHOT, Edmond. A Segunda interatividade – Em direção a novas práticas artísticas. In: DOMINGUES, Diana. *Arte e vida no Século XXI* – Tecnologia, ciência e criatividade. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p. 27-38.
- FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979. p. 83-132.
- PLAZA, Julio. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. In: ARS – Revista do departamento de Artes Plásticas ECA/USP Ano1, nº 2. São Paulo, ECA/USP, 2003. p. 09-29.
- PRADO, Gilberto. Redes e espaços artísticos de intervenção. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Arte em pesquisa: especificidades* – Anais do 13º encontro da ANPAP. Vol.2. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Unb, 2004. p. 258 -263.
- SANTOS, Laymert Garcia dos. *Politizar as novas tecnologias*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- SEDLIMAYR, Hans. A revolução da arte moderna. Lisboa: Edição livros do Brasil, [1955?].
- TAVARES, Mônica. A leitura da imagem interativa. In: ANAIS do XXIV Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação (CD-ROM). Campo Grande, MS: Intercom, 2001.
- _____. As raízes poéticas da arte aberta à recepção. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Arte em pesquisa: especificidades* – Anais do 13º encontro da ANPAP. Vol.1. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Unb, 2004. p. 226-238.
- ZANINI, Walter. A arte de comunicação telemática – a interatividade no ciberespaço. In: ARS – Revista do departamento de Artes Plásticas ECA/USP Ano1, nº 1. São Paulo, ECA/USP, 2003. p. 11-34.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.



Neamp

Goeldi: da melancolia ao inevitável

Luis Fernando Zulietti*

Resumo

Este artigo pretende enfatizar o artista e seus pensamentos passo a passo em sua produção artística. Goeldi na sua produção buscou refletir seu caminho pessoal e político, sua melancolia e paixão sobre os intensos aspectos mais latente em sua obra como: cidades, peixes, urubus, caveiras, abandono, solidão, drama e medo.

Abstract

This article intends to emphasize the artist and his thoughts, step by step in his artistic production. Goeldi's production aimed at reflecting his personal and political path, his melancholy and passion on the most intense aspects latent in his work, such as cities, fish, vultures, skulls, abandonment, loneliness, fear and drama.

Introdução

Raros são os artistas brasileiros que procuram ter a percepção do mundo exterior através das variações da luz sobre os objetos, seres e coisas do mundo, em especial sobre os espaços construídos nas cidades em sua produção quanto Oswaldo Goeldi, por isso ele tem um trabalho sobre tudo moderno e exemplar.

Oswaldo Goeldi nasceu no Rio de Janeiro em outubro de 1895. Morou em Belém do Pará, às margens do Amazonas, até os seis anos de idade. Em 1901, despede-se temporariamente dos trópicos e parte com a família para Berna, antiga capital da Suíça, terra de seu pai, o naturalista Emílio Goeldi.

Sob a escura atmosfera da I Grande Guerra, inicia seu percurso de vida inteira, a começar pela morte, tema recorrente em toda sua produção. O Artista segue colecionando

* Doutor em Ciências Sociais pela PUC-SP e pesquisador do Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política da PUC/SP. Prof. da Faculdade Anhanguera, Faculdade Veris e do Colégio Objetivo, zulietti@directnet.com.br



Neamp

seus segredos, para revela-los pouco a pouco – peixes, cidades e urubus, abandono e solidão. Em 1919 retorna à sua cidade natal, mas será sempre um estrangeiro observador.

“O que me interessava eram os aspectos estranhos do Rio suburbano, com postes de luz enterrados até a metade na areia, urubu na rua, móveis na calçada, enfim, coisas que deixariam besta, qualquer europeu recém chegado. Depois descobri os pescadores, e toda madrugada ia para o mercado ver o desembarque do peixe e desenhava sem parar.” (GOELDI)

O tema urbano, tão raro aos artistas modernos, em Goeldi, conta a história, não apenas do Rio de Janeiro, mas de qualquer cidade industrializada. Esse grande artista fala em sua obra sobre a experiência de habitar lugares que não acolhem, sobre a solidão, a incomunicabilidade, o desajuste e o esquecimento, buscando uma interpretação pessoal e intensa sobre a natureza humana, refletindo um estado de insatisfação, melancolia e paixão.

Goeldi invade a angústia intrínseca do ser humano. “A solidão, à noite, os rejeitados, os animais entoam uma estranha canção nostálgica e natural. Em meio ao trópico, ao delírio, à exuberância, Goeldi faz do exercício da xilogravura uma revelação dos aspectos sombrios do ser humano” (MATTOS; COSTA, 1994, p. 12).

O mistério da imagem: o que vemos e o que nos olha

“A realidade é muito aparência e a força do artista está em captá-la”.
(GOELDI).

A obra de Goeldi de fato impressiona pela amplitude de sua independência e profundidade das questões apresentadas. Os homens desocupados que estão na superfície negra de sua gravura, embora estejam sempre a caminho ou a procura de algo, na verdade são homens anônimos, homens urbanos. Como podemos ver na gravura 1.



Gravura 1: Oswald Goeldi –*Dois Homens* – Xilogravura - 14,3 x 13,2cm – Coleção Academia Brasileira de Letras – Biblioteca Lucio de Mendonça. Fonte: www.oswaldogoeldi.org.br/ 2009.

Nesta gravura podemos ver *Dois homens* urbanos se movendo em uma estreita rua onde a faixa de luz nos remete diretamente a madrugada fria e sombria. No entanto nada os acolhe. Nada os intimida, eles precisam atravessar esta atmosfera espessa, que lhes dificultam os movimentos. Na verdade para o artista o espaço da rua é sempre um lugar problemático, perigoso, ou seja, um labirinto. Na gravura *Dois homens* a imagem causa estranheza por sua escuridão e por sua aparência labiríntica. No labirinto Segundo Borges apud Souza; Bechier (2008, p. 8)

“Não haverá nunca uma porta. Estás dentro E o alcácer abarca o universo E não tem nem avesso nem reverso Nem externo muro nem secreto centro. Não esperes que o rigor de teu caminho Que teimosamente se bifurca em outro Que obstinadamente se bifurca em outro, Tenha fim. É de ferro teu destino Como teu juiz. Não aguardes a investida Do touro que é um homem e cuja estranha Forma plural dá horror à maranha De interminável pedra entretecida. Não existe. Nada esperes. Nem sequer No negro crepúsculo a fera”. Jorge Luis Borges (1969).



Para Souza; Bechier (2008, p. 8) “O labirinto acompanha a passagem dos tempos, desde os mais remotos [...]. Ele representa o ritmo cíclico da natureza, de vida e morte”. Nesta cena os riscos diagonais entre os dois homens a esquerda e a direita são um emaranhado de labirintos multiformes e multicentrados, pois a rua é o território daquele que deriva sem-lugar: “o labirinto é a pátria de quem hesita. O itinerário daquele que teme chegar ao fim desenhará facilmente um labirinto” (BENJAMIN, 1989, p. 162). O mistério da imagem deriva justamente das suas esquinas de seus recantos perdidos de uma paisagem urbana existente em qualquer cidade, onde por todos os lados a morte mostra sua face obscura. Goeldi nesta gravura penetra na alma de figuras sombrias, onde cada risco, cada linha de maneira sintética, estilizadas em poucos traços pode servir para desvendar e descrever a fria noite aberta a golpes de goiva. Para Goeldi cada traço é um pedaço de nervo com a veemência de um coração bárbaro.

Nesta gravura o artista descobre e desvenda a cidade retratando suas imagens alegóricas que servem como enigmas. Para o gravador, o espaço da rua é sempre um lugar onde não existem regras, a liberdade e a independência estão sempre próximas à morte.

Olhando para os *Dois homens* podemos perceber que Goeldi constrói sua gravura abrindo um clarão de linhas horizontais e verticais onde estão figurados personagens de seu repertório que ele capta e interpreta aspectos simbólicos do tema da morte e do cotidiano. As linhas horizontais sem contorno criam uma tensão entre os *dois homens* em um fundo negro aveludado onde o céu é descrito na sutileza realística de suas nuvens em movimento. Assim o próprio preto intenso e as linhas em movimento na composição, são tensões de pavor causado pela luz que nos dá à impressão de pesadelo intencional, teatral. Mas olhando para o céu na gravura de Goeldi não parece que as nuvens tenham vindo para ficar, e por trás dessas nuvens escuras em movimento, existe um céu azul e um sol forte que aparecerá no dia seguinte, dando esperança de dias melhores. Da mesma maneira que em Shakespeare em *Herinque VI* - 3 parte-ato V- cena III: Clarence “ Nem toda nuvem gera tempestades”.

“ Aprendi muito na rua. Os fenômenos da natureza me empolgam, ventanias, nuvens, céu e mar, sol e chuva torrencial e noite cheia de mistério, pássaros e bichos. Os dramas da alma humana me comovem”(GOELDI).

Nesta gravura, per figura imagens que estão no universo do artista: como arvores, nuvens, muro e calçada; a construção em negro faz surgir à figura não pela linha, mas pelo vazio e sua ausência, organizando as imagens por massas escuras. A figuração da rua, da noite, nos leva à espera de todos os crimes representando uma cidade fragmentada em resquícios nostálgicos de um passado recente, processo de um expressionista independente que se sacrifica a qualquer modismo. Segundo Naves (apud Rufinoni, 2006, p. 229) “se enfatizamos a versatilidade sombria das gravuras de Goeldi identificamos uma característica expressionista”. Expressionista que dá saída a suas pressões internas, tornando suas gravuras uma espécie de válvula de escape, através do qual retorna a equilibrar a angústia e o medo intolerável. Tal desprendimento de energia é capaz de conduzir a traços exagerados, a distorção da aparência natural, atingindo o grotesco. Goeldi na gravura *Dois homens* revela toda a cidade em sua extensão, lugar por excelência do convívio humano, cidade que mais oprime do que liberta.

Goeldi é aquele artista que esta sempre se testando, sempre inovando e sempre preservando a sua caminhada dura, mas única e independente.

“É preciso testar a si mesmo, dar-se provas de ser destinado à independência e ao mando; e é preciso fazê-lo no tempo justo. Não se deve fugir às provas, embora seja porventura o jogo mais perigoso que se pode jogar, e, em última instância, provas de que nós mesmos somos as testemunhas e os únicos juízes” (NIETZSCHE, 2005 p.43).

Na gravura *Dois homens*, podemos sentir a escuridão e o frio da noite e as figuras caminhando em uma calçada estreita, desenhados por linhas retas e deselegantes, fundamentado no contraste preto do fundo e do branco que corresponde ao testemunho do movimento. Este movimento pode ser visto pelo claro-escuro da gravura tendo como



Neamp

consequência liberar o preto, a ponto do preto adquirir uma presença real da noite, e a luz branca ilumina e difusa toda a gravura. Nesta gravura de Goeldi, o efeito do movimento de seus traços tem por significado básico a liberdade à autonomia de escolher o material a ser utilizado, neste caso a matriz em madeira, caminho que ele sempre seguiu independente do mercado de arte.

O limite da gravura: a morte caminho inevitável

“Comecei a gravar para impor uma disciplina às divagações a que o desenho me levava. Senti necessidade de dar um controle a essas divagações” (GOELDI).

A xilogravura permite logo de início o plano preto para um trabalho em negativo, a goiva abre lastros de luz; a madeira oferece resistência, não é dócil como a pena; o corte é desviado nos veios, lascado, interrompido, a criação é mediada por esse outro trabalho físico; o preto e o branco, os cheios e os vazios são radicalizados, pois esta é a característica da criação material de uma figura no taco (RUFINONI, 2006, p.77).

As figuras de Goeldi como prostitutas, pescadores, carroceiros, caveiras, transeuntes ou ladrões são figuras criadas e trabalhadas na madeira onde as goivas vão abrindo veias e linhas vazias que formam cenas de seu repertório. Assim ele vem mostrando a realidade da vida que nos cerca. Em todo o lado Goeldi mostra a face da vida e da morte. Segundo Naves (1999, p. 8) “Urubus, caveiras, figuras sombrias e esqueletos nos lembram que temos a sorte selada. Vaidade e arrogância são paixões vãs, a morte tudo iguala e não há quem a escape”.

As xilogravuras de Goeldi burlam os limites da gravura em vários momentos o gravador capta e interpreta aspectos simbolistas do tema da morte como perda da vitalidade do que é belo, sempre latente mesmo no que é fresco, no que é jovem, no



Neamp

que é verdade. Para Goeldi a morte tem sua finalidade. Segundo Kant apud (Naves, 1999, p. 27) “O coração humano recusa-se a acreditar num universo sem uma finalidade”. Goeldi faz da morte a medida reveladora de nossa verdadeira imagem. Podemos citar em *Péricles* (1608-1609) de Shakespeare ato I- cena I : Péricles “ A imagem da morte deve ser como um espelho que nos ensina ser a vida apenas um sopro passageiro”(SHAKESPEARE, 1998, p.85). Mas para Goeldi a morte não é o fim de tudo, é o espelho do que passamos e encontramos fatalmente em nosso percurso. Na gravura 2 “*O Rei*” abaixo de Goeldi podemos observar que a vida é um sopro passageiro no abraço da morte, nesse momento o gravador capta e interpreta como já citado antes aspectos simbolistas do tema da morte como perda da vitalidade do que é belo. Pode-se ver a caveira descarnada e seu crânio redondo onde a luz surge do céu dando a ilusão da passagem do tempo pela vida, do tempo entre a vida e morte, que surge na figura emblemática da caveira onde o abraço representa a morte para todos. Não podemos esquecer que “a morte é um processo biológico natural e necessário, é condição indispensável à sobrevivência da espécie e fundamental para a “aventura humana sobre a terra”(MALRAUX, 2005, p. 29). Através da morte a vida se alimenta e se renova. Desta maneira a morte não seria a negação da vida e sim um artifício da natureza para tornar possível a manutenção da vida.



Gravura 2: OSWALD GOELDI –*O Rei*-Xilogravura- 22 x 16 cm , s/data. Fonte: www.bolsadearte.com/.../126-20Goeldi.jpg 2009.

Goeldi investe em cortes verticais e horizontais abruptos revelando a luminosidade criada pelo gesto minucioso e explícito da ferramenta contra a madeira. Usando esse recurso gestual e simples, podemos ver a luminosidade vigorosa em torno da cabeça da caveira a fragilidade da vida e a importância da manutenção deste ciclo. Outra forma de iluminação usada por ele é riscar a cena por traços verticais, criando um cenário perspectivo, espectral para a cena *O Rei*. Esse tratamento dramático da iluminação dá um contraste entre as forças dos personagens desenhados por linhas arredondadas e deselegantes. O traçado dessa gravura funciona como um elemento de construção que expressa uma vontade explícita do artista, o círculo em volta da cabeça da caveira sugere poder, força, domínio. O triângulo na imagem e a forma piramidal dá equilíbrio e harmonia aos traços inseridos na madeira. A disposição da caveira personagem principal esta acima e no centro em uma forma piramidal e envolvendo os outros personagens em um abraço largo e forte, que nos remete a série *os Caprichos* de Goya que tratam do tema da morte como parceiro da vida. As soluções luminosas e figurativas que saem dos pequenos golpes de goiva parecem derivar do universo de Goya. Goeldi trabalha essa cena com a ambigüidade dos *Caprichos* de Goya, esse trabalho quase todo em preto nos remete a imagem sombria da caveira e pode ser também um pesadelo macabro. Assim nesta



Neamp

gravura ele usa e varia os expedientes de iluminação com poucas linhas verticais e horizontais condensadas. O fundo em negro com pequenos riscos luminosos nos leva a refletir sobre a angústia e o medo da morte narrativa explícita na xilogravura. As linhas brancas geram uma contenção dramática nos vários pontos de luz, conservando-se ao mesmo tempo a força do fundo escuro e a visibilidade luminosa fantasmática da face da caveira onde prevalece o tom sombrio da morte sobre a vida.

Na gravura *O Rei* o personagem a baixo da gravura entre os homens na parte central a sua face nos mostra que foi trabalhada com grandes cortes de goiva que abriram lastros de luz que refletem uma claridade brutal, que deforma sua boca, seus olhos e seu nariz. A proximidade da morte invade o seu semblante, transfigurando seu rosto demarcando a luz e a sombra em sua face em cortes profundos. Em uma única cena como *O Rei*, tão simplificada em sua forma, o artista condensa vários sentidos, de forma sutil, remetendo-nos uma sensação extrema de isolamento e solidão, quando olhamos os dez personagens sendo abraçados e enviados para o círculo da morte. O que aparece agora nesta gravura é a proximidade absoluta da grande superfície plana e negra que funciona como fundo e constitui um espaço fechado sombrio e obscuro. Mas no alto os riscos verticais e diagonais fortes e profundos feitos pelas goivas nos remetem ao inevitável ciclo da vida, dessa maneira podemos ver todas as pessoas que estão no abraço da caveira se contorcendo desesperadamente. Entre as figuras, há sempre uma história que se insinua ou tende a se insinuar para ilustrar o medo no conjunto da gravura. O medo da desgraça, muitas vezes, é pior do que a desgraça em si, o medo de sofrer é pior do que o sofrimento. Para Goeldi é natural ter medo; é algo humano, mas devemos enfrentá-lo para que ele não paralise a nossa vida. Há muitas formas de se ter medo: temos medo do futuro incerto, da doença, da morte... Esta imagem mostra que o medo da morte, ao mesmo tempo que ajuda a elaborar a idéia da finitude humana, provoca um certo desconforto, pois deparamo-nos com essa mesma finitude, o inevitável, a certeza de que um dia a vida chega ao fim.

Revelando a forma: revelando a natureza

Goeldi passa pela catástrofe, agarra o caos e tenta escapar dele assinalando uma função moderna para a gravura, isto podemos ver na gravura 3 *Urubus* abaixo.



Gravura 3: OSWALD GOELDI –*Urubus*-Xilogravura sem título, *circa* 1925, sem assinatura-14,8 x 14,8 cm-Coleção Hermann Kümmerly. Fonte: www.oswaldogoeldi.org.br/ 2009.



Neamp

Segundo Naves (1999, p. 22) “ seus urubus muitas vezes não são apenas urubus e trazem mensagens agourentas, lembrando-nos a todo instante de uma companhia com quem não queremos caminhar” Nos riscos finos da gravura *Urubusi* produzem uma luz intensa de muita energia, nas áreas negras penumbrosas e nas áreas planas Goeldi nos leva a sua visão do que a morte é considerada um aspecto que fascina e, ao mesmo tempo, aterroriza a Humanidade. Nesta gravura o próprio corte da madeira reforça a força da natureza, trata-se de um corte que procede verticalmente, como a da posição da árvore nesta cena aonde ele aproveita graficamente os veios da madeira, proporcionando uma impressão mais chapada. Os filetes brancos originados pelos riscos das goivas na madeira como estrias abertas geram uma luz exterior com muita intensidade, onde podemos ver os urubus a espera da carniça. Como em Shakespeare *em noite de reis* ato I – cena II: Viola “(...) embora a natureza às vezes cubra de lousas apazíveis a carniça”. Os diversos traços que ele aplica em diversas direções de linhas brancas geram um contraste e tensão entre a sombra e a luz. A dinâmica gerada por esses contrastes leva a luz a exercer uma verdadeira pressão sobre a superfície negra que luta para atravessá-la gerando uma enorme agitação entre a vida e a morte e os supostos eventos que a sucedem bem como uma inesgotável fonte de temores, angústias e ansiedades para os seres humanos isso está presente no lado negro da cena, enquanto no lado luminoso tudo se passa num outro tempo, mais lento e menos acolhedor essa imagem ajuda a acentuar os aspectos reais da natureza como em *Coriolano* ato II – cena I: Sicínio “ a natureza ensina os animais a conhecer os amigos.

Na gravura *Urubus* a luz produz a impressão de interioridade, de estarmos dentro de um universo mais intenso e dinâmico reforçados pelos traços fortes e profundos das goivas. Na cena de fundo a parte retangular deitada superior onde a casa aparece com as portas abertas nos sugere que lá existe alguém, onde a solidão nos fala de um tempo de espera, de uma necessidade de uma proximidade com a nossa liberdade que está livre dos padrões vigentes. Para enxergar esta liberdade é preciso ter olhos aguçados para ver nas sombras e no cinza, todos os contrastes assustadores como a angustia e o medo, elementos primitivos da verdadeira expressão dos sentidos, que são levados ao limite em suas



Neamp

gravuras. Nesta gravura exige alto grau de imaginação do telespectador, porque não há interferência do gravador que esclarece o que esta cena possa transmitir naquele momento; cada traço cada risco, cada ponto fala por si só, e toda a imagem existente na gravura tem que chegar ao público alvo. Goeldi nos mostra nesta xilogravura a representação plena de que a morte chegará em um momento em que estaremos sós.

A vida também pode ser desafiadora e fascinante, pelas experiências que põem em risco a própria existência, porque junto ao risco da morte, elas trazem por instantes a vida com uma intensidade ímpar. Segundo Damásio (2008) “a mortalidade é o emblema da existência humana. Ser mortal não é apenas estar sujeito à morte, mas sentir-se injustiçado por ser, entre todas as coisas, [...]”.

Bibliografia

BENJAMIN, W. Parque central. In W. Benjamin, *Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense. (Trabalho original publicado em 1939).1989.

BORGES, J. L. O Labirinto. In *História universal da infâmia & outras histórias*. São Paulo: Círculo do Livro. 1969.

DAMASIO, L. *Morte e Liberdade em Hannah Arendt*, Seminário de Pesquisa em Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina-SC. 28/10/2008.

GOELDI, O. *Projeto Goeldi*. Site oficial projeto Goeldi < www.oswaldogoeldi.org.br/> acesso 15/07/2009.

MALRAUX, A. *A condição humana*. Forense Universitaria, 2005. p. 29

MATTOS, A; COSTA, M.L. *Poética da Resistência- Aspectos da Gravura Brasileira*. São Paulo, SESI; Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1994.

NAVES, R. *De fora: Goeldi*. São Paulo: Cosac & Naily. Edições, 1999.

NIETZSCHE, F. W. 1844-1900. *Além do Bem e do Mal* – São Paulo: Companhia das Letras, 2005.



Neamp

SHAKESPEARE, W, 1564-1616. *Shakespeare de A a Z: livro das citações/ seleção de Sergio Faraco*; tradução de Carlos Alberto Nunes. Porto Alegre: L&PM,1998.

SOUSA, E. L. A. de e BECHLER, J. *Labirintos na cidade contemporânea. Psicol. cienc. prof.*, jun. 2008, vol.28, no.2, p.390-403. ISSN 1414-9893.



Tecnologias de imagem e políticas identitárias

Henrique Z.M Parra *

Resumo

A partir de um conjunto de imagens relacionadas à política, produzidas em diferentes suportes (*médium*), iremos problematizar algumas transformações nas tecnologias de comunicação e as persistências estéticas que “dão a ver” certas tensões presentes na política contemporânea. Interessa-nos analisar alguns mecanismos identitários, parcialmente in-formados pela condições culturais e tecno-políticas de produção e circulação dessas imagens, e que são partilhados tanto pelos poderes instituídos como por grupos considerados contra-hegemônicos.

Palavras-chave: imagem; política; estética; tecnologias de comunicação; internet.

Abstract

From a set of images related to politics, produced in different mediums, we will discuss some changes in communication technologies and persistences in aesthetics modes that shows certain tensions present in contemporary politics. We are interested in analyzing some identity mechanisms, which are partly in-formed by cultural and tecno-political conditions of production and circulation of these images, and that are shared both by dominant political powers as counter-hegemonic groups.

Keywords: image; politics, aesthetics; technology of communication technologies; internet.

Imagem, mito e poder

Se nos séculos XVII e XVIII a imagem dos soberanos eram difundidas através de pinturas e gravuras, os líderes políticos do século XIX adentram um campo de visibilidade muito mais amplo graças às possibilidades de reprodução fotográfica da imagem. Já no século XX com os veículos de comunicação de massa, em especial a televisão, a imagem

* Graduado em Ciências Sociais (USP), Mestre em Sociologia (USP) e Doutor em Educação (UNICAMP) é atualmente Professor Adjunto do Curso de Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo. Desenvolve investigação sobre as dinâmicas de produção/gestão de conhecimentos através do uso de tecnologias digitais de comunicação e seus impactos sociais e políticos. Destaque para a relação homem-máquina; para as configurações sócio-políticas da tecnologia; e para a relação entre modos de organização social, economia e conhecimento. Contato: henrique.parra@unifesp.br ou polart@riseup.net

dos representantes políticos torna-se tão familiar quanto a de qualquer outro ator presente nos aparelhos domésticos. Hoje, graças à proliferação das tecnologias digitais de comunicação e às mudanças estético-políticas do regime de visibilidade, vive-se uma situação em que os representantes políticos ocupam um espaço de ampla visibilidade em “tempo real”, ao mesmo tempo em que surgem novas áreas de invisibilidade sobre o exercício do poder, as formas e os mecanismos de dominação. Simultaneamente, diante de todas essas transformações nas condições de comunicação, e sobretudo face à diversificação dos mecanismos (culturais, sociais e políticos) de produção identitária (nacional, étnica-racial), pode-se observar alguns elementos visuais que persistem atuando como mobilizadores de um imaginário da “Unidade” do corpo político. Ora, parte da história da constituição de uma esfera política deve-se justamente ao conflito pela determinação do que entra ou não na composição do universo visível e enunciável de uma determinada comunidade política.



Il. 1: À esquerda detalhe da ilustração do Leviatã, e à direita cartaz de propaganda política de Mussolini.



Il. 2: Fotomontagem realizada com retratos de diversos cidadãos engajados na campanha presidencial. A autora, Anne Savage, chamou este mosaico de *Out of Many, We are One*. Fonte: http://www.time.com/time/photogallery/0,29307,1866936_1815467,00.html

A observação de uma imagem frequentemente mobiliza outros elementos (sentidos, percepções e pensamentos) que não estão imediatamente “presentes” na imagem. Como analisado por Milton Almeida, uma “imagem sensível” é capaz de dar forma, cheiro, textura a algo que é desprovido de imagem¹. Em certas situações ela pode se tornar uma “imagem agente” capaz de ativar elementos externos à imagem e fazê-los ressoar no imaginário. Quando isso ocorre, a imagem conduz o entendimento para as outras dimensões subjetivas, onde aquela imagem é atualizada a partir do encontro com a própria experiência do sujeito, com elementos culturais, mitológicos, emocionais, entre outros. É lá que a imagem ganha outros sentidos e significações e se torna um importante ordenador do pensamento e da memória.

1 Recorro às anotações de aula do curso de Milton Almeida na Faculdade de Educação, UNICAMP, 2005.



Neamp

Nos episódios que se seguiram ao 11 de Setembro de 2001 (poderíamos tomá-lo como um índice imagético de transição epocal), presenciamos diversas expressões audiovisuais que se apoiavam neste transbordamento sensível-simbólico das imagens. Nos pronunciamentos das lideranças políticas dos EUA e nas imagens televisivas do atentado, por exemplo, exercitou-se uma retórica que dividiu o mundo em dois grandes blocos: os aliados dos EUA na luta contra o terror e todos os demais reduzidos a terroristas ou seus apoiadores. Nas palavras de Bush Jr.: “*Ou você está conosco, ou você está com os terroristas*”².

Este modelo de partição do planeta atualizou certos mecanismos identitários característicos da “*forma-Estado*”: por exemplo, o ressurgimento das dicotomias Nação *versus* Bandos, Razão *versus* Crenças, Cidadãos *versus* Terroristas. A *forma-Estado*, segundo Deleuze e Guattari, “*tem uma tendência a reproduzir-se idêntica a si através de suas variações*”, ou seja, criando aparelhos identitários em outros níveis e camadas, permeando todo o tecido social e as subjetividades (Deleuze & Guattari, 2005, p. 24). Trata-se de uma imagem do pensamento que se caracteriza pela classificação do mundo social em torno de identidades relativamente unitárias e essencialistas. Esta dinâmica, na visão de alguns críticos, procura ratificar um modelo de identidade que é, por outro lado, cada vez mais sufocante para o desenvolvimento livre das subjetividades. É como se o Estado insistisse na imposição de uma articulação identitária do Eu, ao contrário de permitir, para cada sujeito a existência de constelações identitárias (Blisset, 2001:68).

Simultaneamente, este processo desenvolve-se junto à produção dividida³ (perfis gerados sobre características potenciais), em torno de padrões de comportamentos estabelecidos pela análise das informações produzidas no interior das redes de comunicação digital. Enquanto o espaço virtual tem permitido uma profunda diversificação no plano da experimentação subjetiva e nas relações sociais que emergem a partir de situações de flexibilidade identitária, os esforços de regulação do espaço cibernético sob a égide da segurança, têm procurado estabilizar e fundir novamente as

2 Nos links abaixo disponibilizamos trechos de vídeos com algumas dessas citações:

(1) <http://xama.incubadora.fapesp.br/portal/projeto-tese/videos/edicao-4ww-bush-guerra.ogg/view>

(2) <http://xama.incubadora.fapesp.br/portal/projeto-tese/videos/edicao-4ww-tipo-guerra.ogg/view>

3 Segundo Deleuze nas sociedades de controle os indivíduos tornam-se divisíveis, modulados (Deleuze, 2007).

noções de sujeito-identidade-organismo biológico. Tal conflito se manifesta, por exemplo, na base das discussões sobre a governança global da internet e dos respectivos mecanismos de controle e identificação dos usuários.

Mas, no que diz respeito às formas de representação das lideranças políticas contemporâneas, o que nos interessa problematizar é o desencontro, cada vez maior, entre a manifestação visual de uma única pessoa como encarnação do poder político e, de outro lado, a inexistência de uma efetiva centralidade e autonomia do poder decisório. Em outras palavras, ao mesmo tempo que o presidente de um país é cada vez menos soberano sobre suas decisões, ele segue sendo apresentado como a corporificação do poder soberano, como que a confirmar a legitimidade que lhe é conferida através dos sistemas de representação política. Curiosamente, os modos de representação daqueles que interrogam ou protestam contra as forças políticas dominantes, partilham desta mesmo problema.



Il. 3: Subcomandante Marcos versão Pop. Fonte: www.submarcos.org

Ora, o problema não é discutir se essas imagens são portadoras de uma "mentira" ou se elas estão apenas atualizando um mito ancestral. Como diria Luther Blisset, o problema é



Neamp

que a sobrevivência de um mito para além das formas históricas das necessidades e aspirações que ele ordena e dirige, leva a um enrijecimento do imaginário social, cristalizando uma imagem como poder constituído. Transforma assim um mito fundador de uma comunidade fictícia no próprio poder que a imagem busca construir e representar (Blisset, 2001:60). Diante disso, o desafio lançado pelo autor não é alcançar a destruição dos mitos, mas sim "*manter o imaginário em moto-contínuo, não deixá-lo coagular, saber quando e como o mito deve ser desmembrado, reelaborado ou abandonado totalmente, antes que a pluralidade de imagens volte a ser um "absoluto unitário"*" (Blisset, 2001:61).

Poder e formas de captura

Problemas semelhantes também podem ser encontrados em algumas produções audiovisuais consideradas "contra-hegemônicas". Examinaremos agora algumas imagens produzidas sobre o presidente venezuelano Hugo Chávez Frias, no contexto específico de um documentário. Conhecido por seu carisma e pela sua habilidade retórica, este político ainda procura mobilizar, tanto discursivamente quanto imagetivamente, uma terceira forma de legitimação para o seu governo. Esta última, que nos termos weberianos se aproximaria da dominação tradicional, irá se apoiar na construção de um passado, reivindicando uma memória ancestral baseada na mitologia ameríndia e nas lutas da libertação colonial. O exemplo mais evidente desta produção é sua constante referência a personagens históricos que já ascenderam ao terreno mítico, como Simón Bolívar e Che Guevara.

Em 2002, logo após o golpe fracassado da oposição que seqüestrou Hugo Chávez e tomou o poder por cerca de 48 horas, foi lançado um documentário intitulado "*The revolution will not be televised*", uma co-produção de 2002 da *Power Pictures* editada por Angel H. Zoido e produzida por David Power⁴. Neste filme, uma equipe de jornalistas ingleses está fazendo um longo documentário sobre o Governo Chávez, acompanhando de

4 A *Power Pictures Production* contou com o apoio de diferentes grupos de mídia europeus: The Irish Film Board, BBC, RTE, COBO, 2DF, ARTE, NPS, Yle Teema. Além da sua exibição em programas de televisão, o filme parece ter alcançado um grande público (difícil de quantificar) a partir das redes de distribuição e compartilhamento de arquivos na internet.

perto a rotina do presidente em diferentes situações e fazendo longas entrevistas com o mesmo. Não sabemos se por acaso, mas esta equipe acabou permanecendo dentro do Palácio Presidencial Miraflores durante as 48 horas que duraram o golpe. Neste período a equipe registrou diversas cenas dos bastidores, inclusive os momentos de negociação para a renúncia de Chávez, o evento em que os golpistas assumem o poder e depois quando foram depostos e presos no contra-golpe. Seguindo a forma de um *thriller* político, a história relata os momentos de tensão vividos pela equipe de jornalistas durante as ameaças de bombardeio do Palácio durante toda a noite, enquanto seguiam as negociações que culminaram com o sequestro de Chávez.

Há diversas seqüências neste filme que tocam nos problemas tratados por este texto. Escolhemos uma em particular, onde Chávez é entrevistado no interior do Palácio Miraflores. A seqüência se inicia com algumas imagens noturnas do exterior do Palácio, em seguida a câmera passa a mostrar o seu interior, com destaque para algumas esculturas que ocupam as varandas e o jardim interno.



Il. 4: Fotogramas do filme *The Revolution will not be televised*. Seqüência de abertura da entrevista no Palácio Miraflores.

A escuridão e o silêncio, além da tranquilidade, nos dão a impressão de que já é tarde da noite. As esculturas e a arquitetura interna do Palácio nos remetem a um ambiente de inspiração clássica. Essas imagens conduzem nossa imaginação para o que virá em

seguida. Elas já manifestam uma educação visual em curso, ativando nossas memórias acerca de outros palácios, outros reinos e impérios. Em seguida, adentramos a sala de trabalho de Chávez. Ele está sentado e fala calmamente com os repórteres que não podemos ver.



Il. 5: Fotogramas do filme *The Revolution will not be televised*. Seqüência da entrevista com Chávez.

Ele conta a história de seu avô, relatando de maneira poética a maneira como ele lutava por valores familiares, pela honra e por justiça, e como mais tarde se juntou ao grupo revolucionário de Bolívar que lutava pela criação de uma república. Sua história começa em algum momento de um passado distante. As datas não são precisas, era "por volta de 1890". Sua caminhada na mata é revestida de imagens do campo e das condições difíceis da natureza. Há névoa, há chuva, há madrugadas e frio em seu relato. Enquanto narra somos arrastados tanto pelas imagens do seu discurso como pelas imagens que são introduzidas pela câmera do cinegrafista, que busca outros elementos presentes na sala enquanto a fala de Chávez corre em *off*.

As imagens (Il.6) não são acidentais e na maneira como se articulam ao som cumprem um percurso "pedagógico" que nos informam das vinculações, das heranças do passado e da formação ético-moral daquele que fala. Em uma das imagens temos dois livros: a Bíblia e meio lateralmente o Manual do Guerreiro. Em várias outras temos uma pintura e uma escultura de Bolívar, sendo que em uma delas, graças ao ângulo da tomada,

temos a impressão que Bolívar está numa posição superior e olha para Chávez que está diretamente abaixo e à sua direita (esquerda do monitor). Numa outra imagem vemos um globo terrestre com cores que nos dão a sensação de antiguidade, evocando diversos sentidos ligados ao conhecimento, à viagem, à exploração e à conquista.



II. 6: Fotogramas do filme *The Revolution will not be televised*. Seqüência da entrevista com Chávez.

Pode-se dizer que esta seqüência nos apresenta um interessante exercício de construção histórica e atualização de um imaginário. Temos diversos elementos de origem mítica, religiosa, guerreira e familiar que se combinam na formação de um novo herói que cumpre um designo maior que sua própria vida. Para isso, no entanto, é necessário reivindicar uma genealogia com determinados elementos do passado e lhes conferir força mítica, para que possam, no presente, arregimentar novas potências.

Tal procedimento, no entanto, não pode ocorrer sem a produção de uma identidade que coincida com aquela do mito narrado. Esta articulação, no entanto, expressa indiretamente as limitações desta configuração quando transposta ao cenário político mais amplo. Na medida em que Chávez se torna o representante da luta contra o "mal" e as "injustiças" - que no caso venezuelano correspondem ao chamado "capitalismo internacional", ao "Império Norte-Americano", entre outros - ele coloca em movimento um ordenamento sensível do mundo marcado pela produção de identidades rígidas e dicotômicas. Um bom exemplo disso é a divisão da sociedade venezuelana entre "chavistas" e os "esquálidos".

Identificado ao herói que luta contra os poderes hegemônicos, torna-se o "resistente". A situação é análoga àquela descrita por Luther Blisset: *"quando sua obsessão tiver eliminado todas as ameaças, será obrigado a assumir todas as posturas do poder, para permanecer na sua condição. É essa a razão pela qual muitos heróis populares do nosso século, muito guerrilheiros, transformaram-se em tiranos sem piedade* (Blisset, 2001:48). O impulso de preservação converte-se em "paranóia", situação extrema de literalização ou de redução interpretativa, traduzindo a diversidade dos processos sociais a um sentido único (Hillman, 1994).

Guerrilha imagética no ciberespaço

O surgimento e a proliferação dos meios de comunicação digital modificam substancialmente a paisagem anteriormente consolidada pelos meios de comunicação de



Neamp

massa, uma vez que multiplicam as possibilidades de captura, produção e disseminação imagética. No entanto, a diversidade de usos e apropriação dessas novas tecnologias não geram, obrigatoriamente, uma mudança radical nas linguagens adotadas e nas formas culturais em circulação. Ainda que hajam muitas modificações culturais ocorrendo na/e através das redes digitais, parte das dinâmicas comunicacionais "tradicionais" seguem informando uma parcela das produções (conteúdos) no ciberespaço. Sem entrar nos aspectos da concentração da infra-estrutura tecnológica (sistema lógico e físico que permite a conexão à rede) e nas questões relativas à governança global da internet (que impactam diretamente no controle e nos padrões de fluxos informacionais), destacaríamos, como exemplo de persistência de um certo diagrama comunicacional, a força de concentração de alguns portais de notícias e entretenimento e a forma de acesso de parte dos internautas que fazem um uso mais "passivo" da internet. Para esses, numa certa medida, há uma relativa reprodução das formas de comunicação que caracterizaram os meios de comunicação de massa, só que agora de acesso individualizado e mediado pelo *personal computer*.

Se, potencialmente, a internet pode oferecer um espaço de navegação aberto e diversificado, por outro lado, há permanentemente uma tensão pelo estabelecimento de uma outra topografia (com novas centralidades) que permita o acúmulo de "vantagens" competitivas a determinados atores da rede. Por hora, ainda que essas tensões pelo controle dos fluxos e pelo estabelecimento de hierarquias e novas centralidades na rede sejam crescentes, inúmeras experiências inovadoras acontecem sobretudo nas extremidades, onde a trama da rede não é tão densa e determinada, havendo ainda muitas possibilidades para a livre criação.

Voltamo-nos agora para outro exemplo de produção imagética envolvendo uma situação extrema de conflito político. Nosso interesse por esta temática deve-se ao fato de que elas estão na "ponta de lança" de fenômenos que estão provocando o tensionamento tecno-político das discussões sobre a governança global da internet e, além disso, impactam diretamente sobre a nossa sensibilidade imagética.

A invasão do Afeganistão em 2001 e posteriormente o Iraque em 2004, radicalizaram a nossa experiência visual quando transmitiam simultaneamente as imagens



geradas sobre os ataques. Já antes, a Guerra do Golfo em 1991 ficara conhecida como a primeira guerra completamente televisionada "ao vivo", permitindo o ensaio do que seriam as novas estratégias de fusão da maquinaria militar com os meios de comunicação de massa, criando novas possibilidades de agenciamento das subjetividades expostas àquele novo regime de visibilidade. Nessas últimas invasões (Afeganistão e Iraque) são introduzidas mudanças fundamentais que permitiram um aprofundamento daquela experiência visual iniciada na Guerra do Golfo e também um tensionamento dos seus limites, revelando que nenhum sistema de comunicação pode ser integralmente controlado.

O interessante nos casos a seguir é que apesar deles só terem se tornado possíveis graças às tecnologias digitais de comunicação em rede, eles só provocaram um grande impacto porque colocaram em questão o sistema de conhecimentos e o regime de visibilidade estabelecido pelos meios de comunicação de massa dominantes. Para isso funcionar tiveram que atuar dentro do mesmo "código".

Um dos casos que ficou mundialmente conhecido foi aquele provocado pelas fotografias realizadas e difundidas pelos soldados americanos em que eles são mostrados se divertindo ao torturar prisioneiros na prisão de *Abu Ghraib* em Bagdá. Essas fotos acabaram sendo publicadas na internet e disseminadas para todo o planeta. Como essas, há uma infinidade de fotografias e vídeos produzidos tanto pelos soldados americanos como por civis iraquianos que registram o dia-a-dia da invasão. Nunca pudemos acompanhar à distância – e como presença na qualidade de participante do conflito, mas a salvo do confronto – com tamanha intensidade visual situações como essas, e talvez por isso ainda seja prematuro avaliar o seu impacto sobre a nossa imaginação e percepção.

Para além de mostrar situações de extrema violação humana dos prisioneiros, revelando também a brutalidade e a desumanização dos soldados, as imagens nos chocam porque elas são capazes de atualizar algo que está na origem da fotografia: o “isto foi” (Barthes, 1984). Fomos educados a receber este tipo de imagem com todo o seu valor documental, com sua presença indicial que nos informa que, em alguma medida, aquilo que é mostrado na imagem “aconteceu”. Esta "certeza", no entanto, só é garantida por outros apoios de "realidade" (o retrato, a identificação dos sujeitos, a localização dos



Neamp

prisioneiros e dos soldados) que irão conferir "autenticidade" aquelas imagens. Em seguida, quando são disseminadas pelos meios de comunicação de massa e comentadas por especialistas, recebem uma outra camada de legitimidade conferida por instituições reconhecidas em determinadas áreas do conhecimento.

Dessa forma, se por um lado essas fotografias só foram possíveis e só "aconteceram" publicamente graças à relativa descentralização das condições de produção e disseminação de conteúdos na internet, sua potência reside no fato de conseguir se apropriar do regime imagético dominante para questionar a veracidade das informações que são comumente disseminadas. Assim, ao mesmo tempo que se apóia no regime dominante de "verdade", esse tipo de experiência acaba interrogando o seu monopólio na divulgação, mas não a "forma de conhecer", que persiste apoiada na leitura da imagem como índice do que está fora dela, como a verossimilhança do "real" visual.

Um outro exemplo que podemos examinar é um caso de "guerrilha midiática" que começou a circular pela internet a partir de 2006. Trata-se de uma série de vídeos produzidos por franco-atiradores que se apresentam como membros da resistência iraquiana contra as forças de ocupação. As imagens do vídeo mostram uma série de ações deste atirador que filma o seus ataques. Não é possível afirmar se a pessoa que registra é a mesma que atira, se todos os vídeos foram produzidos pelo mesmo atirador ou se são diversos atiradores que passaram a adotar a mesma tática. Para complicar a situação autoral, com o passar do tempo, o(s) franco(s) atirador(es) ganhou um apelido dos soldados americanos: "Juba"⁵.

5 Atualmente, o Exército Islâmico é quem reivindica a autoria dos atentados e dos vídeos. Outras informações podem ser encontradas nos sites "oficiais" dedicados a Juba: <http://juba-online.blogspot.com/>, <http://www.baghdadsniper.net/en/index.htm>



Il. 7: Fotogramas do filme Juba.

Nos vídeos podemos ver o soldado que fica sob a mira do atirador durante alguns minutos antes de ser finalmente atingido pelo disparo. Há uma profunda sensação de vulnerabilidade individual provocada por esses vídeos e por isso podemos imaginar que o seu impacto no público americano face às propagandas de recrutamento promovidas pelos



Neamp

militares, as quais enfatizam a segurança, a força e a aventura de ser um soldado do exército americano como motivos para o engajamento de novos recrutas⁶.

Nesta caso, a relação de base estabelecida por Virilio entre as táticas militares, o aperfeiçoamento e a aceleração das possibilidades de visualização através de aparatos tecnológicos, manifesta-se de forma acabada. No entanto, da mesma maneira que no exemplo anterior, há um "desvio" de uso dessas tecnologias graças à uma margem de indeterminação de função dos objetos técnicos. Esta abertura é tributária, em parte, do próprio campo de forças sociais dentro do qual aquela tecnologia foi produzida, e das condições de uso técnico-político imaginadas dentro de uma determinada conjuntura. Assim, ao mesmo tempo que no seu início a internet fora concebida para possibilitar condições de comunicação descentralizada de uso militar, quando ela adentra o campo civil e se universaliza ela é passível de ser utilizada exatamente para atacar o que estava em sua origem. Neste exemplo, a câmera de vídeo foi usada para amplificar o medo e, no limite, para matar.

Ao mesmo tempo, tais eventos atualizam no ciberespaço os mecanismos de espetacularização (Debord, 2005). Porém, aquele "desvio" a que nos referimos acima, difere do "desvio" proposto pelos situacionistas como estratégia de intervenção na medida em que se deu apenas do ponto de vista da intencionalidade do vídeo e de sua circulação, e não na subversão da técnica e da linguagem. Se tomarmos o argumento de Vilém Flusser (2002), poderíamos dizer que todos os aparelhos envolvidos na produção desta ação de guerrilha midiática "funcionaram", ou seja, operaram segundo o seu "programa": a câmera registrou a imagem, o rifle disparou precisamente, a internet colocou em circulação de maneira distribuída as imagens do atentado.

Assim, esta ação "guerrilheira" permanece em parte prisioneira dos mecanismos do espetáculo: a morte ao "vivo" de um soldado torna-se a apresentação da morte genérica; a câmera que faz coincidir o ponto de vista do observador com a mira do rifle radicaliza a nossa condição de espectador; a força da imagem apóia-se num campo de incomunicabilidade (a morte do outro), mantendo assim todos os sujeitos que fazem parte

6 Neste link disponibilizamos alguns trechos dessas propagandas militares, retirados do documentário *The Oil Factor*: <http://xama.incubadora.fapesp.br/portal/projeto-tese/videos/edicao-oil-factor-navy-propaganda.ogg/view>



deste acontecimento midiático em seus devidos lugares: o atirador, a vítima e o espectador (Debord, 2005; Pinto, 2005).

Este vídeo possui ainda uma outra dimensão que nos levará de volta ao início deste artigo. Como relatado em algumas reportagens de correspondentes internacionais, os vídeos do "Juba" viraram um sucesso nas "lan houses" iraquianas⁷. Os jornalistas descrevem que frequentemente os jovens se reuniam diante do monitor para verem as imagens produzidas. O mistério em torno das condições de produção dos vídeos somado à identificação estabelecida com o franco-atirador que "sozinho" enfrenta as forças de ocupação, fez de "Juba" um mito urbano. Dessa forma, sua condição de anônimo como um herói não-identificado, tornou Juba um ser "múltiplo", ampliando sua potência simbólica.

Portanto, ao atualizar uma estrutura mitológica, inspirada na imagem do guerreiro solitário que enfrenta o gigante, as imagens da guerrilha ganham uma nova vida para além das telas, ordenando o universo anterior de imagens dissonantes (os relatos locais, as imagens das redes internacionais de televisão) em um outro mundo, conforme um sistema pré-estabelecido de localizações-identificações (mal soldado X bom combatente). Sua força local reside, portanto, num mito diretor que *"exerce uma pressão pedagógica, difundindo as imagens catalisadoras, os esquemas verbais e perceptuais, em suas variantes ideológicas, filosóficas e morais deste mesmo mito em suas várias instâncias sociais"* (Ferreira Santos, 2004:24).

Finalmente, há um "choque" provocado por essas experiências visuais, graças ao absurdo daquilo que está, num primeiro momento, para além da nossa imaginação. Dessa forma, o choque pode inclusive alterar as condições de nossa percepção e não seria exagero afirmar que com a ampla circulação de todo o tipo de imagens através da internet estamos diante de uma nova educação político-visual em curso, proporcionando inclusive um novo treinamento cognitivo exigido pelas novas condições de visualização.

⁷ Fonte: <http://baghdadtreasure.blogspot.com/2006/01/juba-baghdad-sniper.html>

Dizemos isso, quando pensamos nas novas habilidades cognitivas que estão sendo exigidas para lidarmos com uma quantidade crescente de imagens exibidas em velocidade cada vez maior em diversos tipos de suportes. Não é coincidência que a indústria de desenvolvimento de simuladores militares sejam muitas vezes as mesmas que irão desenvolver os novos jogos de simulação de realidade virtual (Manovith, 1995). Do ponto de vista econômico, o mercado de jogos é um dos mais promissores na indústria de *software*, sendo também um dos propulsores dos investimentos para ampliação da capacidade de processamento dos *hardwares*.

Neste sentido, aquelas imagens da resistência islâmica cumprem o designo de reduzir nossa imaginação à percepção imediata de um regime de “mostração”, tal qual a forma documental e jornalística consolidadas na televisão. Ora, o que temos aqui, e a reflexão poderia se estender a um conjunto de outras produções que se identificam como “independentes” e “contra-hegemônicas”, é que os mecanismos de atualização daquela “geometrização do olhar” correspondem também à afirmação de um certo regime de verdade. A câmera muda de posição e com ela alteram-se as versões. No entanto, o sistema de apresentação imagético acaba atualizando, apenas com o sinal contrário, aquilo que ele mesmo pretendia questionar. Na medida em que tudo permanece no mesmo lugar, não há reconfiguração do espaço sensível, não há Política, apenas “polícia” da visão (para usar os termos de Rancière). Trata-se, nos casos analisados, de uma disputa e de um tensionamento pela gestão e pelo controle dos fatos, e não de uma transformação dos próprios mecanismos identitários e de produção do “real” e do “verdadeiro”.

Bibliografia

- BARTHES, Roland (1984). *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BLISSETT, Luther (2001). *Guerrilha Psíquica*, São Paulo: Ed. Conrad.
- DEBORD, Guy (2005). *A Sociedade do Espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*, Rio de Janeiro: Contraponto (1ªed.1967).
- DELEUZE, Gilles (2007). *Conversações*. São Paulo: Ed. 34.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (2005). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, Vol. 5. Tradução Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa, São Paulo: Ed. 34, (1ªed. Francesa – 1980).



Neamp

FERREIRA Santos, Marcos (2004). *Crepusculário: conferências sobre mitohermenêutica e educação em Euskadi*, São Paulo: Zouk.

FLUSSER, Vilém (2002). *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, (1ªed.1983).

HILLMAN, James (1994). *Paranóia*, Ed. Vozes, Petrópolis.

MANOVICH, Lev (1995). *The Labor of Perception*, disponível em www.manovich.net/TEXT/labor.html. Consultado em: 15/01/2005.

NEGRI, Antonio & Hardt, Michael (2001). *Império*, São Paulo: Record.

PINTO, José Manuel Figueiredo (2005). “Espaços Efêmeros – Possibilidades virais n' A Sociedade do Espetáculo”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, Universidade Nova de Lisboa, RCL 34: 143-156.

VIRILIO, Paul (1996). *Velocidade e Política*, São Paulo: Estação Liberdade (1ªed. 1977).

RANCIÈRE, Jacques (2005). *A partilha do sensível: estética e política*, São Paulo: ED.34/EXO.



Neamp

Imagem em movimento na arte: o digital como processo criativo

Tatiana Giovannone Trivisani*

Resumo

O artigo trata da imagem digital em movimento nas artes contemporâneas e o uso das mídias eletrônicas como ferramentas criativas. Para isso traça um breve percurso histórico das mídias até chegar aos meios digitais, revelando três momentos práticos dos processos artísticos: desmaterialização, quando a imagem é digitalizada e passa a ser código; ubiquidade, a possibilidade de estar em todos os lugares ao mesmo tempo através da rede; e a replicabilidade, quando é reapropriada, ganhando novas formas estéticas. O artigo analisa obras que ilustram essas etapas: *Stop Motion Studies*, de David Crawford, *Soft Cinema*, de Lev Manovich e as *Live Images* do circuito nacional. Busca também trazer à luz o movimento das imagens, já tão pesquisado com o cinema, atualizando-o na arte de um período mais atual. Momento em que as mídias estão mescladas em camadas que, sobrepostas, geram uma nova, aberta a experimentações poéticas com fortes potencialidades.

Abstract

The article analyzes the digital image movement in contemporary art and the use of electronic media as creative tools. It gives a brief history of the media until digital media, revealing three times in practice of artistic processes: dematerialization, when the image is scanned and becomes code; ubiquity, the ability to be everywhere at once in the network; and replicability, when it is re-appropriated, gaining new aesthetic forms. The article presents artworks that illustrate these steps: *Stop Motion Studies* by David Crawford, *Soft Cinema*, by Lev Manovich and the *Live Images* of the national circuit. It also seeks to bring light to the movement of images, that received lots of research because of cinema, updating it in the art for nowadays. This time when the media are mixed in layers that overlap, generate a new, open to experimentation with strong poetic potential.

Introdução

A imagem digital vem sendo estudada com frequência por artistas e pesquisadores de várias áreas de conhecimento, na tentativa de definir padrões estéticos e conceituais sobre uma mídia que possui a complexidade como essência. Alguns fatores determinam

* Doutoranda em Artes Visuais pela ECA/USP. Mestre em Artes Visuais pela UNESP. Participa do grupo de pesquisa Poéticas Digitais da ECA/USP.

tatitrivisani@usp.br



Neamp

essa constante busca da compreensão de todo esse potencial sinestésico, que afeta diretamente a percepção visual e também o comportamento da sociedade atual. Um deles é o fato de o sistema digital simular, muito além de representar, o mundo material que identificamos como realidade.

Nesse universo estão as mídias já existentes antes dessa tecnologia: a pintura, a fotografia, o cinema e o vídeo, por exemplo, que, em ambiente digital, se tornam códigos numéricos e, a partir daí, ganham possibilidades infinitas de recriação.

O movimento das imagens também já foi bastante pesquisado, principalmente com o advento do cinema. Na época, as questões ligadas ao movimento eram já amplamente estudadas pela física, matemática, arte, psicologia e sociologia. Através dessas áreas de conhecimento, muitos avanços possibilitaram experimentações técnicas, até que se chegasse à concepção de um aparato que capturasse e reproduzisse imagens em movimento, algo revolucionário para a arte. Muitos são os registros teóricos e práticos que permeiam a temática da imagem-movimento do cinema. Quanto à imagem digital nas artes, são poucas as pesquisas especificamente relacionadas com ao movimento. E muitas, das poucas existentes, tratam de técnicas de animação digital, o que não é o intuito desta pesquisa.

O artigo busca unir estudos que envolvam as imagens digitais com questões estruturais e poéticas do movimento e, com esse fim, analisar os processos e procedimentos artísticos sob a luz das possibilidades da tecnologia digital, quando as imagens ganham novas formas dinâmicas e novos padrões de movimento.

A imagem de que se vai tratar aqui não é a imagem sintética, criada por algoritmos via programação, e sim a imagem que passou pelo processo de captura através de algum aparato técnico, como a câmera, e que foi digitalizada, permitindo, assim, a manipulação e a recriação, mudando seu caráter original e transformando-a numa nova obra.

Conhecemos as técnicas utilizadas pelo cinema para gerar a ilusão de movimento e os artifícios usados por alguns criadores, de forma a que o movimento se constituísse na própria linguagem cinematográfica. As obras de Sergei Eisenstein e Dziga Vertov, cineastas russos, são usadas com frequência para compreender a imagem-movimento do cinema. Mas importa perguntar como os artistas contemporâneos estão trabalhando o



Neamp

movimento no universo das imagens digitais: o que vem sendo criado e experimentado e quais recursos tecnológicos estão revolucionando os processos criativos.

Para entrarmos nessas reflexões, o presente artigo fará um pequeno percurso dos marcos das mídias com imagens em movimento, depois uma reflexão teórica sobre três procedimentos criativos usados em ações artísticas de ambientes digitais e, por fim, será feito o uso de obras artísticas que elucidam esses processos e trazem questões relevantes para o uso de imagens em movimento nos meios contemporâneos.

Da cronofotografia à imagem digital

O caminho evolutivo das mídias é muito extenso e detalhado. Mesmo tratando-se somente daquelas que comportem sistemas técnicos que gerem imagens em movimento. Então, para esse momento será feito um breve relato dos principais marcos históricos que permitem a compreensão da chegada das experimentações artísticas em mídias digitais com imagens em movimento.

Foi a partir do século XVII apareceram os primeiros dispositivos óptico-mecânicos que, de variadas maneiras, animavam imagens. Alguns deles são bastante relevantes na história das imagens em movimento.

O aperfeiçoamento da câmera ocorreu num campo pouco interessado na imagem com finalidades artísticas, de entretenimento ou de ilusão visual. O fisiologista francês Etienne Jules Marey, que estudava o movimento dos seres vivos (no século XIX), desde o sistema motor até o percurso do sangue nas veias capilares, tentando avançar em suas pesquisas, desenvolveu um aparato que permitia registrar os instantes de tais movimentos. Essa técnica foi chamada de cronofotografia: em grego, a escrita do tempo.

Para Marey, analisar o movimento de forma detalhada pressupunha decompô-lo, congelá-lo numa sequência de registros (Machado, 1997; 17). Inicialmente construiu o *cronógrafo*, equipamento aperfeiçoado da câmera escura. Mais tarde desenvolveu o *fuzil fotográfico* para captar o voo de um pelicano (*Le Mouvement*, 1894), Marey jamais buscou o espetáculo cinematográfico, via seus inventos como descobertas científicas. Mas, como



Neamp

afirma Machado (1997; 17), seu trabalho teve impacto fulminante na arte moderna, e incentivou toda uma geração de artistas a “reinventar” a visão. Entre eles Marcel Duchamp (como em *Nu descendo uma escada*, 1912) e todo movimento futurista italiano (como em *Dinamismo de um cão numa coleira*, 1912 de Giacomo Balla).

É possível dizer que o *fuzil fotográfico* de Marey foi o primeiro equipamento a permitir a captura de imagens em sequência. Ou seja, a partir desse invento o movimento poderia ser registrado através de uma máquina. Mas Marey, cientista, não percebeu ter construído uma ferramenta que poderia mudar o rumo da evolução humana. O que fez para a história da cognição e percepção é algo difícil de mensurar. Deu o grande passo para chegar à cinematografia: a escrita do movimento.

Enquanto as experiências cronofotográficas eram feitas, em 1887 um fotógrafo amador americano, Hannibal Goodwin, criou *a emulsão sensível à luz sobre película flexível de celulóide* e, pouco depois, Georges Eastman desenvolveu um produto similar, enrolado em bobina, que podia ser usado nas câmeras fotográficas da Kodak. Estava criada toda a estrutura básica da câmera filmadora (Lucena, 2002; 39).

Inspirado por Marey e também Muybridge, Thomas Edison desenvolve o *kinetoscópio* (1891), um aparelho que tornava possível ver, individualmente, um filme com movimento. Com o auxílio de um visor, ele tentou fazer com o olho o que o fonógrafo fez com o ouvido. O *kinetoscópio* era um brinquedo de parques de diversão: cada pessoa colocava uma moeda e via as imagens por um orifício (Briggs & Burke, 2002; 171). Edison não acreditava ser financeiramente possível usar o aparelho para projetar imagens numa tela, para o público.

Mas foram os irmãos Lumière os primeiros a apresentar o *cinematógrafo* para uma platéia de 35 pessoas, em Paris, no ano de 1895. Essa foi a primeira exibição pública de fotografias animadas. O *cinematógrafo*, além de projetar as imagens, também as capturava. O cinema pode ser considerado a primeira mídia a tratar diretamente da imagem em movimento, mesmo porque o movimento está em sua essência, é o que a diferenciou das demais, e possível apenas pela evolução tecnológica que resultou no cinematógrafo. O processamento das imagens, pela primeira vez, era feito com um só aparato, que capturava e projetava as imagens em movimento.

O percurso das invenções, até se chegar ao cinema, foi longo, e o homem continuou experimentando e testando novas técnicas na tentativa de construir máquinas cada vez mais estimulantes ao sistema sensorial. A evolução tecnológica trouxe conseqüências processuais e estéticas ao cinema. A arte da criação das imagens é o que permite aos observadores, novas sensações e percepções. Em seu início, o cinema não era aceito como arte, apenas como um método de registrar o movimento do mundo real. E, de fato, seus primeiros realizadores eram mais cientistas que artistas. Mas a arte caminha junto com cada novo aparato inventado, e as explorações artísticas fazem transcendem as técnicas materiais, podendo ser um guia no processo de criação visual, influenciando toda uma geração.

Com a chegada do vídeo e da computação gráfica, novos recursos foram inseridos nas imagens, ampliando ainda mais a complexidade da percepção e fruição, inclusive no cinema.

O surgimento do vídeo está totalmente ligado à televisão, ao rádio e ao telégrafo. A telegrafia foi o primeiro grande avanço da eletricidade, avanço esse que se desenvolveu após a tecnologia mecânica, característica do sistema cinematográfico. O desenvolvimento do telégrafo, segundo Briggs & Burke (2002; 140), estava intimamente associado ao das ferrovias, devido aos métodos de sinalização instantânea. Os autores relacionam a evolução dos transportes à das mídias, mostrando que as ferrovias foram seguidas pelas bicicletas, pelos automóveis e pelos aviões. Assim, a telegrafia foi seguida pela telefonia, pelo rádio e pela televisão. Em carta escrita em 1889, o primeiro-ministro britânico, Marquês de Salisbury, diz que *“a eletricidade era uma estranha e fascinante descoberta, que havia reunido toda a humanidade em um grande nível, em que se podia ver tudo que era feito e ouvir tudo que era dito, e julgar cada política adotada no exato momento em que os eventos aconteciam”* (Briggs & Burke, 2002; 140).

A base técnica do vídeo é diferente da do cinema. É, igualmente, a emanção luminosa de uma realidade preexistente captada e organizada. O modo de registro desta imagem, entretanto, muda substancialmente (Couchot, 2003). Machado (1996) anota as principais diferenças entre a constituição da imagem fílmica e a da videográfica. A primeira reside no fato de a cinematográfica ser gravada em quadros fixos, e na totalidade, de uma



Neamp

só vez, enquanto a videográfica é “escrita” sequencialmente através de linhas de varredura durante um intervalo de tempo.

Mas o vídeo conheceu a arte em 1965, quando o músico e artista coreano do grupo Fluxus Nam June Paik comprou uma das primeiras filmadoras Portapak, da Sony, em Nova Iorque, e apontou em direção à comitiva do Papa, que naquele dia passava pela Quinta Avenida (Rush, 2006; 75). Naquela mesma noite mostrou o resultado num ponto de encontro de artistas. Paik passou a desenvolver técnicas cada vez mais complexas e transformou a forma de produzir e perceber imagens em vídeo. Paik influenciou toda uma geração de artistas e produtores de imagens videográficas, também em programas televisivos e em produções de videoclips e vinhetas.

O aparecimento da tecnologia digital mudou definitivamente os processos e procedimentos criativos na construção de projetos artísticos. Não apenas pelo fato de o computador ter se tornado uma *mídia semiótica* em si (Santaella, 1996), mas também por ter transformado a forma de criação das demais mídias, como a fotografia, o cinema e o vídeo. A linguagem própria de cada mídia se mantém, porém com novas possibilidades de tratamento e manipulação, potencializando o caráter sinestésico das mesmas.

A diferença entre as imagens videográfica e digital está na forma de registro, mesmo que, na transmissão, ambas utilizem a matriz do monitor e da tela, onde a imagem é formada por pontos luminosos de cor (*pixels*). Na videográfica, a captura segue o sistema analógico, cujo suporte é uma estrutura física, no caso a fita. A estrutura da imagem digital é a linguagem numérica binária, de 0 e 1, do computador.

A estrutura da imagem digital é uma sucessão de feixes de luz, e o movimento está na dinâmica dos *pixels*, na luminância, na intensidade, na metamorfose desses pontos de luz, através de uma série de cálculos em tempo real (Grau, 2005; 294). Qualquer mudança nesses pontos interfere, mesmo que numa simples nuance na tonalidade de cor, transformando essa imagem. Se cada ponto de luz é uma informação, qualquer comando que mude essa informação transforma a imagem, pois esses pontos são traduzidos e percebidos como luz. É como uma dança luminosa de pequenos pontos quadrados, que acendem e apagam, brilham e escurecem, numa mudança suave, sem ilusão de ótica ou outro fenômeno qualquer intermediando a percepção de movimento.

A tecnologia digital possibilitou novas experimentações em procedimentos artísticos. Uma das maneiras de se compreender esses processos é dividindo-os em três etapas: desmaterialização, ubiquidade e replicabilidade, detalhados a seguir.

Desmaterialização

O conceito de desmaterialização é dos mais representativos nas questões que envolvem a estética digital. Surgiu na segunda metade da década de 60, antes das primeiras manifestações em arte digital. Foi desenvolvido por parte da crítica de arte contemporânea, para definir manifestações que pretendiam questionar a obra enquanto objeto único e supremo, referindo-se aos dogmas renascentistas e à relação entre a arte e consumo. Grupos como o Fluxus trouxeram à arte das décadas de 60 e 70 práticas artísticas com a temática de temporalidade, como *happenings*, performances e instalações. Nesse mesmo período também surgia o termo *Arte Conceitual*, onde a proposta era promover a “queda” do pensamento da arte como estética primordialmente visual, para priorizar a idéia e o conceito por trás de uma obra. A obra, então, de fechada passa a ser aberta (Umberto Eco, 1962), a autoria deixa de ser exclusiva para ser compartilhada e a recepção deixa de ser passiva para ser participativa.

Com a desmaterialização do objeto artístico veio também a desmaterialização de fronteiras entre territórios reais e fictícios e a relação rígida entre as disciplinas da arte. Muitos teóricos anunciavam a morte da arte, que, para eles, havia perdido sua essência. A desmaterialização coloca-se, assim, como uma das principais características do pensamento contemporâneo e é um dos fios condutores que significam, dão sentido e explicam a arte presente, desde o aparecimento dessas manifestações até as ações atuais em arte digital.

Quando tratamos da desmaterialização no âmbito digital algumas questões devem ser ressaltadas, pela particularidade da perda da imagem de síntese. A desmaterialização deixa de ser um termo conceitual e passa a ser físico, já que não há um suporte representando essas imagens, somente códigos, bits de informação. A conversão da forma original em um mapa de *bits*, ou combinações numéricas, ocorre com a reconstrução



Neamp

matemática, eliminando qualquer relação analógica anterior. Assim, a imagem digitalizada envolve esse aspecto específico da desmaterialização em sua própria constituição.

A tecnologia digital, na qual apenas um equipamento possibilita a criação e a difusão, ou seja, a troca constante de dados através da integração da rede de internet determinou uma grande ruptura. Paul Virilio e Peter Weibel (1997) chamam a isso da “era da ausência”, onde, além do objeto ser desmaterializado, há também a desmaterialização dos corpos, que são substituídos pelas ações determinadas no momento da relação homem-máquina. As mensagens, imagens e sons enviados e recebidos caminham pelo ambiente digital como se o próprio eu fosse representado por esses dados de informação enviados nos *clicks*. Na arte pictórica, o homem a usava para representar seu entorno, da forma como ele o observava. Agora usamos as imagens em outro sentido, com a intenção de que elas nos representem no ciberespaço. Peter Weibel observa:

O espaço imaterial da telecomunicação, o espaço virtual desmaterializado da era tecnológica, não é somente um espaço da ausência, um espaço da falta, mas é também um novo espaço da presença, da telepresença, um novo espaço situado além do visível, que sempre esteve ali, mas que nunca pôde ser visto. O tecnoespaço e o tecnotempo se situam além da experiência física; são espaços que se tornaram experimentáveis por meio de máquinas telemáticas, espaços de tempo invisíveis. (WEIBEL, 1997; 110)

Outro fator, ainda, determina uma maior complexidade na desmaterialização em meio digital do que nos demais meios. Ao disponibilizar sua obra na rede, a relação autor-obra-público ganha um novo caráter, além da participação ativa praticada nas performances: a possibilidade da recriação, fazendo da obra um *continuum* de atualizações, em que o formato original, determinado.

Ubiquidade

Ubiquidade é a possibilidade de estar presente em toda parte, em qualquer tempo, simultaneamente ou não, conceito que envolve um distanciamento ainda maior da idéia tradicional de objeto. A ubiquidade na arte contemporânea aponta para a necessidade de expandir as noções clássicas de tempo e espaço, questionando profundamente a estética da



Neamp

arte ocidental baseada na premissa do objeto único, absoluto e soberano. É o segundo estágio na construção de novas concepções artísticas, e que discute não apenas a fisicalidade do objeto, mas também sua própria maneira de existir em dimensões, expandindo as noções de permanente/efêmero, único/múltiplo, presente/ausente e autoria/público.

Os primeiros experimentos a tratar diretamente da ubiquidade foram os projetos de arte por satélite, os *Satellite Art*. Nam June Paik foi um precursor desses projetos. No início da década de 70 também ocorreram as primeiras explorações da *Computer Art*. Temas como telecomunicação e arte associados à idéia de ubiquidade foram naturalmente incorporados a esse novo movimento, já que o processo criativo ocorria diretamente em meio digital, em códigos numéricos e com a obra passível de ser transportada a qualquer local. Um dos pioneiros da *Computer Art*, o brasileiro Waldemar Cordeiro, observava ser possível, pela telecomunicação, uma conexão global, antecipando a proposta da arte em rede e as noções de ubiquidade e participação coletiva. Sinalizava a inadequação dos meios eletrônicos ao pensamento contemporâneo.

A questão da ubiquidade na arte está amplamente relacionada à integração entre arte e ciência, arte e tecnologia. A realização de trabalhos voltados ao tema foram possíveis apenas quando a idéia e o conceito eram a própria exploração técnica, onde o intuito era, exatamente, levar à reflexão e fruição de outras possibilidades sinestésicas através dos novos meios de comunicação. Nesse sentido, a imagem deixa de ser diretamente vinculada a um meio específico para se tornar uma imagem que pode habitar qualquer meio.

Segundo Peter Weibel (1998), dois eventos facilitaram a nova definição de imagem. O primeiro foi o advento da fotografia, resultante do encontro entre imagem e meios tecnológicos, o nascimento do visual em substituição à imagem. No visual há novos contextos, materiais distintos e técnicas que romperam com a noção de imagem absoluta e única, priorizando a sensação visual. O segundo foi a separação entre mensagem e meio, com a invenção, inicialmente, do telégrafo. Com a tecnologia digital os meios estão em inter-relacionamento, e abre-se espaço para a exploração de uma nova linguagem, de pós-imagem.



Neamp

A ubiquidade, como já referido, é a possibilidade de estar presente em todas as partes, simultaneamente ou não. No meio digital esse caráter se faz inteiramente possível, pois o mundo imaterial dos códigos é a base da cultura telemática atual. Toda obra digitalizada pode percorrer os canais da *Web* e habitar qualquer aparelho conectado. Não há mais qualquer localização real para essas imagens, que podem ser compartilhadas infinitamente e, desse modo, apropriadas a outro uso.

Replicabilidade

A replicabilidade é a perda total da relação entre original e cópia. A imagem digital é um processo contínuo de criação, não mais um objeto fixo e imutável. Walter Benjamin, no ensaio “*A obra de arte na época de sua reprodutividade técnica*”, publicado em 1936, apontava, já, para a quebra da noção de aura sobre o objeto único, consequência da introdução da reprodução técnica na arte. Benjamin referiu-se aos meios de produção vindos com a evolução industrial, e desde a imprensa de Gutenberg. As mediações maquinicas permitiam a reprodução de uma imagem artística, como da *Monalisa* de DaVinci ou de uma fotografia. Com o advento das mídias eletrônicas a reprodução passa a ser mais que uma possibilidade técnica, torna-se uma condição básica da própria produção.

Na tecnologia digital o termo reprodução perde o sentido, pois não há cópia no sentido literal da palavra. O que se reproduz é a própria fórmula matemática da imagem, texto ou som. Segundo Mello (2007; 103): “*com a cultura digital há a ruptura da noção de original e matriz da obra de arte, na medida em que no meio digital tudo é original e matriz, portanto, tudo é cópia também*”.

Uma vez disponível em algum ambiente em rede, apoiado por um banco de dados, seja a Internet ou aparelhos celulares (com a tecnologia do *bluetooth*), a imagem torna-se passível de apropriação e replicabilidade por outro sujeito, não mais o que a disponibilizou e a difundiu. Essa questão, apesar da discussão relativa ao *copyright* (fundado em meios de produção ultrapassados), é um dos principais fatores a fazer do sistema digital uma revolução, em termos de produção artística. Nesse contexto, reafirma-se: a imagem digital é um processo contínuo de atualizações, uma multicriação, de multisujeitos.

Estamos na cultura do sampler e do remix, o que não significa uma cultura de simples apropriação da produção de algum produto, mas uma cultura da participação, que se dá pelo uso da circulação de obras: *“o remix é a verdadeira natureza do digital”* (Gibson *apud* Lemos, 2005; 03). A técnica do remix e do sampler começou a ser utilizada na música pelos DJ’s de hip hop, que inseriam a sonoridade de músicas variadas em outro contexto (ao vivo), construindo uma nova identidade sonora. A tecnologia digital tornou possível a convergência das demais mídias, e o sampler e o remix tornaram-se ações freqüentes dos usuários, não apenas na colagem e montagem dos materiais, mas também na reciclagem das mídias-fontes. Para Mello (2007; 105), *“é possível perceber – nesse universo contemporâneo de convergência generalizada entre mídias – que as linguagens maquinicas participam hoje dessa nova realidade como um tipo de experiência estética capaz de reconfigurar cada vez mais as apropriações ocorridas entre matriz e cópia”*.

Pela primeira vez na história das mídias não dependemos dos meios de comunicação hegemônicos para obter, deter e repassar conhecimento, desenvolver produtos e, o mais importante, ter espaço para difundir produções próprias. Qualquer um pode ser criador e tornar público um trabalho. De acordo com Lemos:

A nova dinâmica técnico-social da cibercultura instaura assim, não uma novidade, mas uma radicalidade: uma estrutura midiática ímpar na história da humanidade onde, pela primeira vez, qualquer indivíduo pode, a priori, emitir e receber informação em tempo real, sob diversos formatos e modulações, para qualquer lugar do planeta e alterar, adicionar e colaborar com pedaços de informação criados por outros. Tudo comunica e tudo está em rede: pessoas, máquinas, objetos, monumentos, cidades. (LEMOS, 2005; 02)

Há espaços próprios para a troca de conhecimento e construção de saber coletivo, onde o principal intuito é compartilhar livremente os trabalhos, estimulando a recriação. São exemplos o *Creative Commons*¹ o *Overmundo*² e o *Wikipedia*³.

A replicabilidade de obras é sem dúvidas um dos fatores mais característicos da cultura digital. Importa, portanto, considerar esse movimento como manifestações artísticas atuais, próprias da convergência midiática. Para Manovich (2001) o *remix* é a melhor

¹ <http://creativecommons.org/>

² www.overmundo.com.br/

³ www.wikipedia.org/



Neamp

metáfora para entendermos as novas mídias, ou seja, a replicabilidade não é apenas uma possibilidade técnica dos meios digitais, é o próprio pensamento e ação digitais.

Obras artísticas

Para podermos visualizar melhor esses três estágios da imagem digital em movimento, foi escolhido três obras artísticas contemporâneas, que utilizam meios digitais no processo criativo. Cada um desses trabalhos permite observar os três processos da imagem digital em movimento, em diferentes intensidades, no decorrer de determinados estágios das obras.

Muitas obras evidenciam processos de hibridação diversos, e esse é o caso de *Stop Motion Studies*⁴ (2003), de David Crawford. Um deles é o processo de captura das imagens através de uma câmera de vídeo, depois digitalizadas e divididas em frames, como numa animação. Essa obra serve como bom exemplo das novas possibilidades surgidas em imagens digitalizadas. Inicialmente existe a relação física, já que, no vídeo, o registro das imagens é eletromecânico, com uma fita magnética como suporte. Passou pelo processo de digitalização e, com a programação recebida, ganhou uma estética particular.

Stop Motion Studies, na verdade, desconstrói o movimento e frisa os instantes, até que, randomicamente juntos, permitem perceber uma dinâmica particular das imagens, que, sem ser fiel ao observado, está mais próxima do que sentimos. Isso ocorre também por utilizar o metrô como cenário, o meio de transporte mais simbólico das grandes cidades. A narrativa dada por Crawford sugere um movimento descontínuo e, ao mesmo tempo, infinito, aproximando-se muito da sensação de estar dentro de um metrô, espaço que permite relacionar as dinâmicas sociais e o comportamento dos indivíduos, cada vez mais mediados pela tecnologia digital. O caráter randômico da obra deixa aos participantes *online* a sensação de vivenciarem um instante infinito.

É possível identificar, nessa obra, os três processos da imagem digital: a desmaterialização, quando a imagem capturada pela câmera de vídeo é digitalizada,

⁴ www.stopmotionstudies.net



Neamp

perdendo sua relação inicial com o objeto; a ubiquidade, pois, além de ser uma obra *online* e, portanto, potencialmente presente em toda e qualquer parte, em qualquer tempo e simultaneamente, a mesma característica faz parte, metaforicamente, da temática da obra, que permite ao usuário “estar presente” nos metrô de várias cidades do mundo; e a replicabilidade, a perda da relação entre o original e a cópia, o que era o original, ao passar pela montagem algorítmica é desconstruído, e a cópia, ou melhor, as cópias e multiplicações dessas imagens fazem a reconstrução. Na verdade, a essência da obra é essa: as cópias originam a obra, tornam-se seu original.

Outra obra é *Soft Cinema* (2005) de Lev Manovich e Andreas Kratky. Para Lev Manovich, a máquina do século XX foi o cinema, nascido da intersecção de duas tecnologias da era industrial: a engenharia, que permitiu capturar o movimento, e a eletricidade, que tornou possível sua projeção. O projetor de filme reproduzia imagens do mesmo tamanho e movia-se na mesma velocidade, o que expressa adequadamente a filosofia e o pensamento do período industrial (Manovich, 2005; 02).

Que tipo de cinema pode-se esperar na era da informática? Como representar a experiência subjetiva de uma pessoa que vive numa sociedade informática global? Qual o cinema apropriado à era Google? Buscando respostas a essas perguntas, Lev Manovich e Andreas Kratky começaram a pensar no *Soft Cinema*⁵. Por três anos desenvolveram o software (o próprio *Soft Cinema*), capturando imagens e criando a arte e o design para conceber a proposta de um novo cinema.

Em *Soft Cinema* torna-se evidente um nível extremo de replicabilidade. A programação do software foi toda baseada na lógica do remix e do sampler. Mesmo com imagens exclusivas, o processo que ocorre durante a atualização do sistema, criando a sequência das cenas, é um remix automático, um remix programado para ocorrer, porém com combinações sequenciais aleatórias e randômicas. *Soft Cinema* não é somente uma obra interessada em explorar as potencialidades da tecnologia digital. Busca também construir outras estruturas de produção e concepção possibilitadas pelo computador e, desse

⁵ www.softcinema.net



Neamp

modo, propor uma linguagem midiática nova, que represente integralmente o pensamento atual.

Por fim, as obras em performances ao vivo, as *live images*, de Luiz Duva. O processo criativo das *live images* foi inspirado nos DJ's de música, mas tem as imagens como foco principal. A tecnologia digital, responsável por esse avanço, permite que a edição e a projeção do material realizado sejam feitas em tempo real. Para que a performance ocorra, são necessários um espaço com um telão para a projeção, um projetor ligado a um computador com software próprio para criação ao vivo e, no comando, um artista com um banco de imagens pré-selecionadas para determinar uma sequência única nesse ambiente.

Alguns grupos, no Brasil, são reconhecidos por trabalhos muito expressivos. Luiz Duva, um dos precursores, desenvolveu uma técnica bastante particular. Já era um artista do audiovisual, mas foi, segundo ele, motivado a trabalhar com *live images* pela possibilidade de desconstruir a narrativa linear das imagens, recriando-as em situações imprevisíveis. Podia oferecer, assim, novas possibilidades novas à relação imagem-movimento, com a manipulação em tempo real.

Duva compõe imagens sobrepostas que misturam um homem, uma montanha e terra por todo lado. A dinâmica dessas imagens é única: o que se vê não são simples imagens em movimento, é uma proposta estética totalmente inovadora, fazendo as imagens parecerem 3D sem que tenham sido programadas. Usa somente as técnicas de sobreposição e da narrativa dos frames não lineares. O movimento das imagens assemelha-se muito mais ao dos nossos pensamentos e sonhos do que ao do sensorialmente visto.

As “imagens ao vivo” são a própria representação do pensamento digital. Percorrem intensamente os processos da desmaterialização, ubiquidade e replicabilidade. Com foco maior na replicabilidade, as obras de Duva são totalmente remix e sampler delas mesmas, já que o produto final só é conhecido durante a performance ao vivo, e cada resultado é único.

Considerações finais

Partindo da imagem digital em movimento o presente trabalho propôs uma reflexão acerca das criações artísticas atuais, que exploram as novas possibilidades estéticas oferecidas por ferramentas e dispositivos tecnológicos contemporâneos. Para tanto, foi sugerida uma divisão de estágios ao qual a imagem digital pode percorrer para atingir tais tratamentos estéticos. Essa divisão pode ser (re)aplicada a outras situações tratando-se do comportamento na era digital, tanto na arte quanto em outras áreas afins. É mais uma ferramenta que pode acrescentar às pesquisas relacionadas com temas das mídias digitais.

Foi possível identificar uma lógica na evolução das técnicas de produção artística direcionadas ao movimento. Inicialmente abordamos a cronofotografia, surgida com a intenção de decompor o movimento para entendê-lo. Depois veio o cinema, que o representou integrando instantes. Em seguida o vídeo, que traduziu a imagem através de linhas de elétrons e, finalmente, o meio digital, no qual as imagens são pontos de códigos numéricos. E, sendo pontos, remetem-nos ao início das construções artísticas pictóricas, quando as imagens eram construídas por pequenas pinceladas, ponto-a-ponto. Um ciclo, então, se fecha. Sendo esse ciclo ligado por camadas sobrepostas, *layers*, cada uma simbolizando uma mídia, com a tecnologia digital unificando os processos criativos particulares das mesmas, oferecendo a possibilidade de trabalhar integrando-as em seu sistema. Ou seja, o meio digital é um corpo formado por partes de mídias, que, juntas, constituem uma nova.

No início do artigo, colocou-se que a tecnologia digital possibilita a simulação das demais mídias. Podemos agora ampliar a questão, dizendo que, além de simular, ela permite mesclar técnicas de produção, tanto no que diz respeito à reprodução de imagens (fotografia, cinema, vídeo) quanto à elaboração abstrata (arte pictórica, gravura, escultura). Essa mistura de técnicas sem limites de *layers* é algo singular desse sistema, permitindo à arte novas possibilidades de explorações estéticas e conceituais.



Neamp

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutividade técnica” In: Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política. Ed Brasiliense, São Paulo, 1987.

BRIGGS, Asa & BURKE, Peter. Uma História Social da Mídia: de Gutemberg à Internet. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 2002.

COUCHOT, Edmond. A Tecnologia na Arte: da fotografia à realidade virtual. Rio Grande do Sul, Ed. da UFRGS, 2003.

GRAU, Oliver. Arte Virtual: da ilusão à imersão. Ed.da UNESP, São Paulo, 2006.

LE MOS, André. Ciber-Cultura-Remix. 2005. Disponível em www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/remix.pdf (último acesso novembro de 2009).

LUCENA, Alberto Junior. Arte da Animação: técnica e estética através da história. São Paulo, Ed. Senac, 2001.

MACHADO, Arlindo. Pré-cinema & Pós-cinema. São Paulo, Ed. Papirus, 1997.

_____. Máquina do Imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas São Paulo, Ed. Brasiliense, 1996.

MANOVICH, Lev & KRATKY, Andreas. Soft Cinema: navigating the database.

Massachusetts, MIT Press, 2005.

MANOVICH, Lev. The Language of New Media. Massachusetts, MIT Press, 2001.

MELLO, Christine. Poéticas digitais: analógico, digital e sampler. In 15º Encontro Nacional da ANPAP, Anais do evento, volume 01, Salvador, 2007.

RUSH, Michael. Novas Mídias na Arte Contemporânea. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. Cultura das Mídias. São Paulo, Ed. Experimento, 1996.

WEIBEL, Peter. The Unreasonable Effectiveness of the Methodological Convergence of Art and Science. Art@science. New York, Springer, 1998.

_____. La Era de la Ausência. In GIANNETTI, Claudia. *Arte en la era eletrônica. Perspectivas de una nueva estética*. L’Angelot / Goethe Institut, Barcelona, 1997.



Neamp

Especificidades da arte cabo-verdiana: Manuel Figueira: de artista nacional em Cabo Verde a artista *outsider* em Portugal

José Carlos Venâncio*

João Pedro Silva**

“African artists working from a self-consciously internationalist position have hardly fared better”

Colin RHODES

“Se não escrevemos sobre ornamentos de latão ou cobras, não acreditam que estamos a escrever sobre África”

Wole SOYINKA

RESUMO

Partindo da obra e da experiência, que está longe de ser bem sucedida, do pintor cabo-verdiano Manuel Figueira junto do mundo da arte português, tecer-se-ão algumas considerações sobre a receptividade da arte africana no mundo ocidental, sobre o lugar de Cabo Verde no contexto africano e sobre o intercâmbio cultural entre Portugal e as suas ex-colónias em África. Neste repensar de algumas das premissas da pós-colonialidade portuguesa, a lusofonia, não propriamente enquanto vivência, mas sim enquanto plataforma político-ideológica, será igualmente analisada e criticada.

ABSTRACT

* Professor Catedrático da Universidade da Beira Interior, Professor Visitante das Universidades de Macau (Departamento de Estudos Portugueses) e Salamanca (Instituto de Estudos de Iberoamérica).

Livros: *Literatura e poder na África lusófona* (Lisboa: ICALP 1992), *A economia de Luanda e hinterland no século XVIII. Um estudo de Sociologia Histórica* (Lisboa: Estampa 1996), jcvenancio@sapo.pt

** Licenciado pela Universidade da Beira Interior (Portugal) em Sociologia no ano de 2002, foi mestrando no curso de *Comunicação, Cultura e Tecnologias das Informação*, no ISCTE (Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa) entre 2004 e 2006. Capítulo de livro “O intelectual, a motivação artística e o terrorismo”, do livro *Terrorismo* (Coimbra: Almedina, 2004: 163 – 285), sob a coordenação do Professor Adriano Moreira. Actualmente, João Pedro Silva é fotógrafo freelancer. joaopedrossilva@gmail.com



Neamp

Departing from the works of Cape-Verdean painter Manuel Figueira and his experience within the Portuguese art world, which is far from successful, the receptivity of African art by/in the western world will be discussed as well as Cape Verde's positioning in the African context and, to conclude, the cultural exchange between Portugal and its former African colonies. While rethinking some of the premises of Portuguese post-coloniality, lusophony will equally be analyzed and submitted to a critical view in its quality as a political-ideological platform.

A questão de fundo do presente texto prende-se com o diálogo, ou falta dele, entre elites culturais do chamado Terceiro Mundo e elites e demais actores da área da cultura dos países ocidentais, considerados *grosso modo* como países desenvolvidos. A explicação de tal situação reside no complexo de superioridade que as elites ocidentais mantêm em relação às outras, em muito alimentado pela relação colonial, mormente pelos seus efeitos, que, tantos anos após o fim do colonialismo europeu na América, na Ásia e em África, estão longe de ser dissipados. E o que se verifica, em termos gerais, nas relações entre o Ocidente e o Terceiro Mundo reproduz-se, em menor escala, nas relações entre Portugal e as suas ex-colónias, ou seja, no âmbito que se entende por lusofonia. Não é intenção dos autores discutir a pertinência nem as virtualidades deste conceito, interessando tão-só registar, a seu propósito, a experiência de um pintor cabo-verdiano, Manuel Figueira, e, a par desse registo, aprofundar algumas das especificidades da realidade cultural e artística cabo-verdianas.

Manuel Figueira é um dos pintores mais significativos da jovem pintura cabo-verdiana. Natural de São Vicente, forma-se em Belas-Artes na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa e, em Janeiro de 1975, alguns meses antes da independência, regressa a Cabo Verde, acompanhado da mulher, Luísa Queirós, de origem portuguesa, com quem, conjuntamente com Isabel (Bela) Duarte, inicia dois projectos marcantes para o panorama das artes plásticas no arquipélago: a Cooperativa Resistência e a galeria Azul+Azul=Verde. Igualmente importante para a consolidação das artes plásticas cabo-verdianas foi a sua passagem como director do Centro Nacional de Artesanato, sediado, como as instituições anteriores, na cidade do Mindelo.

Diferentemente da música, nomeadamente do seu género mais popular, a morna, cuja origem é remota, e da literatura, que com o movimento da revista *Claridade* (1936) atinge maturidade temática e formal, mas cuja existência é naturalmente anterior, as artes plásticas tiveram, até à independência do país, uma existência despercebida, ignoradas pelas instâncias governamentais, a quem caberia, em princípio, providenciar o seu desenvolvimento. Assim é que Gilberto Freyre, aquando da sua rápida visita ao arquipélago nos anos 50, a convite do então Ministro do Ultramar, Almirante Sarmento Rodrigues, estranhou e registou, no seu livro *Aventura e rotina* (Lisboa s.d.), a inexistência de artes populares no arquipélago, tais como as da “ (...) renda, do bordado, do vime (...) e a (...) da tartaruga” (pág. 250). A resposta de Baltasar Lopes, em apontamentos lidos aos microfones da Rádio Barlavento (publicados mais tarde, em 1956, com o título: *Cabo Verde visto por Gilberto Freyre*), contestando veementemente as afirmações então proferidas por Freyre, pouco ou nenhum relevo deu à questão do artesanato. Parca e breve foi igualmente a resposta que o escritor e crítico literário, Manuel Ferreira, deu a Freyre, anos depois, em 1960, num artigo que publicou no boletim *Cabo Verde*.

Ambas as respostas deixam, assim, transparecer, por uma atitude de quase omissão, a insignificância que os próprios e outros atribuíam ao artesanato, que, em boa verdade, se circunscrevia em muito à panaria e à cestaria. Este relativo estado de subdesenvolvimento e invisibilidade encontra explicação na já mencionada ausência de incentivos governamentais e na aridez do terreno, que, por sua vez, se reflectia na escassez de matérias-primas tão essenciais ao artesanato, como seja a madeira (a matéria-prima por excelência do artesanato no continente africano), e nas condições de vida das respectivas populações, que, absorvidas com a sobrevivência do dia-a-dia, pouca ou nenhuma disponibilidade teriam para as questões estéticas, pelo menos quando lidas estas à luz dos parâmetros ocidentais. Aliás, foi precisamente a aridez em apreço e a sua implicação estética que os escritores e poetas da *Claridade*, muito a exemplo do que os regionalistas brasileiros haviam feito em relação ao sertão nordestino, souberam dignificar, transformando-a num dos ícones mais relevantes da emancipação literária que preconizaram e concretizaram.

A estética “claridosa” não se estendeu, porém, às artes plásticas. Desinteresse que é revivido com alguma mágoa por Manuel Figueira e por outros pintores, mas que encontra



Neamp

provavelmente explicação na identificação da paisagem verdejante como sinónimo de harmonia e de belo, herança do romantismo europeu (Luig e von Oppen 1997; Venâncio 2002) de que os intelectuais cabo-verdianos, por razões de educação e contingência histórica, só tardiamente se livrariam. Para esse processo emancipatório tem decididamente contribuído a pintura de Manuel Figueira.

Uma análise mais atenta da sua obra permite-nos verificar que, conjugando tonalidades de azul e verde com tonalidades de amarelo e vermelho, reproduz as cores quentes de Cabo Verde, mormente as do seu Mindelo, onde da varanda do seu atelier se descortina um mar em tons de azul e verde; o mesmo mar que Jorge Barbosa, poeta maior da literatura cabo-verdiana, soube, como nenhum outro, evocar como lugar de evasão:

- Ai o mar

que nos dilata sonhos e nos sufoca desejos!

Se é possível referir as cores ao mar e à aridez do terreno, as formas a elas associadas tendem para o abstracto-figuracionismo, num propósito técnico que tem permitido a Manuel Figueira não só imprimir movimento à sua pintura, como, mais do que isso, contar histórias ou episódios da vida quotidiana do arquipélago, nomeadamente do Mindelo, transformando a sua expressão plástica e qualidade técnica num quadro da vida social e cultural. Estabelece, assim, com esta postura narrativa, a ponte entre literatura e pintura, negligenciada pelos “claridosos”. É constante o recurso ao imaginário popular, transpondo para a linguagem pictórica e figuracionista lendas como a de “O feiticeiro de Santo Antão” ou a de “O pacto para além da morte”, ambas recriadas literariamente por Manuel Bonaparte Figueira (Figueira 1968), seu tio e filho de uma das personagens da última narrativa, cujo conteúdo serviu de *leitmotiv* para um dos quadros mais conseguidos do pintor, a que atribuiu o mesmo título: “O pacto para além da morte” (2003).

Se pela combinação de cores Manuel Figueira reproduz a paisagem cabo-verdiana e, de certa maneira, a africana (mormente a do Sahel), pela narrativa inscreve-se na mundividência do arquipélago, que, sendo crioula, é sobretudo insular. Das lendas de que se serve, algumas transcritas (senão escritas) por ele próprio, transparece uma ética social



Neamp

baseada no respeito “sagrado” pelo outro, mesmo que diferente, que em muito nos faz lembrar a *morabeza*, a cordialidade cabo-verdiana, sobretudo quando esta é entendida não como submissão ao outro, mas sim como estratégia sedutor e “antropofágico”, tornando o próprio num outro, que é crioulo ou dele próximo. As sociedades insulares são levadas, perante a contingência espacial, a desenvolver tais mecanismos de auto-defesa.

No que respeita a Cabo Verde, esses mecanismos não têm passado despercebidos ao pintor que, ironicamente, lhes exagera os aspectos aparentemente negativos. Entre os temas explorados a esse propósito, o do “narcisismo crioulo” tem sido dos mais recorrentes. Outro tema é o que está representado no quadro “A louca e o cego: amam-se em qualquer parte” (1997). Reporta este a personagens reais da cidade do Mindelo que, ao encontrarem-se na via pública, faziam amor totalmente absortos e indiferentes ao meio envolvente. Desnecessário será referir o gozo com que o pintor transpõe para a pintura em referência tais momentos, fazendo-o num claro desafio à moral vigente.

Associando, assim, a um notável domínio técnico, um olhar profundo e crítico (senão auto-crítico) sobre a sociedade cabo-verdiana, Manuel Figueira tem granjeado, no panorama das artes plásticas do seu país, um lugar único e merecido, fazendo dele um dos principais *fazedores* do que se poderá já considerar como cânon estético cabo-verdiano.

Qualquer acto criativo só o é plenamente quando recepcionado, ou seja, quando a intenção autoral é, de alguma forma, recebida, interpretada e esteticamente valorizada por interlocutores. A obra de arte é sobretudo um meio de comunicação, pondo em contacto, pelo menos, dois universos estético-culturais: o do produtor e o do receptor. Esta é, aliás, uma das ilações que se pode deduzir da chamada estética da recepção, inaugurada por Hans Robert Jauss, em 1967, ao proferir a sua conferência inicial (*Antrittsvorlesung*) como professor na Universidade de Konstanz. O tema então escolhido, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (A história da literatura como provocação da ciência literária), publicado mais tarde, em 1970, em livro, serviu-lhe de enlace para a afirmação, no que diz sobretudo respeito à literatura ou mais concretamente à história da literatura, de um conjunto de postulados que, pela sua natureza, são aplicáveis à arte em geral. Um desses postulados é precisamente o que faz depender o valor da obra da sua percepção



Neamp

estética, ou seja, dos sentidos que é capaz de suscitar junto dos que a comprem ou não, mas usufruem-na, contemplam-na e gozam-na.

As artes plásticas, mas sobretudo a pintura, a modalidade de arte em apreço, importa outras considerações quanto à sua recepção. Prendem-se estas com o facto de as mesmas servirem de objectos de investimento, pelo que, muitas vezes, as posturas e as funções psicológicas agendadas à apreciação propriamente dita, são, pura e simplesmente, relegadas para um plano secundário. Nestas condições, prevalece o seu valor enquanto mercadoria ou, talvez melhor, enquanto objecto de troca numa sociedade que é cada vez mais capitalizada e determinada pelo consumo. Esta dimensão mercantil está, naturalmente, dependente do desenvolvimento da sociedade e sobretudo do respectivo mercado onde os objectos de arte se inserem na produção e na recepção, pelo que pintando em contextos sociais determinados por mercados exíguos, como é o de Cabo Verde, se corre, à partida, vários riscos, de que importa realçar dois: a incapacidade financeira para fazer face ao custo das matérias-primas (tela, tintas, pincéis), quase sempre importadas, e a inexistência de potenciais compradores, conquanto, por vezes, surjam colecionadores que, face aos desequilíbrios que também caracterizam estes mercados, sendo quase sempre em reduzido número, têm um elevado poder de compra.

Retomando, porém, a problemática da receptividade num sentido mais abstracto, importa referir que a ela estão agendados ou referidos todo um conjunto de actores, que indo dos críticos aos colecionadores, passando pelos galeristas e curadores, mantêm, em cadeia, o circuito comercial das obras, viabilizando a sua compra e a sua concretização enquanto mercadoria ou, evocando uma categoria da antropologia económica, enquanto mercadoria-moeda. Em mercados circunscritos, sobretudo quando localizados no chamado Terceiro Mundo, esta cadeia de actores é, na verdade, frágil, incompleta, quando não totalmente inexistente.

Manuel Figueira e os restantes pintores cabo-verdianos têm sentido essas dificuldades, tentando, porém, ultrapassá-las. A criação da Cooperativa Resistência e, sobretudo, da galeria Azul+Azul=Verde são prova disso. Valem como esforços de superação das fragilidades do mercado artístico em cabo Verde. Na verdade, poucos são os cabo-verdianos com posses para lhes comprar os quadros, o que, de qualquer modo, para



Neamp

ânimo dos próprios, não deixa de excepcionalmente acontecer. Outros compradores têm sido os estrangeiros ligados às embaixadas, a empresas multinacionais, a organismos internacionais, mas, evidentemente, perfazendo um número que está aquém do desejável.

O mercado lusófono, mormente o português, seria outro recurso. Portugal é-lhes próximo por motivos históricos e culturais. Conscientes desta proximidade, pintores caboverdianos, e, entre eles, Manuel Figueira, viram-se naturalmente para o mercado da antiga metrópole à espera de uma maior receptividade, o que não tem acontecido. Como ele, aliás, e outros pintores o confessam (Venâncio 1996; 2002).

Duas ordens de factores, entre si interligados, senão justapostos, têm contribuído para este insucesso. A primeira prende-se com o facto de dificilmente poderem fugir ao estigma de pintores *outsiders* na apreciação que em Portugal é feita à sua obra e a segunda com a posição periférica a que está remetido este mesmo mercado no contexto dos países ocidentais mais desenvolvidos, os países centrais no sistema-mundo.

O termo *Outsider Art* é devido ao crítico de arte Roger Cardinal, em livro, com o mesmo título, publicado em 1972 (Nova Iorque: Praeger). Retomou, para este desígnio analítico, o termo francês, *Art Brut*, cunhado pelo pintor francês Jean Dubuffet (1901-85). Começou o mesmo por designar géneros de arte que fugiam, pela disfuncionalidade psicológica e social dos seus criadores, aos parâmetros definidos pela cultura dominante (Zolberg e Cherbo 1997; Colin 2000). Mais tarde, num sentido mais alargado, passou a referir também a marginalização, se não exclusão, de artistas provenientes de e afeitos a outras culturas no seio dos mercados e mundos da arte¹ dos países centrais. O termo é, nestes termos, aplicável à que o mesmo Ocidente designa por *World Art*, uma noção que engloba (...)”a disparate group of makers living and working in so-called developing countries and whose “internationalism” is paradoxically defined essentially by their adherence to localized issues and styles” (...) (Rhodes 2000: 201). O termo, em si, é tão

¹ No sentido que Howard Becker (1982; 2004) dá ao termo, entendendo-o como um espaço onde, na base de uma divisão de trabalho, da cooperação entre os actores envolvidos no processo e do estabelecimento e aceitação de convenções, se inscreve e se valida a produção artística. “Works of art, from this point of view, are not the products of individual makers, ‘artists’ who possess a rare and special gift. They are, rather, joint products of all the people who cooperate via an art world’s characteristic conventions to bring works like that into existence” (1982: 35). É, por conseguinte, um conceito equivalente ao de campo artístico de extracção bourdiana. Assiste-se em ambos os conceitos, por um lado, à dessacralização do acto artístico e, por outro, ao destaque da interacção na produção e definição do que é arte.



Neamp

depreciador da arte produzida por actores provenientes ou referidos a contextos culturais diferentes que até a chamada “airport art”, de qualidade marcadamente inferior, é considerada como dela fazendo parte.

A ela são ainda agendadas as actividades e produções artísticas das chamadas “First Nations”, i.e., a arte produzida pelas culturas indígenas em países como os Estados Unidos da América, a Austrália, o Canadá e a Nova Zelândia (*Ibidem*: 211) e, por extensão, porque não a arte produzida, nessas condições, no Brasil, na Argentina, no Chile, etc.? Inscrita como *Outsider Art* é também a arte produzida pelas diásporas pós-coloniais, marcadas, segundo alguns críticos, pela ausência de tradição. Trata-se de uma característica que é, por vezes, imputada à *Outsider Art* (*Ibidem*: 217).

Difícilmente os artistas africanos, atendendo sobretudo ao primeiro (o de *World Art*) e ao terceiro sentidos de *Outsider Art* poderão fugir a tal caracterização ou estigma. E as razões de um tal determinismo radicam, em primeira mão, na relação colonial e, sobretudo, no historial de coisificação e museologização que marcou a recepção da arte africana tradicional nas antigas metrópoles e no mundo ocidental, em geral, constrangimento de que essa arte, não obstante o seu valor de mercado, ainda não se viu livre e, como tal, facilmente se torna extensível aos artistas referidos a contextos de modernidade. Mas o termo é, ou melhor, poderá ser igualmente aplicável a artistas e obras de arte provenientes de outras partes do chamado Terceiro Mundo, como o Brasil², não obstante a história do país e a posição, nalguns aspectos hegemónica, do mesmo no sistema mundial.

Pelo exposto se verifica que dificilmente os pintores cabo-verdianos poderão fugir, na sua recepção junto do campo artístico português, ao estigma da *Outsider Art*, sendo, por sua vez, tal rótulo extensível aos restantes pintores africanos. Caso residam em Portugal,

² Sobre a depreciação que os artistas e a arte brasileira são sujeitos nas instâncias de valorização dominantes do Ocidente (Cf. Fialho 2005; Rato 2008). Esta relação de depreciação não se coloca propriamente ao mundo da arte português, como se verifica, aliás, nas estratégias expositivas das galerias portuguesas mais renomeadas, por duas razões essencialmente: pelo fascínio que o mundo brasileiro, artístico e não só, desempenha junto do imaginário português e ainda pelo facto de o próprio mundo da arte português ser periférico em relação aos dos países centrais.



Neamp

quer os cabo-verdianos, quer os africanos, não deixam os mesmos de integrar essa categoria³.

Mas o agendamento de *Outsider Art* em relação aos artistas cabo-verdianos coloca-se com particular dramaticidade pelo facto de a diferença cultural entre os dois países, não obstante as matrizes nacionalistas, não negar uma continuidade estrutural entre os universos culturais em apreço, em que os respectivos campos artísticos poderão ser entendidos, numa perspectiva mais lata, como um único campo. E, assim sendo, a designação de *outsider*, importando uma diminuição do valor artístico em apreço, torna-se ainda mais cruel para o artista cabo-verdiano, que assim se vê na situação de filho enjeitado.

Em textos anteriores (Venâncio 1996; 2002) tentou-se relevar precisamente esta posição ingrata e dramática dos artistas e, de certa maneira, também dos escritores cabo-verdianos. Procurou-se demonstrar como a não resolução ou dissolução da relação colonial em tempo pós-colonial levava a que os pintores cabo-verdianos, porque impossibilitados de explorar o exótico como alguns dos seus colegas da África continental, se constituíam, no campo artístico português, como concorrentes directos dos seus colegas portugueses e, por essa razão, eram ignorados ou relegados para a margem, que o mesmo será dizer, entendidos como *outsiders*. E esta situação, como se verifica, não obstante o advento do multiculturalismo, do acentuar das premissas pós-modernas, mantém-se, infelizmente, inalterada.

Uma segunda ordem de factores tem a ver com a própria natureza do mercado artístico português que assume contornos específicos, decorrentes das fragilidades económicas que o país atravessou no passado e que, no presente, não obstante a integração na União Europeia, continuam a fazer-se sentir. O mercado português da arte é, ele próprio, também exíguo e periférico em relação aos outros mercados europeus.

A relação de inferioridade com os mercados e pólos de produção artística da Europa central condicionou, até certa altura, as carreiras dos artistas nacionais e dos demais agentes

³ No pressuposto de que estão afastados do ambiente artístico dos seus países de origem, onde poderão valer igualmente como *outsiders* e que estão próximos da mundividência cultural da sociedade de acolhimento. Prevalece, por conseguinte, uma lógica de inclusão, conquanto marcada pelo estigma da inferioridade. A sua situação não é, no essencial, diferente da dos artistas afro-americanos, também eles *outsiders*, mas, com o advento do pós-modernismo, a aproximarem-se do centro, ou seja, do cânon dominante (Cf. Zolberg 1997).



Neamp

actuates no mercado da arte, de que resultou, nomeadamente, um fechamento, mais por insegurança do que por qualquer tipo de xenofobia, em relação ao que é “estranho”, sobretudo quando ele é proveniente de países tidos como menos desenvolvidos. Este síndrome de inferioridade nacional, que se manifestou no mundo cultural até aos anos 80 e que decorreu da «incapacidade de os agentes de enquadramento da criação artística – comentadores e responsáveis institucionais –, no devido tempo, comentarem, difundirem e situarem os trabalhos dos artistas no contexto do que está a ser feito, mostrado, dito e discutido, ao mesmo tempo, a nível internacional» (Melo, 1998: 30), parece estar agora esbatido, devido ao grau de internacionalização que alguns dos artistas portugueses foram paulatinamente conquistando. Esta mudança deveria, em princípio, proporcionar, seguindo uma lógica de contrários, uma maior abertura do campo artístico português a experiências provenientes de espaços menos desenvolvidos. Não é isso, infelizmente, o que acontece. A necessidade de afirmação enquanto país do primeiro mundo, enquanto país europeu, colmatando um passado em que os portugueses nem sempre foram considerados, aos olhos de viajantes e estudiosos dos países centrais do Norte e Centro da Europa, como civilizados (Santos 1994: 133), volta a manifestar-se aqui. Comprova-o, por exemplo, a estratégia expositiva de seis das mais renomadas galerias de arte portuguesas, cuja escolha decorreu de uma análise do estatuto que ocupam no meio artístico português e do impacto que provocam internacionalmente, tendo nomeadamente em conta a sua presença em feiras de arte contemporânea. Não se pretende com isto afirmar a inexistência de outras galerias nacionais que pertençam a este lote, mas como era praticamente impossível analisar todas, procedeu-se à constituição de uma amostra na base dos critérios acima referidos.

As galerias estudadas foram as seguintes: Galeria Cristina Guerra (em Lisboa)⁴, a Galeria 111 (em Lisboa e no Porto), a Galeria Pedro Oliveira (no Porto), a Galeria Filomena Soares (em Lisboa), a Galeria Fernando Santos (no Porto) e ainda a Galeria Mário Sequeira (em Braga). No quadro I, observam-se, a título de exemplo do que se

⁴ De referir, por exemplo, que Cristina Guerra foi a representante portuguesa no comité de selecção na feira ARCO de Madrid, em 2008. Substituiu, nessas funções, Pedro Oliveira, cuja galeria foi igualmente alvo do presente estudo.



Neamp

pretende demonstrar, as exposições decorridas entre os anos 2002 e 2005 nas Galerias supra mencionadas.

Quadro I – Exposições decorridas, entre os anos 2002 e 2005, em cinco Galerias de Arte portuguesas



Neamp

	Galeria Cristina Guerra (Lisboa)	Galeria 111		Galeria Filomena Soares (Lisboa)	Galeria Fernando Santos (Porto)	Galeria Mário Sequeira (Braga)
		Lisboa	Porto			
2002	- Pires Vieira - Noé Sendas - Joana Rosa - Lawrence Weiner - Rui Toscano - Michael Biberstein - Filipa César - Nikias Skapinakis	- Júlio Pomar - Eduardo Batarida - Joana Vasconcelos - Graça Morais - Urbano	- Vítor Pi - Ruy Leitão - Miguel Telles da Gama - António Seguí - Fátima Mendonça - Urbano	- Fides Becker - Pedro Quintas - Joan Fontcuberta - Ana Pérez-Quiroga - Fábio Cardoso	- Ilda David - Jan Voss - Exposição colectiva de 12 artistas internacionais (Arman, A.R. Penck, Antoni Tàpies, António Saura, Carmen Calvo, Cisco Jiménez, Jaume Plensa, Jorge Galindo, Julian Schnabel, Markus Lüpertz, Rainer Fetting, Santiago Ydáñez) - Nikias Skapinakis - A. R. Penck - Antoni Tàpies	- Jean-Baptiste Huynh - João Penalva - Julian Opie
2003	- Julião Sarmiento - João Paulo Feliciano - Matt Mullican	- Ana Vidigal - Fátima Mendonça - Miguel Telles Gama - Miguel Rebelo - Paula Rego - Thomaz Lanelli	- Ana Vidigal - Eduardo Batarida - Joana Salvador - Lisa Santos Silva - Miguel Rebelo	- Günther Förg / António Sena - Oleg Kulik - Markus Oehlen / Jorge Rodrigues - Pedro Gomes - Nancy Spero e Shirin Neshat - João Penalva - Ghada Amer / David Hines	- João Moreno - René Bertholo - Georg Baselitz - Santiago Ydáñez - Alberto Carneiro	- Julião Sarmiento - Susy Gómez - José Maria Sicília - Francis Bacon - Hans-Christian Schink - Isabel Muñoz

(continuação Quadro I)

2004	- Alexandra Estrela - Lawrence Weiner - José Loureiro - João Onofre - Michael Biberstein - Rui Toscano	- Isabelle Faria - Bartolomeu dos Santos - Miguel Telles Gama - Urbano	- Isabel Faria - Joana Vasconcelos - Bartolomeu dos Santos - Graciela Machado	Informação não disponível	- Nikias Skapinakis - Valdemar Santos - Isabel Pavão - Jorge Galindo - Luísa Correia Pereira - Joana Rêgo	Informação não disponível
2005	- Susana Mendes Silva - Pedro Diniz Reis - Filipa César	- António Palolo - Joana Salvador	- De Mário Eloy a Isabelle Faria	Informação não disponível	- Vítor Pomar	Informação não disponível

Verifica-se, o que seria de prever, uma significativa presença de artistas portugueses e, no que respeita à internacionalização, uma clara aposta em pintores que, se não são provenientes de países mais desenvolvidos, têm quase sempre nome feito em mundos da arte que desempenham funções centrais em relação ao português. De África, um continente marcado pelo estigma do subdesenvolvimento, mas onde subsistem fortes laços identitários de matriz portuguesa (nas ex-colónias e não só), nem um nome consta da lista.

Ao estender-se a amostra até 2008, continua a verificar-se, por um lado, uma certa continuidade, nas políticas expositivas, e, por outro, a continuada ausência de pintores africanos, conquanto a Galeria 111 tenha organizado, em 2007, uma exposição individual do pintor angolano António Ole⁵. Tal não quer dizer que os artistas africanos, em geral, e os cabo-verdianos, em particular, estejam completamente impossibilitados de divulgação e reconhecimento em Portugal. Por exemplo, obras de Manuel Figueira e Luísa Queirós foram entretanto expostas em Lisboa pela Galeria Perve, uma galeria que, não obstante o seu dinamismo, não pode, pelo menos por enquanto, ombrear, em termos de centralidade,

⁵ De referir, a título de curiosidade, que os artistas lusófonos têm passado relativamente ao lado da Dak'Art (Bienal de Arte Africana Contemporânea), a mostra de arte africana contemporânea mais importante no continente. Sedeada em Dacar (Senegal), teve a mesma o seu início em 1990 e surgiu, em muito, influenciada pelos propósitos da Negritude e do Pan-africanismo.



Neamp

com as galerias da amostra acima tratada. O mesmo é válido para a livraria e galeria Mabooki que, em 2005, expôs Luísa Queirós e que, entretanto, deixou de existir.

Não funcionando o mercado a propósito, alguns organismos oficiais ou oficiosos, como seja a Culturgest, do Grupo da Caixa Geral de Depósitos, têm contribuído para a divulgação e valorização dos artistas provenientes de mercados periféricos, em cujo rol cabem os africanos. Assim é que a Culturgest organizou, em 2004, uma “Mostra de Arte Cabo-Verdiana”, onde Manuel Figueira esteve representado. Nesse mesmo ano organizou uma outra exposição dedicada aos PALOP, em geral, com o título “Mais a Sul. Obras de Artistas de África na Colecção da CGD”. A Secretaria Regional do Turismo e Cultura do Governo Regional da Madeira havia organizado, entretanto, em 1993 uma exposição retrospectiva da obra de Manuel Figueira na cidade do Funchal. O Instituto Camões organizou, por sua vez, em 2006 uma exposição itinerante sobre obras de artistas de Angola, Brasil (apenas os artistas afro-brasileiros), Cabo Verde e Moçambique, onde Manuel Figueira esteve igualmente representado, não acontecendo, porém, o mesmo a Luísa Queirós e Bela Duarte. Reagindo a esta ausência e a algumas fragilidades, senão erros, que o catálogo da exposição continha, as pintoras em causa reagiram, por escrito, junto da presidência do instituto⁶.

Iniciativas idênticas – envolvendo, porém, menos meios, servindo-se, como tal, de circuitos paralelos – tiveram, no passado, e continuam, naturalmente, a ter lugar em Portugal, assim como em países europeus, como, de resto, é testemunhado pelos currículos dos pintores em apreço. No âmbito destas iniciativas, vale registar a que resultou, em 2003, em duas exposições de quadros de Manuel Figueira em Mangualde e na Covilhã, uma organização conjunta do Instituto de Ciências Educativas e do Centro de Estudos Sociais da Universidade da Beira Interior.

Qualquer destas iniciativas não contraria, porém, aquela que é a tendência dominante no mercado da arte em Portugal, em função da qual os artistas africanos e, entre eles, os cabo-verdianos, são passíveis, por depreciação, de serem considerados como artistas *outsiders*. E a *título conclusivo*, retomando a experiência de Manuel Figueira,

⁶ Informação colhida em carta que a pintora Luísa Queirós me endereçou, datada de 1 de Setembro de 2006.



Neamp

poder-se-á, então, dizer que não sendo a quebra entre os mundos da arte em apreço (o português e o cabo-verdiano) estrutural, ela é, sobretudo, intencional, economicista e ideológica. Desentendimentos de ordem cultural e política, passíveis de ser suprimidos com políticas de cooperação adequadas, geram incompatibilidades e bloqueios que resultam, por um lado, no fechamento de uma importante porta para a internacionalização da pintura cabo-verdiana⁷ e, por outro, na perda, por parte de Portugal, de uma importante oportunidade para se redimir de um passado conturbado, que o mesmo será dizer, de se encontrar a si próprio.

Fruto desta incompreensão, Manuel Figueira, assim como outros pintores cabo-verdianos e, de certa maneira, africanos (sobretudo quando residentes em Portugal, de cujo rol nos apraz referir, entre outros, Eleutério Sanches, Dília Fraguito, e Chichorro), continuam a ser considerados como *outsiders* no campo artístico português. Recorreu-se, mesmo que implicitamente, num propósito analítico centrado inicialmente no conceito de *Outsider Art*, a algumas das premissas da teoria do sistema-mundo, que procurei articular com aquele conceito. Essa articulação permitiu, por um lado, descortinar, com maior profundidade, a importância que a relação colonial continua a ter na constituição dos cânones artísticos dominantes nas ex-metrópoles e, no mundo ocidental em geral, e, por outro, evidenciar o lugar específico destinado a Portugal nesse processo de legitimação estética. O mundo da arte português confronta-se, pois, com uma outra particularidade, que não tem sido menos significativa na apreciação, em termos estéticos, do Outro pós-colonial: a sua própria periferização em relação aos mundos da arte da Europa Central e do Norte e dos Estados Unidos da América. Portugal continua a almejar um reconhecimento por parte dos países centrais no sistema-mundo, esquecendo-se que esse desiderato, que se consubstanciará na sua afirmação enquanto interlocutor indispensável na cena internacional, passa, afinal, pela apropriação e valorização da sua especificidade histórica e cultural, onde se inscrevem, para o bem e para o mal, as relações colonial e pós-colonial. Se

⁷ Não quer tal dizer que os pintores cabo-verdianos não tenham outras portas abertas para a sua internacionalização. As várias exposições em que Manuel Figueira, para citar o pintor sobre o qual incidiu a nossa atenção, participou em Paris, Amiens, Viena, Washington e Barcelona são prova disso.



Neamp

a primeira é passado, a segunda, em consonância com o mal causado por aquela, urge normalização e potenciação.

Bibliografia

- BECKER, Howard S., (1982). *Art Worlds*, Berkeley: University of California Press
- BECKER, Howard S. "A New Art Form: Hypertext Fiction".
<http://home.earthlink.net/~hsbecker/articles/lisbon.html> (consultado em 03/04/2010)
- FIALHO, Ana Leticia, (2005). "As exposições internacionais de arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo". In *Sociedade e Estado*, vol.20, nº. 3: 689-713
- FIGUEIRA, Manuel Bonaparte (1968). *Narrativas e contos cabo-verdianos*, Lisboa (?): Edição do autor
- KASFIR, Sidney Littlefield, (1999). *Contemporary African Art*, Londres: Thames & Hudson
- LUIG, Ute e Achim von OPPEN, (1997). "Landscape in Africa: Process and vision. An introductory essay". In *Paideuma*, nº. 43: 7-45
- MELO, Alexandre, (1998). *Artes plásticas em Portugal: dos anos 70 aos nossos dias*, Lisboa: Difel
- RATO, Vanessa, (2008). "Arco 2008. Ano verde e amarelo", In *Público*, 14 de Fevereiro
- RHODES, Colin, (2000). *Outsider Art. Spontaneous Alternatives*, Londres: Thames & Hudson
- SANTOS, Boaventura S., (1994) [1994]. *Pela mão de Alice. O social e o político na pós modernidade*, Porto: Afrontamento
- VENÂNCIO, José Carlos, (1996). *Colonialismo, antropologia e lusofonias. Repensando a presença portuguesa nos trópicos*, Lisboa: Vega
- VENÂNCIO, José Carlos, (2002). "Produção cultural e mercados. A experiência de alguns pintores cabo-verdianos". In GONÇALVES A. Custódio (Coord.) (2002). *África subsariana. Globalização e contextos locais*. Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto: 45-66
- ZOLBERG, Vera L. e Joni Maya CHERBO (Ed.), (1997). *Outsider art. Contesting boundaries in contemporary culture*, Cambridge: Cambridge University Press
- ZOLBERG, Vera L., (1997). "African legacies, American realities: art and artists on the edge", in ZOLBERG e CHERBO (1997): 53-70

Reconstruindo Cajueiro Seco **Arquitetura, política social e cultura popular em Pernambuco** **(1960 – 1964)**

Diego Bis*



Resumo

O artigo trata da experiência habitacional do Cajueiro Seco, realizada em Pernambuco durante o governo Miguel Arraes, entre 1963 e 1964, interrompida pelo golpe militar. Frequentemente considerada um paradigma nacional de participação popular e aproximação entre o moderno e o vernacular na arquitetura, a experiência foi analisada como parte da história social, política e cultural do período na dissertação de mestrado recentemente defendida na FAU USP, sob orientação do Prof. José Tavares Correia de Lira. Em breve, a dissertação integral será editada pela Editora Annablume. O artigo que ora se propõe é produto desta pesquisa e enfoca o significado desta experiência como comunidade modelo para o assentamento das populações oriundas do campo que ocupam a franja da metrópole recifense, especialmente nos anos 1950 e 1960.

Neste texto, procuramos relacionar o episódio local com as discussões do período sobre habitação e reforma urbana em congressos de arquitetos, para inserir a experiência no âmbito das propostas e realizações em pauta no Brasil e América Latina. Situa a experiência em meio aos debates políticos e culturais contemporâneos acerca do desenvolvimento e subdesenvolvimento nacionais, a Aliança para o Progresso de Kennedy, as Reformas de Base do período João Goulart, a atuação da SUDENE, os movimentos sociais urbanos e rurais, a Frente do Recife e o Movimento de Cultura Popular em Pernambuco, buscando inserir a experiência no seu tempo e lugar e romper com o isolamento que se eternizou nas leituras feitas sobre Cajueiro Seco, especialmente depois de 1964. Ao mapear os atores envolvidos na formulação, concretização e interrupção da experiência, ultrapassa-se as referências autorais do projeto da taipa pré-fabricada, de modo a repensar o lugar dos processos coletivos na construção dos territórios populares.

Palavras Chave: Arquitetura moderna, Política social, Habitação, ajuda mútua, Pré-fabricação, Taipa, Cultura popular, Pernambuco, SUDENE, década de 1960 no Brasil

* Arquiteto formado pela FAU USP em 2004 e mestre em História e fundamentos sociais da arquitetura e urbanismo pela FAU USP em 2009 – diegobis@gmail.com

Abstract

The article deals with the housing experience of Cajueiro Seco, conducted in Pernambuco during President Miguel Arraes, between 1963 and 1964, interrupted by military coup. Often regarded as a national paradigm of popular participation and closeness between the modern and the vernacular architecture, the experience was reviewed as part of social history, political and cultural period of the master's thesis developed at FAU USP under the guidance of Prof. José Tavares Correia de Lira. Soon, the full dissertation will be published as a book by Editora Annablume. The article is now proposed is the product of this research and focuses on the significance of this experience as a model community for the settlement of populations from the countryside who occupy the fringe of metropolitan Recife, especially in the 1950s and 1960s.

In this paper, we try to relate the incident site with discussions of the period on housing and urban reform in congress of architects, to include experience in the proposals and accomplishments on the agenda in Brazil and Latin America. Experience lies in the midst of contemporary cultural and political debates about national development and underdevelopment, the Alliance for Progress, Kennedy's core reform period Joao Goulart, the performance of SUDENE, social movements, urban and rural areas, the Front Recife and the Popular Culture Movement in Pernambuco, seeking to enter the experience of its time and place and break the isolation that was immortalized in the readings made on Cajueiro Seco, especially after 1964. By mapping the actors involved in the formulation, implementation and termination of the experiment, beyond references to copyright the design of the mud pre-fabricated in order to rethink the place of collective processes in the construction of territories popular.

Keywords: Modern Architecture, Social Policy, Housing, reciprocal help, pre-fabrication, Taipa, Popular Culture, Pernambuco, SUDENE, 1960 in Brazil

APRESENTAÇÃO

O presente artigo discute os movimentos sociais, a integração do Nordeste no panorama geopolítico e a cultura e o desenvolvimento da região, enfocando o contexto político e social sobre o qual se desenvolveu uma experiência arquitetônica ímpar no campo da habitação social. Normalmente analisada a partir do restrito prisma da história da arquitetura moderna e dentro dela entendida como um momento de crise e emblema da busca de novos caminhos que passam pelo popular e pelo vernacular, a experiência de Cajueiro Seco fornece elementos e informações que ajudam a compor um amplo quadro da situação pernambucana e brasileira dos anos 1960, tempo no qual se formulavam diversas alternativas e projetos para um país que poderia ter sido e não foi, obstado pelo golpe militar, que se abateu com intensa força sobre o Nordeste e suas esperanças.

1 - ARQUITETURA, HABITAÇÃO E POLÍTICA NOS ANOS 1960

Para entender uma experiência paradigmática como a do Cajueiro Seco dentro do campo da arquitetura é importante ter em mente um panorama de experiências habitacionais contemporâneas que propuseram a participação do usuário, atentando para suas sintonias, especificidades e especialmente, suas relações com os contextos políticos e sociais. A ideia de auto-ajuda foi, nos anos 1960 e 70, mobilizada por arquitetos e políticos de diversas tendências e ideologias em discursos distintos, promovendo realizações díspares e heterogêneas. Algumas permanências e ecos retóricos permanecem, criando uma imagem mítica da participação popular na obra de arquitetura. Como base para o entendimento das propostas e críticas colocadas pela experiência do Cajueiro Seco, devemos ter em conta a trajetória de gestação da política habitacional brasileira, marcada pela atuação dos Institutos de Aposentadoria e Pensão (IAPs) e a produção de conjuntos admiravelmente modernos nas grandes cidades e a guinada representada pelo advento da Fundação da Casa Popular (FCP), analisadas por Bonduki, 1998 e Mello, 1991.

Para além da crise do movimento moderno e suas propostas funcionalistas reunidas em torno dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAMs) e das realizações habitacionais européias do pós-guerra, devemos considerar experiências que postulavam habitação social com diálogo com as comunidades e a autogestão. As brigadas de autoconstrução em Cuba foram uma resposta ao compromisso com a moradia popular assumido pela Revolução e lograram, de certa maneira, desenvolver experimentos construtivos inovadores, dentro de um sistema de (sobre) trabalho praticamente convencional. As pesquisas e recomendações do inglês John Turner junto ao BID que tiveram como base suas leituras das dinâmicas dos bairros populares latinoamericanos constituíram referência por décadas no imaginário dos arquitetos engajados e, curiosamente, nas agendas dos Bancos Internacionais de Desenvolvimento, notoriamente controlados pelo governo norteamericano. O conjunto PREVI, parcialmente edificado em Lima, é resultado deste envolvimento e recomendações; os projetos foram selecionados por concurso internacional ao qual acorreram diversos arquitetos como Charles Correa, James Stirling, Aldo Van Eyck e Candilis e Woods. Um fato político ajuda entender as



condições para o PREVI: a eleição do arquiteto Fernando Belaunde Terry para a presidência do Peru em 1963.

No Uruguai, a partir dos anos 1960, também se desenvolveram práticas de participação popular que se tornariam referência, especialmente para os mutirões brasileiros, através das cooperativas de vivienda organizadas pela FUCVAM. Tal fenômeno, que logrou construir proporcionalmente muito e resolver grande parte do deficit habitacional, só pode ser compreendido se temos em conta a tradição sindical daquele país, para além da valorização da profissão do arquiteto (Baravelli, 2006).

No Brasil, elegemos como marco de um novo tipo de envolvimento dos arquitetos e intelectuais com o povo, sob o signo da participação, a experiência pioneira da fábrica de móveis autogestionária Unilabor (Claro, 2004), organizada ainda nos anos 1950 a partir da conjunção das vertentes progressistas da igreja, de artistas e arquitetos como Geraldo de Barros, Alexandre Wollner, Volpi e Flávio Império e dos moradores do Ipiranga, em São Paulo. A experiência do Movimento Universitário de Desfavelamento (MUD), que atuou na remoção das favelas do Canindé e Vergueiro, também deve ser incluída neste panorama, já que envolveu estudantes de arquitetura (como Paulo Bruna e Marta Tanaka), setores da Igreja e da sociedade civil na solução dos problemas imediatos da moradia popular, embora não tenha produzido experimentação arquitetônica além do projeto para Jandira-SP. O trabalho de Carlos Nelson Ferreira dos Santos junto à comunidade de Brás de Pina, no Rio de Janeiro, deve ser destacado aqui, como um momento de redefinição do papel do arquiteto e proposição de novas práticas e encargos para o profissional, como as propostas e críticas do grupo Arquitetura Nova, composto por Império, Sérgio Ferro e Rodrigo Lefevre.

A experiência das Serviço Ambulatorial de Apoio Local (SAAL) em Portugal fecha o panorama de envolvimento dos arquitetos com a problemática da habitação social e participação deles na vida política. Embora ocorrida já nos anos 1970 e em contexto distinto do latinoamericano, no processo SAAL fica evidente o engajamento dos arquitetos modernos no processo de transformação do país e superação do subdesenvolvimento que se processava com a Revolução dos Cravos (1974). Tal



Neamp

experiência encerra um ciclo de propostas em torno da relação entre o habitat e as culturas locais, que se coloca na Europa no fim dos CIAMs, é vivenciada na América Latina e África e volta à Europa, convertendo as regiões subdesenvolvidas em lugares primordiais para o desenvolvimento de uma arquitetura social que recolocava o seu papel na sociedade.

É importante também considerar alguns eventos nos quais notícias da experiência do Cajueiro Seco compareceram como significativos do “estado da arte” do debate que, no início dos conturbados anos 1960, travaram os arquitetos sobre a habitação, o mundo subdesenvolvido e o função social do arquiteto. As resoluções do Seminário de Habitação e Reforma Urbana (SHRu), realizado em 1963 no Rio e em São Paulo, evidenciam o engajamento dos arquitetos nestes anos, através do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), que neste momento ativamente participava da discussão dos rumos da profissão e da questão da habitação social como nunca. Neste documento, que serviu como base para a elaboração de um projeto de lei para a Reforma Urbana, redigido pelo arquiteto e deputado federal pernambucano Artur Lima Cavalcanti, Cajueiro Seco é apresentado como projeto piloto para uma nova política habitacional.

No Congresso da União Internacional dos Arquitetos celebrado em Havana no mesmo ano (1963), o tema principal é a arquitetura e o subdesenvolvimento, aproximando os países latinoamericanos do bloco socialista, que neste momento investia pesadamente em habitação. Em ambos os eventos houve participação dos arquitetos pernambucanos como Acácio Gil Borsoi, Gildo Guerra e Geraldo Gomes, entre outros, que levaram desenhos, planos e uma maquete da experiência que estava sendo desenvolvida em Cajueiro Seco. O interesse dos participantes destes eventos¹ pela ainda incipiente experiência evidencia a inserção da arquitetura pernambucana nos debates e questões característicos dos anos 1960 e explica em parte a grande repercussão de um projeto que seria abortado pelo golpe militar de 1964. São frequentes as menções à Cajueiro Seco na historiografia da arquitetura (SEGAWA, BRUAND, FISCHER), sempre reiterando sua

¹ De acordo com as entrevistas feitas com Acácio Gil Borsoi, Geraldo Gomes e o texto de Jorge Wilhelm sobre o congresso de Havana publicado na revista Acrópole



excepcionalidade, sua interrupção e nunca relacionando-a com seu contexto ou debruçando-se sobre suas particularidades, inscrevendo-a na categoria histórica de mito.

2 – A EMERGÊNCIA DO POPULAR NA POLÍTICA E NA CULTURA

O contexto pernambucano dos anos 1960 é tão rico em elementos que iluminam experiências como o Cajueiro Seco e outras análogas quanto mal estudado e discutido. Há espaço aqui somente para provocar a curiosidade do interessado sobre um dos mais férteis espaços e tempos da cultura e da política brasileira.

Precisamos ter em conta o lugar que ocupava Pernambuco e o Recife na situação geopolítica naquele momento. O poder na então terceira maior cidade do Brasil vinha sendo progressivamente conquistado pela Frente do Recife, uma coalisão de esquerda encabeçada pelo Partido Comunista, que contava também com os socialistas e trabalhistas, aliando-se inicialmente à setores mais tradicionais da política pernambucana. As raízes deste movimento amplo da esquerda remontam os anos iniciais do Partido Comunista Brasileiro, que ali teve algumas figuras notáveis como Gregório Bezerra e Christiano Cordeiro, representando uma força política significativa em Pernambuco, procurando contrapor-se ao poder dos engenhos e das oligarquias. Uma etapa importante para o desenvolvimento da Frente do Recife deu-se em 1947 com a restauração do direito ao voto depois do Estado Novo, momento no qual a coalisão começa a se configurar como tal. A trajetória da Frente, ganhando independência, poder e prestígio nos leva à 1963, ano da posse de Miguel Arraes como governador do estado e da eleição do engenheiro Pelópidas Silveira como prefeito mais uma vez.

Tal inclinação progressiva à esquerda preocupava os setores tradicionais da política pernambucana e brasileira e despertava a atenção internacional para aquela que era a região estigmatizada pelo atraso e pelo subdesenvolvimento. Kennedy tinha receio que a crescente tensão social e as transformações que se processavam na região menos desenvolvida do hemisfério propiciassem as condições para a vitória de uma revolução



Neamp

socialista inspirada na cubana. A “Síndrome de Cuba”² inscrevia o Recife em um tênue equilíbrio entre Havana e o mundo livre e a Aliança para o Progresso foi a resposta imediata à esta preocupação.

A atuação das Ligas Camponesas, com o apoio do advogado e deputado Francisco Julião, ajudava a criar nos setores conservadores a ideia de que em Pernambuco estaria se processando uma revolução socialista, cujo primeiro passo seria a reforma agrária (CALLADO, 1964).

A “intervenção silenciosa” promovida pela Aliança para o Progresso através da USAID sob a forma de cooperação internacional nos campos da habitação, saúde e educação, foi uma clara tentativa de afastar o povo da sedução comunista (SANTIAGO, 2006). A estratégia passava por minar o poder do Estado governado por Arraes, concorrendo com os serviços públicos estaduais, financiando organizações paraestatais como o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD), através de assistencialismo barato. A igreja também tinha um papel fundamental nestas tensões, sendo aliciada pelos americanos através de figuras ambíguas e concorrendo com os comunistas na organização de sindicatos e federações de trabalhadores rurais.

Não por acaso foi de Pernambuco que partiu a reação à tal interferência. Logo que sobe ao poder, Arraes determina a criação de um Grupo de Trabalho para analisar os convênios feitos sob a rubrica do “Acordo do Nordeste”, que chega à conclusões alarmantes: as verbas estavam sendo direcionadas aos governadores ligados à UDN, favorecendo os políticos da oposição ao governo Jango afinados com a ideologia anticomunista americana, afrontando a livre determinação e a soberania nacional e buscando interferir na eleição presidencial de 1965, que nunca se realizou.

Tais tensões estão inscritas no breve e conturbado governo João Goulart, empenhado na concretização das reformas de base, entre elas a reforma agrária e a urbana. Talvez no Recife fosse mais evidente a expressão da necessidade de tais reformas; a “Veneza americana” do começo do século XX havia convertido-se na “mucambópolis” (MELO 1978), flertando com a idéia de “metrópole regional” e atraindo enormes contingentes

² Expressão usada por Germano Coelho em entrevista ao autor



migratórios que inchavam a cidade. Concomitante ao florescimento da arquitetura moderna pernambucana nos anos 1950 e 60, 2/3 da população recifense vivia nos mocambos.

Uma iniciativa em particular da administração de Arraes e da Frente do Recife que deve ser analisada é o Movimento de Cultura Popular (MCP). Criado ainda durante o mandato de Arraes como prefeito do Recife, o MCP ganhou importância e significado com o apoio e colaboração de diversos artistas e intelectuais como Paulo Freire, Abelardo da Hora e Germano Coelho, entre outros. Durante sua curta existência, o MCP atuou na alfabetização infantil e adulta e na “elevação do nível cultural” da população, inovando em linguagens e pedagogias que tinham por princípio a participação popular como ferramenta para sua autonomia, dentro de uma nova aliança dos intelectuais com o povo (SCHWARZ, 1987).

O documentário “Cabra marcado para morrer”, iniciado por Eduardo Coutinho com o apoio do CPC da UNE e do MCP e finalizado nos anos 1980 é um eficiente atalho para o ambiente cultural e político da época. É também uma experiência análoga à do Cajueiro Seco, levantando questões para a sociedade brasileira que permaneceram sem respostas por décadas.

Também a atuação da SUDENE em seus anos iniciais, regida pelos dois primeiros planos diretores e sob a pragmática condução de Celso Furtado, dá o tom das possibilidades e esperanças que estavam naquele momento canalizadas no Nordeste.

3 – HABITAÇÃO E URBANIZAÇÃO NO GRANDE RECIFE

A trajetória do órgão habitacional do Estado, o Serviço Social contra o Mocambo (SSCM), precisa ser analisada para entender a reviravolta nas políticas públicas de habitação propostas durante o governo Arraes. Fundado em 1939 como organização da sociedade civil pelo interventor federal do Estado Novo Agamenon Magalhães, as determinações da Liga Social contra o Mocambo eram claras: limpar o Recife da “tinta



Neamp

grossa do borrão da miséria”³ - os mocambos. A principal atribuição do órgão no seu período inicial era destruí-los, deixando o grosso da produção de novas unidades por conta das carteiras prediais dos Institutos de Aposentadoria e Pensão, direcionada aos cidadãos já integrados na sociedade de classes e filiados aos IAPs. A atuação da Liga, embora numericamente discreta, chamava a atenção do governo federal, ao construir vilas organizadas por categoria de trabalho informal, as famigeradas Vilas das Lavadeiras, dos Contínuos, dos Marítimos. Só com a transformação da Liga em autarquia estadual integrada ao sistema de companhias de habitação em 1945 é que se intensificou a produção de novas unidades, que também tinham como “clientes” a pequena classe média, afastando o morador de mocambo. Com a posse do governo Arraes, a presidência do SSCM é ocupada por Gildo Guerra, formado nas primeiras turmas da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Recife, que redireciona a atuação do órgão para a população marginalizada, propondo a “Política Social do Mocambo”⁴, cujo ponto fundamental era o apoio à integração das comunidades à sociedade e à cidade formal. Cajueiro Seco seria o primeiro projeto piloto desta política, entendendo o mocambo como sintoma do desequilíbrio e não como o problema a ser combatido. A fixação dos “invasores” dos Montes Guararapes em local próximo serviria como ponto de partida para a integração daquela população à sociedade.

O processo que registra as etapas da “invasão” dos Montes Guararapes disponível na sede regional do IPHAN ilumina as dinâmicas de produção dos territórios populares na cidade do Recife. Ali está registrada a disputa entre a Igreja e o patrimônio, representado ativamente pelo Engenheiro Airton Carvalho, colega de turma de Pelópidas Silveira e Antônio Baltar, pela capela de Nossa senhora dos Prazeres e seu entorno, símbolos da vitória sobre o invasor holandês. A partir dos anos 1950, preocupados com a habitação dos pobres, o uso social da propriedade e os crescentes impostos que incidiam sobre a gleba, os monges beneditinos acham por bem lotear as terras adjacentes à Capela, sobre as quais estavam sendo construídas dezenas de mocambos. A Diretoria Regional do SPHAN passa a buscar meios de proteger o patrimônio arquitetônico e paisagístico do sítio, sem

³ CASTRO, Josué de Homens e Caranguejos. São Paulo: Civilização Brasileira, 2001 4a. Ed.

⁴ Divulgada na íntegra já em junho de 1963 na revista Arquitetura do IAB nacional.



Neamp

que houvesse ainda amparo legal para tal, já que a área só foi tombada e convertida no Parque Histórico Nacional dos Guararapes posteriormente, nos anos 1970. A imprensa foi o principal canal de denúncia da invasão, deflagrando um debate público emblemático, no qual a DPHAN contrapõe-se à Ordem de São Bento e à políticos populistas que usavam de seu prestígio e mandatos para garantir a permanência dos “invasores”, já que muitas vezes eram eles que se beneficiavam da exploração econômica dos assentamentos⁵.

Devemos também analisar a experiência de Cajueiro Seco à luz da sua inserção urbana, comparada ao plano para a Grande Recife elaborado pelo Engenheiro e professor Antônio Bezerra Baltar em 1951. Observador atento das principais experiências e debates internacionais, Baltar tem como referência fundamental no seu plano o urbanismo moderno e as então recentes experiências das “New Towns” inglesas, cujo ato inaugural é de 1947. Baltar propõe a criação de uma região metropolitana (a Grande Recife) e de cidades satélites, uma delas nos territórios onde se realizaria, uma década mais tarde, a experiência do Cajueiro Seco.

Tal proposta encontra eco nas políticas habitacionais levadas a cabo pelo prefeito Pelópidas Silveira em seu segundo mandato à frente da prefeitura do Recife (1955-59), que determina a compra e desapropriação áreas nos subúrbios recifenses para serem loteadas, dotadas de infraestrutura e cedidas aos moradores dos mocambos, oferecendo condições desenvolvimento e autonomia em relação ao núcleo central da cidade (Pontual, 2001). Aqui estão pistas para o entendimento da radicalidade da proposta experimentada em Cajueiro Seco: a inversão de prioridades dos investimentos públicos, agora direcionados às periferias, onde se estimulava a participação popular através das associações de bairros.

O Plano habitacional elaborado pelo Governo de Pernambuco em 1962, portanto no ocaso do governo Cid Sampaio é outro importante documento para entendermos a experiência de Cajueiro Seco. Há ali um diagnóstico preciso da situação habitacional, constatando sua extrema gravidade e características e as propostas para seu

⁵ Este é um processo generalizado nas áreas de mocambos da Grande Recife; sintomaticamente, estava envolvido na promoção e na defesa da invasão dos Montes Guararapes o então vereador do Recife Newton Carneiro, que até 2008 era o prefeito de Jaboatão dos Guararapes.



enfrentamento, parte delas baseada na “cooperação internacional” norteamericana através da USAID. É importante lembrar que este documento, publicado no fim do governo que precede Arraes, serviria como termo de referência para o empréstimo do governo norteamericano que então se pleiteava através do Acordo do Nordeste. Nele existem expressas recomendações e referências à auto-ajuda como forma de prover habitação aos moradores dos mocambos, tendo como modelos os mutirões de Porto Rico. O desenvolvimento e fixação dos núcleos precários de mocambo estava previsto como uma das linhas de intervenção na questão habitacional, juntamente com a produção de unidades como as dos conjuntos Alto Jordão e Ibura, o que nos remete a uma questão central: qual seria então a novidade apresentada pela proposta de Cajueiro Seco? Talvez a inversão da lógica de privilégio dos mais ricos, talvez o montante de recursos alocados para os moradores de mocambos e o entendimento do mocambo como sintoma saudável da resistência popular, talvez o estímulo à participação e autodeterminação ou possivelmente a conjunção destes fatores, apresentados com algum alarde como uma experiência piloto de uma política habitacional que poderia extrapolar Pernambuco e alterar o rumo do desastre das grandes cidades brasileiras.

4 – CAJUEIRO SECO: O PROJETO, AS REALIZAÇÕES E SEUS DESDOBRAMENTOS

4.1_ O Plano para o Cajueiro Seco e a reforma urbana

Um aspecto do projeto para Cajueiro Seco que deve ser analisado é plano urbanístico, já que foi elaborado anteriormente ao célebre sistema construtivo pré-fabricado em taipa, o que revela uma ênfase dada ao projeto urbano, chave importante de entendimento dos significados contemporâneos e atuais da experiência, assim como a discrepância entre eles, o que nos diz muito sobre a própria historiografia da arquitetura moderna brasileira.

Os jornais da época são uma importante fonte documental para estes entendimentos. Tanto nos jornais representativos das oligarquias locais (o Diário de Pernambuco de Assis Chateaubriand e o Jornal do Commercio dos Pessoa de Queirós)



quanto nos veículos de suporte do Governo Arraes (a Última Hora de Samuel Wainer) e ao Partido Comunista (como a Folha do Povo/ A Hora, onde escreviam Davi Capistrano e Paulo Cavalcanti) são publicadas diversas matérias que comentam a experiência. É sintomático que nos jornais de esquerda, a experiência apareça como consequência do governo Arraes, através do arquiteto Gildo Guerra, enquanto os jornais ligados às forças conservadoras exaltem a autoria de Acácio Gil Borsoi, que aparecia em suas páginas frequentemente por conta de seus outros projetos públicos e comerciais.

Em entrevistas e nas memórias do projeto, Borsoi usa reiteradamente o termo “Super Quadra” para explicar o módulo que dá origem ao plano do assentamento. Tal referência direta à experiência ainda recente de Brasília causa certa estranheza: nada mais dispare dos apartamentos modernos sobre pilotis imersos em grandes áreas verdes do que os lotes individuais sobre os quais se construiriam os novos mocambos de Cajueiro Seco. Reticamente, se conectam as duas pontas do processo de urbanização brasileiro. Tal referência pode ser melhor compreendida se temos em mente o conceito de Unidade de vizinhança, tal qual formulado por Mumford, aplicado nas New Towns inglesas e referido diretamente por Baltar em seu plano para o Grande Recife. Trata-se de uma formalização possível do núcleo urbano relativamente autônomo, dotado de equipamentos coletivos a distâncias que podem ser percorridas a pé por seus moradores, livre do tráfego pesado. Avançando neste sentido e observando atentamente a localização de Cajueiro Seco comparada ao organograma funcional do Recife proposto por Baltar, podemos concluir que tratava-se do embrião de uma das cidades satélites propostas, que receberia a população oriunda do campo que rapidamente se urbanizava.

Não se pode deixar de notar que, na época, o aspecto que mais interessava ao público em geral era o projeto urbano de Cajueiro Seco. Analisando os desenhos, documentos e textos que o explicam, percebemos que nele estava contido, para além de um planejamento físico, uma proposta de inserção de uma comunidade marginal à Grande Recife, onde, mais importante do que as unidades habitacionais em si, eram os equipamentos comunitários e as dinâmicas de fixação da população ao território e desenvolvimento do grupo humano. Tais abordagens encontram eco não só no programa de habitação do estado mas também no projeto de lei para criação da Superintendência de



Reforma Urbana (SUPURB), produto do SHRu redigido pelo deputado federal e arquiteto pernambucano Artur Lima Cavalcanti. Guerra e Cavalcanti haviam sido sócios numa empresa de projetos e construções, além de companheiros de militância desde os tempos de faculdade, o que acaba por nos dar alguma segurança para supor que haviam outros arquitetos e outras instâncias envolvidas no projeto de Cajueiro Seco, para além de Borsoi. Muito mais que um projeto autoral, parece tratar-se de um projeto coletivo.

4.2 _O projeto da taipa pré-fabricada

O mocambo como tipologia ocupava, desde os anos 20, lugar central no imaginário, na paisagem e nos debates em torno do problema habitacional em Pernambuco. Jornais das mais variadas tendências políticas estampavam em suas páginas imagens de zonas de mocambos recifenses, condenando o seu absurdo em termos de condições de vida. As explicações e causas do problema é que eram divergentes, em função da abordagem: se para uns eles representavam simplesmente falta de construções em comparação com o aumento da população, para outros eles eram a representação e sintoma de uma estrutura produtiva e fundiária obsoleta; eram a contrapartida urbana do latifúndio monocultor que expulsava continuamente populações do campo que tomavam o rumo da cidade. Havia uma tradição de defensores dos mocambos como habitação econômica e ecologicamente adaptada. Gilberto Freyre, em *Mocambos do Nordeste* expõe esta tese, que se coaduna com os escritos do médico Aluísio Bezerra Coutinho no sentido de recomendar o mocambo higienizado como uma solução real para o problema da habitação popular. O médico e geógrafo pernambucano Josué de Castro também é um intelectual que vai escrever sobre as virtudes do mocambo, ressaltando suas divergências com Freyre, vendo nele o emblema da resistência popular contra as condições de trabalho e acesso a terra dominadas pelo latifúndio, “era um problema [da cidade] cujas raízes podiam ser encontradas no campo” (LIRA, 1997, p.67) Assim, não é estranho que houvesse entre os arquitetos uma pesquisa no sentido de partir das técnicas vernaculares e da tipologia mais comum nos bairros populares objetivando uma proposta realista para a intervenção do Governo popular de Arraes no campo da habitação social.



O próprio Borsoi, em entrevista, relativiza a importância do projeto meramente arquitetônico: *“No Cajueiro Seco, a préfabrição não era importante. (...) Eu sempre achei secundário. O importante era proporcionar um agenciamento populacional capaz de modificar um processo”*⁶

Mais importante do que discutir a autoria do projeto, que já estava retoricamente formulado há anos é entender a recepção e interpretação da experiência. Depois do golpe de 1964, parece ter havido um desvio no significado geral do que foi Cajueiro Seco, que enfatiza seus aspectos construtivos em detrimento de sua radicalidade enquanto projeto político e social. Tal desvio se depreende das páginas da revista *Arquitetura*, órgão de comunicação oficial do IAB, que em 1965 dedica um número especial à préfabrição, no qual há destaque para a experiência da taipa, sendo que até o golpe Cajueiro Seco era o principal emblema de uma nova política habitacional e uma nova atitude dos arquitetos para com os moradores. A partir daí, salvo algumas exceções, como os artigos “Ao limite da casa popular”, escrito por Lina Bo Bardi e publicado na *Mirante das Artes* em 1967 e “Mocambo no Recife”, publicado na *Ou...* em 1971, uma interpretação apaziguada e empobrecida preponderará, segundo a qual Cajueiro Seco foi um projeto de um sistema construtivo em taipa que, por ter sido descontinuado pelo regime militar, não pode ser discutido.

4.3 Cajueiro seco hoje

Do ponto de vista especial, poucas são as características que diferenciam o bairro popular que hoje tem o nome de Cajueiro Seco de tantas outras periferias e subúrbios recifenses e brasileiros, exceção feita talvez ao notável alinhamento e regularidade de suas ruas e quadras. Algumas casas ainda guardam as feições daquelas elementares casas de taipa propostas inicialmente, mas podemos perceber que nada resta do material original, como já havia sido previsto pelos arquitetos e técnicos do Serviço Social do Mocambo, cientes do preconceito que grande parte da população brasileira tem com a técnica e com a pobreza que denota. São diversas as casas nas quais se pode notar a melhoria de condições econômicas das famílias que ali vivem, perceptível através dos vários andares construídos

⁶ Acácio Gil Borsoi, Entrevista ao autor, Recife, set/2007



Neamp

sobre o lote, construções frequentemente revestidas das mais variadas cerâmicas e acabamentos. Não se pode daí, no entanto, concluir que isto representa um desenvolvimento da comunidade como um coletivo, na medida em que tudo parece ter sido feito na base do “cada um por si”, a livre iniciativa em grau zero. Faltam instâncias de sociabilidade de comunidade, como uma associação que represente o bairro. É claro que devemos sempre ter em mente os traumas e impactos advindos da intervenção militar que se deu no bairro e nas associações, na esteira do golpe de 1964. Para os militares, agentes de segurança e cidadãos envolvidos com as forças conservadoras que tomaram o poder, Cajueiro Seco era um emblema da “comunização” que se processava em Pernambuco sob auspício do governo Arraes e por isso tudo o que se processava ali deveria ser imediatamente combatido e reprimido.

À GUIA DE CONCLUSÃO

Fundada na “*admiração e reconhecimento civilizado na luta dos pobres*” (SCHWARZ, 1987, p.71-72), a experiência de Cajueiro Seco ainda conta com uma certa “eletricidade vital” que anima debates sobre a arquitetura e a participação, especialmente se considerado o seu caráter modelo de projeto político e social. Esta nova atitude dos intelectuais e artistas para com o popular, que emprestava novos significados ao seu engajamento, tem muito a dizer dos caminhos tomados pelos arquitetos em sua aproximação à questão social no Brasil. A década era de fato um momento especial de articulações culturais e políticas, dificilmente compreendido em sua complexidade se analisado de uma ótica restrita às compartimentações disciplinares. Recife, a “Noiva da revolução” de Francisco de Oliveira, naqueles anos parece ter ocupado papel peculiar, exprimindo as contradições entre o arcaico e o moderno, formulando alternativas para um Brasil “que poderia ter sido e não foi”. Procuramos evitar aqui reproduzir uma explicação meramente autoral e arquitetônica da experiência de Cajueiro Seco, tão recorrente nas narrativas disponíveis. Como se o projeto resultasse de lances geniais ou de um processo de maturação individual, reconhecível na trajetória do arquiteto. Muito ao contrário, procuramos enfatizar aqui as interferências, contribuições e conflitos decorrentes da



política e da cultura, bem como suas correlações com os debates em torno da reforma urbana e das políticas habitacionais que se projetavam.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Manuel Corrêa de. *1964 e o Nordeste*. São Paulo: Contexto, 1989.
- ARRAES, Miguel. *O povo no governo - Discurso de posse do Cargo de Governador do Estado de Pernambuco, em 31 de janeiro de 1963*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- BALTAR, Antônio Bezerra. *Diretrizes de um Plano regional para o Recife*. Recife: Escola de Belas Artes, 1951.
- BANDEIRA, Moniz. *O governo João Goulart – As lutas sociais no Brasil 1961-1964*. Rio de Janeiro: 5a Ed. Civilização Brasileira, 1978.
- BARAVELLI, José Eduardo. *O cooperativismo uruguaio na habitação social de São Paulo : das cooperativas FUCVAM à Associação de Moradia Unidos de Vila Nova Cachoeirinha*. Mestrado FAU USP, São Paulo: FAU USP 2006.
- BEZERRA, Daniel Uchôa Cavalcanti. *Alagados, Mocambos e Mocambeiros*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais/ Imprensa Universitária, 1965.
- BONDUKI, Nabil Georges. *Origens da Habitação Social no Brasil*. São Paulo: Estação Liberdade/ FAPESP, 1998.
- BORSOI, Acácio Gil. *Arquitetura como manifesto*. Recife: 2006.
- BORSOI, Acácio Gil e GUERRA, Gildo. “Política Social do Mocambo”. In *Arquitetura* Nº 13. Rio de Janeiro: IAB-GB, 1963.
- “Cajueiro Seco, uma experiência em Construção.” In *Arquitetura* Nº 16. Rio de Janeiro: IAB-GB, 1963.
- CÂNDIDO, Antônio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2001.
- CALLADO, Antônio. *Tempo de Arraes: padres e comunistas na revolução sem violência*. 1ª ed. Rio de Janeiro, José Alvaro Editor, 1964, 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- CAVALCANTI, Paulo. *O Caso eu conto como o caso foi: Da coluna Prestes à queda de Arraes*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1978.
- CASTRO, Josué de *Homens e Caranguejos*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2001 4a. Ed.
- CLARO, Mauro Unilabor. *Desenho industrial, arte moderna e autogestão operária*. São Paulo: Editora SENAC 2004.
- COUTINHO, Aluísio Bezerra *O problema da habitação higiênica nos países quentes em face da “ Architectura Viva”*. Rio de Janeiro: Oficinas Alba Graphics, 1930
- ESTADO DE PERNAMBUCO. *Regulamento do Serviço Social contra o Mocambo*. Recife: Imprensa Oficial, 1945.
- *Programa de Habitação Popular*. Recife: Imprensa Oficial, 1962.
- FREYRE, Gilberto *Mucambos do nordeste*. Rio de Janeiro: MESP 2a ed., 1965.



- FURTADO, Celso. *A pré-revolução brasileira*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962.
- INGLEZ DE SOUZA, Diego. *Reconstruindo Cajueiro Seco: arquitetura, política social e cultura popular em Pernambuco (1960-64)*. Mestrado FAU-USP, São Paulo: FAU-USP, 2009.
- LIRA, José Tavares Correia de. *Mocambo e Cidade: regionalismo na arquitetura e ordenação do espaço habitado*. Doutorado FAU-USP, São Paulo: FAU-USP, 1997.
- MAURÍCIO, Ivan Cirano, Marcos e ALMEIDA, Ricardo de. *Arte popular e dominação – O caso de Pernambuco 1961-77*. Recife: Ed. Alternativa, 1978.
- MELO, Marcus André B. C. de. *Estado, capital e política urbana na formação social brasileira: (uma interpretação histórico-metodológica)*. Mestrado MDU, Recife: UFPE, 1982.
- MELO, Mario Lacerda de. *Metropolização e subdesenvolvimento: o caso do Recife*. Recife: UFPE, 1978.
- NASLAVSKY, Guilah. *Arquitetura moderna em Pernambuco, 1951-1972: as contribuições de Acácio Gil Borsoi e Delfim Fernandes Amorim*. Doutorado FAU USP, São Paulo: FAU USP, 2004.
- OLIVEIRA, Francisco. *Elegia para uma re(li)gião e A Noiva da revolução*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2008.
- PONTUAL, Virgínia. *Uma cidade e dois prefeitos*. Recife: Ed. da UFPE, 2001.
- REZENDE, Antônio (org.). *Recife: Que história é essa?* Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1987.
- ROZOWYKWIAT, Tereza. *Arraes*. São Paulo: Iluminuras – Biografia, 2006.
- SAMPAIO, Maria Ruth Amaral (org.). *A promoção privada de Habitação Econômica e a Arquitetura Moderna – 1930/64*. São Paulo: Rima/FAPESP, 2002.
- SANTIAGO, Vandeck. “O Plano de Kennedy para desenvolver o Nordeste”. Suplemento especial publicado no *Diário de Pernambuco*, 30/ agosto/ 2006.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: EdUSP, 1999.
- UNIÃO INTERNACIONAL DOS ARQUITETOS. *Congres de L’union Internationale des Architectes*. Havana: UIA, 1963.

Alice no País da Tecnologia

Maria Luiza de R. e C. Andrade *

As histórias de Lewis Carroll, desde o começo do século XX, servem bem à linguagem cinematográfica. No afã de transformar em realidade as aventuras de Alice seja através de mundos irreais, personagens ou a atmosfera de sonhos, o cinema produzirá diversas versões de *Alice no País das Maravilhas* e *Alice através do espelho*, utilizando para tanto todo o arsenal tecnológico disponível em cada época.

Para André Bazin, o cinema cumpre a função de adicionar o tempo na realidade criada pela fotografia, a excelência máxima do real projetado pelo homem. O crítico francês observa que a humanidade possui desde os primórdios a obsessão pelo real, e as artes plásticas seguidas dos meios mecânicos de produção artísticos “não são mais que um desejo puramente psicológico de substituir o mundo exterior pelo seu duplo”¹. No caso de histórias fantásticas trata-se do ensejo de ver materializado sonhos escritos.

Em 1903, temos a primeira versão de *Alice no País das Maravilhas*². Com a câmera ainda estática temos através de trucagem com o negativo e de cenários a sensação do aumento e da diminuição de Alice através da história. É possível imaginar o êxtase provocado pela câmera cinematográfica ao possibilitar a criação do irreal.

Em 1951, já com a linguagem cinematográfica consolidada, Lou Bunin, famoso titeriteiro e pioneiro em efeitos especiais para o cinema, cria sua versão para a famosa história de Carroll³. A narrativa evolui através das imagens, pois Bunin opta por não trabalhar com diálogos, apenas com trilha sonora clássica. Seus pequenos marionetes dão vida aos improváveis personagens do mundo maravilhoso enquanto Alice é vivida por uma atriz real. Representar um coelho falante, uma lagarta fumante de narguilé e um

* Graduada em História pela USP, pós-graduanda em Estéticas Tecnológicas pela PUC-SP.

¹ BAZIN, André, “Ontologia da Imagem Fotográfica”. In: Ismail Xavier (Org), *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro, Graal, 2003. p 123

² Link : <http://www.youtube.com/watch?v=zeIXfdogJbA>

³ Link : http://www.youtube.com/watch?v=HFTTMoivg-U&feature=player_embedded

exército de copas com atores reais é criar um pacto com o espectador de que nada do que se passa é real, trata-se de fantasia. Entretanto, no momento em que é possível criar estas criaturas começamos a acreditar no irreal, os marionetes se tornam personagens concretos.

Com relação à narrativa, a melhor adaptação é a dos estúdios Disney, lançada um pouco depois da versão de Bunin. *Alice* da Disney consegue transpassar para película toda a discussão lógica criada por Carroll, sua história sobre o tempo, a existência e o poder. Pela primeira vez *Alice* não se trata apenas de deslumbramento de imagens e possibilidades inventivas e as questões relevantes levantadas pelo autor inglês ganham força em Technicolor, a grande novidade da indústria cinematográfica da época.

Passados mais de cinquenta anos da versão em desenho animado, o estúdio norte-americano aposta em nova roupagem, desta vez mais sombria devido ao currículo de filmes de Tim Burton, diretor de filmes imaginativos e igualmente soturnos. Por conseguir equalizar de maneira brilhante o cinema de entretenimento e o cinema mais de autor, a expectativa para o longa era muito grande, entretanto Burton acaba por decepcionar não só os seus fãs, como também o público leitor de Carroll.

Alice no País das Maravilhas se passa mais de dez anos após a primeira viagem da personagem ao mundo encantado. Agora ela está prestes a se juntar a um aristocrata boçal em um casamento de conveniências. O pai de Alice, grande empresário visionário, faleceu e no rígido período vitoriano o matrimônio é seu único destino. No dia do noivado Alice, que é vista por todos como uma garota dispersa e imaginativa, seguirá o coelho e cairá no buraco de sua toca rumo ao desconhecido. A partir deste momento teremos uma história que em nada se assemelha a de Lewis Carroll. Se nas histórias do autor inglês o que prevalece é a lógica e experiências novas, no longa de Tim Burton elas serão ausentes. Personagens antes dúbios, agora são divididos entre o Bem e o Mal.

No desejo de criação de um mundo de maravilhas mais perfeito do que qualquer um jamais feito e de se aproximar do grande público consumidor contemporâneo, Burton e os estúdios Disney transportam para tela a linguagem do vídeo game enterrando por completo a história do século XIX. Alice foi chamada ao país das Maravilhas porque é a única capaz de matar com uma espada mágica o dragão da Rainha Vermelha, usurpadora do trono real. O porquê da escolha da menina como salvadora ou o porquê do golpe da



Neamp

Rainha Vermelha não é explicado. A narrativa é pobre e se faz através de objetivos: fugir de um exército, salvar o Chapeleiro Maluco, encontrar a espada mágica, ir até a Rainha Branca, finalmente matar o grande monstro.

Cinematograficamente o longa não surpreende. Sendo lançado com grande novidade, o formato 3D, era de se esperar que estivesse sido pensado para as implicações que este impõe, entretanto os planos quase todos americanos não possibilitam uma grande exploração do recurso que propicia ao espectador de maneira radical a falsa substituição do real de que fala Bazin, ou seja a criação de uma profundidade de campo muito grande fazendo com que os personagens e cenário consigam se libertar da moldura da tela como se ganhassem vida. A opção por tais enquadramentos limita a expansão da imagem, pois ficamos encerrados ao corpo do ator, quando os planos gerais entram a perspectiva entre os personagens e o cenário criam a sensação de vermos ao vivo a cena se desenrolar.

A estética de vídeo game está além da história, está na luz artificial e escura, na escolha de planos – como por exemplo na batalha final: todos em um grande tabuleiro de xadrez de pedra e com um skyline ao fundo, a câmera faz rente ao chão um grande travelling atravessando o campo de soldados de baralhos estilizados de jogos de guerra e pára em um contra-plongé ao encontrar o dragão, muito parecido com os de jogos eletrônicos situados na idade média – e nos cenários estáticos.

Os estúdios Disney, um pouco antes da estréia do longa, lançaram para Nintendo Wii, Iphone e PC o jogo de *Alice no País das Maravilhas*⁴. O objetivo do jogo é ajudar Alice a derrotar a Rainha Vermelha e o dragão através dos avatares de seus amigos, o Coelho, Chapeleiro Maluco, Lebre de Março. Absolutamente tudo se assemelha ao produto cinematográfico. O transporte de um suporte para o outro é evidente, na estética, na condução da história, das cenas a única diferença é que o espectador transforma-se em participante nesta versão.

O vídeo game superou em muito o faturamento da indústria cinematográfica, e enquanto esta segue perdendo terreno para dvds, downloads irregulares, encontrou na tecnologia 3D uma inventiva maneira de manter as salas de cinema cheias, a indústria de

⁴ Link : <http://www.youtube.com/watch?v=GKopCYnZuGY&feature=related> / <http://www.youtube.com/watch?v=JNPJDk0jVlQ&feature=related>



Neamp

games só cresce. Cada vez mais sofisticados, e (novamente!) reais, eles ganham adeptos de todas faixas etárias.

Outrora era o vídeo game que procurava se assemelhar ao cinema criando um deslumbramento com a tecnologia empregada para conquistar o público, mas com *Alice no País das Maravilhas* assistimos a uma mudança de rumo. Resta saber se será algo produtivo artisticamente ou apenas um bom negócio para a indústria de entretenimento.



Neamp

Fugindo do terremoto

Jairo Pereira

Entrou em minha casa
achou tudo estranho e saiu.

Conheceu meus moveis,
olhou minha louça e sumiu.

Viu de tudo um pouco,
não tocou em nada e se foi.

Pisou no tapete,
não trancou a porta e depois...

Correu pelo mato,
fez o que eu não faço e partiu.

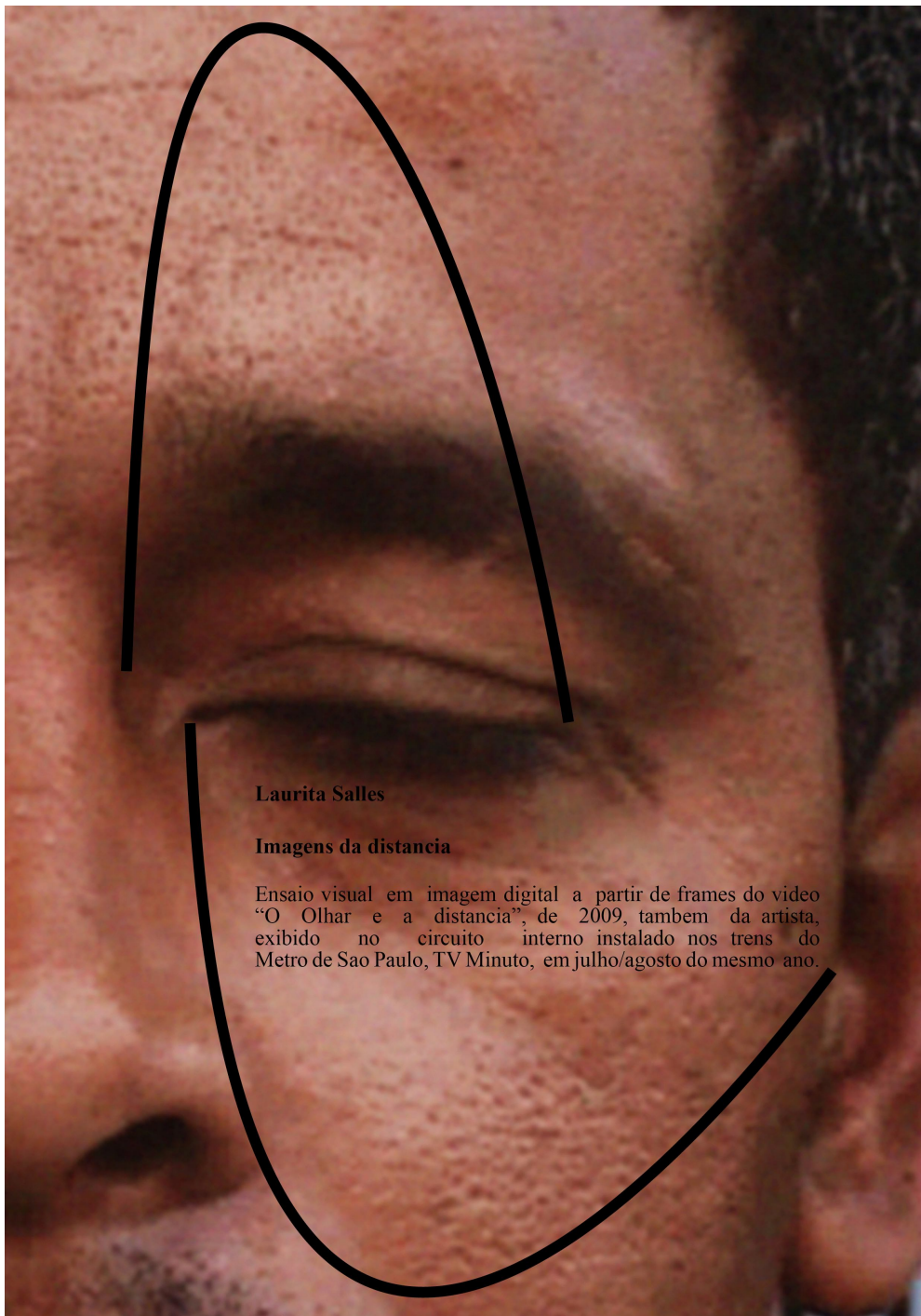
Abraçou meu povo,
riu com minha gente e sorriu.

Ganhou mil presentes,
fez novos parentes e por fim...

Se foi numa nuvem,
voltou para casa, distante de mim.

Imagens da distância

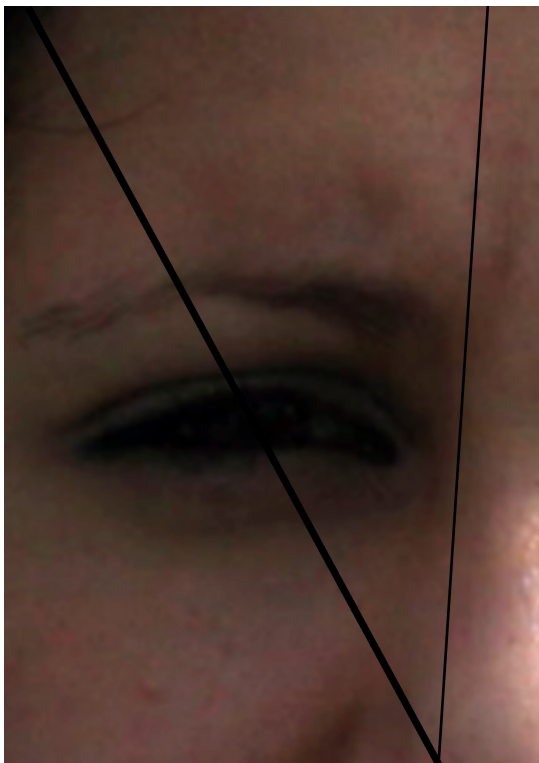
Laurita Salles

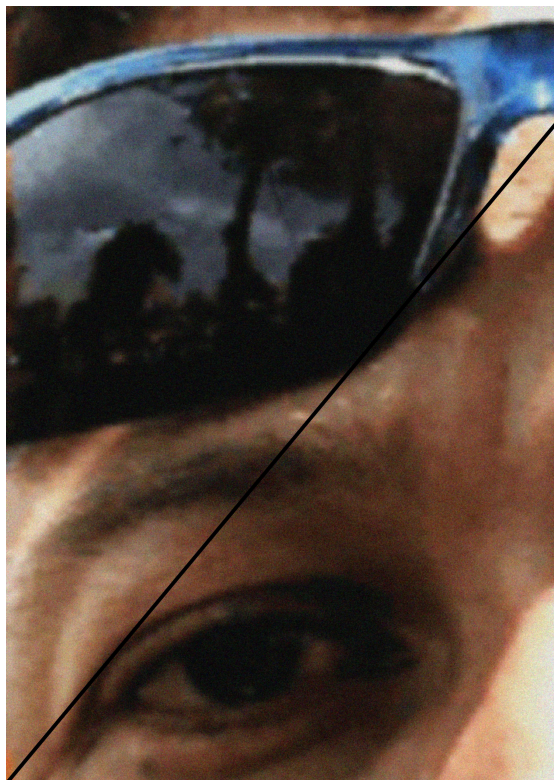


Laurita Salles

Imagens da distancia

Ensaio visual em imagem digital a partir de frames do video “O Olhar e a distancia”, de 2009, também da artista, exibido no circuito interno instalado nos trens do Metro de São Paulo, TV Minuto, em julho/agosto do mesmo ano.







Neamp





Neamp

Rostos da Etiópia

Jayr Pimentel*

Ainda que persistam no mundo aquelas imagens da fome na Etiópia dos anos 80, este país é um lugar ainda desconhecido e que esconde pérolas da história da civilização. Culturas milenares intactas e separadas por montanhas e desertos constituem a Ethiopia cultural: ao norte é possível visitar inúmeros sítios arqueológicos; ao sul fica a Etiópia antropológica, onde estão diversas etnias tribais, com suas culturas locais ainda muito pouco influenciadas pela maneira ocidental de vida. A Etiópia é um diamante para os viajantes aventureiros: a sensação de descoberta arrebatava o tempo todo, junto impressão de que se voltou no tempo. Não estando na capital Addis Ababa, é possível ver homens e mulheres usando roupas de 800 anos atrás, igrejas católicas esculpidas em blocos de pedra, vilarejos onde vizinhos cozinham usando todos o mesmo fogo – e repartindo a comida. As estradas ainda são de terra, mas os celulares já estão nas grandes cidades do país. Comida muito bem temperada e variada e uma inesperada influência italiana, com direito ao mais famoso doce nas grandes cidades, o "milifoli". O café preparado à maneira etíope é torrado e moído na hora e as vendedoras colocam grãos nas brasas para o cheiro atrair os fregueses. A população é gentil, festeira e espirituosa e, a despeito da pobreza, a Etiópia é um dos países mais seguros da África. A Etiópia é um país ainda a ser descoberto. Vá antes dos outros. Esqueça a imagem da pobreza dos anos 80 e experimente a realidade.

Etiópia – janeiro de 2010.

* Mestrando em sociologia pela FFLCH-USP e fotógrafo.







Neamp





