



LOGOS

Vol.27. Nº02. 2020

54

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
UERJ

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

REITOR

Ricardo Lodi Ribeiro

VICE-REITOR

Mario Sergio Alves Carneiro

PRÓ-REITOR DE GRADUAÇÃO

Prof. Lincoln Tavares Silva

PRÓ-REITOR DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

Prof. Luís Antônio Campinho Pereira da Mota

PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO E CULTURA

Prof^a Cláudia Gonçalves de Lima

DIRETOR DO CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES

Prof. Bruno Deusdará

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

DIRETORA

Patrícia Sobral de Miranda

VICE-DIRETOR

Ricardo Ferreira Freitas

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/Rede Sirius/PROTAT

L832 ***Logos: Comunicação & Universidade - Vol. 1, N° 1 (1990)***
- . - Rio de Janeiro: UERJ, Faculdade de Comunicação Social,
1990 -

Semestral

E-ISSN 1982-2391 | ISSN 0104-9933

1. Comunicação - Periódicos. 2. Teoria da informação - Periódicos. 3. Comunicação e cultura - Periódicos. 4. Sociologia - Periódicos. I. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social.

CDU 007

LOGOS - EDIÇÃO Nº 54 - VOL 27, Nº02, 2020

Logos: (E-ISSN 1982-2391 | ISSN 0104-9933) é uma publicação acadêmica semestral da Faculdade de Comunicação Social da UERJ e de seu Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) que reúne artigos inéditos de pesquisadores nacionais e internacionais, enfocando o universo interdisciplinar da comunicação em suas múltiplas formas, objetos, teorias e metodologias. A revista destaca a cada número uma temática central, foco dos artigos principais, mas também abre espaço para trabalhos de pesquisa dos campos das ciências humanas e sociais considerados relevantes pelos Conselhos Editorial e Científico. Os artigos recebidos são avaliados por membros dos conselhos e selecionados para publicação. Pequenos ajustes podem ser feitos durante o processo de edição e revisão dos textos aceitos. Maiores modificações serão solicitadas aos autores. Não serão aceitos artigos fora do formato e tamanho indicados nas orientações editoriais e que não venham acompanhados pelos resumos em português, inglês e espanhol.

EDITORES

Diego Paleólogo, Márcio Gonçalves e Patricia Rebello

PARECERISTAS DESTES NÚMERO

Ana Vidica, André Keiji Kunigami, Angela Salgueiro Marques, Beatriz Polivanov, Fernanda Carrera, Leonardo De Marchi, Lucas Murari, Maurício Lissovsky, Patricia Machado, Paulo Gerson Stefanello, Rafael de Oliveira Barbosa, Thalita Bastos e Vinícios Ribeiro.

CONSELHOS EDITORIAL E CIENTÍFICO

Alessandra Aldé (UERJ), Danielle Rocha Pitta (UFPE), Denise da Costa Oliveira Siqueira (UERJ), Fátima Quintas (Fundação Gilberto Freyre), Henri Pierre Jeudi (CNRS-França), Ismar de Oliveira Soares (USP), Luis Custódio da Silva (UFPB), Luiz Felipe Baêta Neves (UERJ), Márcio Gonçalves (UERJ), Michel Maffesoli (Paris-Descartes/Sorbonne), Nelly de Camargo (USP), Nízia Villaça (UFRJ), Patrick Tacussel (Université de Montpellier), Patrick Wattier (Université de Strassbourg), Paulo Pinheiro (UniRio), Ricardo Ferreira Freitas (UERJ), Robert Shields (Carleton University/Canadá) e Ronaldo Helal (UERJ)

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Revista Logos

Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Faculdade de Comunicação Social

Programa de Pós-graduação em Comunicação

Rua São Francisco Xavier, 524/10º andar, sala 10.129, Bloco F

Maracanã

20550-013 – Rio de Janeiro, RJ – Brasil

Tel: (21) 2334-0757

E-mail: logos@uerj.br

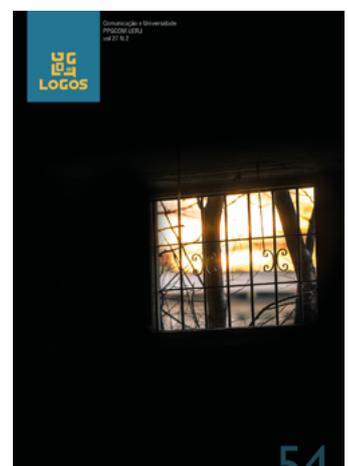
Website: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos>

PROJETO GRÁFICO

Celeste Ribeiro

REVISÃO DESTE NÚMERO

Patricia Rebello, Márcio Gonçalves e Diego Paleólogo



SUMÁRIO

- 12 A supremacia da visualidade e a leitura em contexto digital
The supremacy of visibility and reading in a digital context
CARINA OCHI FLEXOR
- 26 As transformações do ator-personagem no rito cinematográfico
The transformations of the actor-character in the cinematographic rite
CRISTIANE MOREIRA VENTURA
LARA LIMA SATLER
- 43 Subjetividades em relação: diálogos entre o modelo praxiológico da Comunicação e perspectivas feministas do Sul Global
Subjectivities in relation: dialogues between the praxiological model of Communication and feminist perspectives of the Global South
NATHÁLIA DE SOUSA FONSECA
DANILA GENTIL RODRIGUEZ CAL
ROSÂNGELA ARAÚJO DARWICH
- 61 Pensar a comunicação em 1909: uma leitura do conceito em “Social Organization”, de Charles H. Cooley
Thinking about communication in 1909: a reading of Charles H. Cooley’s concept in ‘Social Organization’
LUIS MAURO SA MARTINO
- 77 Framing the wall: The Palestinian resistance against the occupation in Five Broken Cameras (2011)
Enquadrando o muro: A resistência Palestina contra a ocupação em Cinco Câmeras Quebradas (2011)
DIEGO GRANJA DO AMARAL
- 97 Coringa, mídia e bionecropolítica
Joker, media and bionecropolitics
LUIZ FELIPE ZAGO
- 113 Pandemia: porque não usar
Pandemia: reasons not to use
HELENA KATZ
- 129 ENTREVISTA
Arquiteturas afetivas, moradas de imagens: conversa com o artista Alexandre Sequeira
ALEXANDRE ROMARIZ SEQUEIRA
VINÍCIOS KABRAL RIBEIRO
BEATRIZ MORGADO DE QUEIROZ
DIEGO PALEÓLOGO ASSUNÇÃO

EDITORIAL

O contexto faz estremecer a vida e precisamos aprender a caminhar sobre a instabilidade.

No desenrolar dos acontecimentos provocados pelo novo corona vírus (covid-19 ou vírus SARSCov-2), nos deparamos com uma pluralidade de encerramentos e possibilidades, como no filme *Doutor Estranho* (Scott Derrickson, 2016), a intensa abertura e fechamento de mundos, portais, espaços e tempos. Diante das vertiginosas reviradas de perspectivas, muitos efetivamente se mantiveram em casa, outros adotaram medidas preventivas e flexíveis e, ainda alguns outros, recusaram os perigos e avisos e seguiram como se o mundo ainda fosse o mesmo de Outubro ou Novembro de 2019.

Narrativas audiovisuais, literaturas, novas e velhas mídias, geopolíticas, questões raciais, feministas, LGBTQIA+, indígenas, de classe, e tantas outras emergem como discursos e lutas afiadas no redemoinho das histórias.

Os pensamentos seguiram o confuso fluxo das coisas e dos movimentos humanos: desaceleraram, sideraram, caíram em vertigem, aceleraram mais uma vez.

Estamos diante do óbvio e do obtuso.

Na radicalidade imprevista, a Comunicação Social, mais uma vez, emerge como campo imprescindível no qual as disputas e negociações ocorrem. Observamos, através de telas ou não, novos agenciamentos, modalidades e organizações entre corpos, dispositivos, biologia e ética. Mediadores surgiram como asteroides e, assim como a metáfora, se dissolveram e perderam impacto. Termos e conceitos (re)surgiram no oceano semântico: alguns sobreviveram, outros retornaram às profundezas.

Produções artísticas divulgadas online, realizadas com recursos próprios, de formas amadoras, caseiras, movimentaram e mobilizaram as vidas de muitas pessoas. *Lives*, reuniões, shows, peças de teatro foram desenvolvidas para ambientes digitais, emolduradas pelas restrições e possibilidades de aplicativos. Pulverizada, a informação foi atomizada e, na era da pós e da auto verdade, usuários voltaram-se para meios e veículos tradicionais e

consolidados, enquanto outros apostaram (e ainda apostam) em novas configurações de produzir e consumir informações.

A LOGOS 54 é publicada e costurada dentro desse contexto.

Os oito artigos e a entrevista compõem uma edição plural, múltipla, que se conecta radicalmente com o momento atual sem tornar-se uma repetição exaustiva de muitas coisas que circulam pela rede.

É necessário observar que os temas abordados nos diferentes artigos se vinculam aos processos que nos trouxeram até aqui.

Em 'A supremacia da visualidade e a leitura em contexto digital', Carina Ochi Flexor aponta que a cultura digital vem provocando mudanças nas experiências leitoras, sobretudo quando se observa a condição ontológica da mídia digital, exigindo olhares atentos acerca da condição da imagem. Seu artigo reflete acerca do lugar da imagem diante da leitura em contexto digital. Tomando como arcabouços teóricos as noções acerca dos protocolos de leitura e a pragmática computacional, o trabalho defende, a partir de uma breve análise dos caminhos da imagem no livro, a reversão hierárquica conquistada por essa matriz de linguagem nos atuais contextos, apontando a imagem como elemento narrativo e janela de acesso à informação em ambientes informáticos.

'As transformações do ator-personagem no rito cinematográfico', por Cristiane Moreira Ventura e Lara Lima Satler, considera a emergência da forma híbrida de certa cinematografia brasileira contemporânea, a qual se utiliza em sua estratégia de realização a performance do ator-personagem em seus papéis sociais. As autoras examinam a realização como um rito de passagem, a fim de compreender as transformações que ocorrem tanto no modo de fazer cinema, quanto às que ocorrem com o próprio ator-personagem ao se "iniciar" no meio cinematográfico.

Nathália de Sousa Fonseca, Danila Gentil Rodriguez Cal e Rosângela Araújo Darwich discutem, no artigo 'Subjetividades em relação: diálogos entre o modelo praxiológico da Comunicação e perspectivas feministas do Sul Global', como os processos comunicacionais, em interface com perspectivas feministas do Sul Global, corroboram com a construção de um olhar crítico às formas de dominação e mais sensível às resistências e redes de solidariedades do que as noções feministas hegemônicas. As autoras traçam um panorama do modo como a colonialidade do saber se materializou na distribuição desigual entre as mulheres, estabelecendo uma sujeita do feminismo

a partir da noção universalista partidária do movimento que toma o ocidente como sujeito absoluto – reverberando diretamente na produção de conhecimento feminista.

Luis Mauro Sa Martino realiza uma leitura do conceito de comunicação proposto por Charles H. Cooley em seu livro “Social Organization”, publicado originalmente em 1909. Ao que tudo indica, trata-se de uma das primeiras abordagens teóricas da Comunicação enquanto objeto específico de conhecimento. Embora escrito há mais de um século, em um contexto diferente do atual, suas proposições antecipam algumas ideias em circulação na área. São destacadas três de suas proposições: (1) a diferenciação dos fenômenos comunicacionais em relação a outros processos individuais e sociais; (2) a comunicação como relação humana primeira, vínculo mediador na formação dos sujeitos em articulação com o social e (3) cada mídia, da palavra ao impresso, atua com outros elementos na configuração de um ambiente sócio-cognitivo específico. Esses pontos são discutidos no contexto do debate epistemológico da Comunicação.

‘Framing the wall: The Palestinian resistance against the occupation in Five Broken Cameras (2011)’, de Diego Granja do Amaral, escrito e publicado na língua inglesa: This paper looks at the documentary *Five Broken Cameras* (Palestine, Israel, France, Netherlands, 2011) to discuss the temporal implications of a quotidian under occupation. More specifically, the investigation casts light over the peaceful resistance against the Israeli wall in the Palestinian village of Bil’in portrayed by the lenses of Emad Burnat, a Palestinian villager who becomes the village’s filmmaker after the acquisition of his first camera. Upon the analysis, I claim that in the context of the Palestinian struggle, cinema is both an integral part of the resistance and an instrument to structure the experience of time in an area fragmented by the occupation.

No instigante ‘Coringa, mídia e bionecropolítica’, Luiz Felipe Zago toma o filme *Coringa*, de 2019, com o objetivo de mostrar a presença midiática na narrativa, na qual os meios de comunicação atuam de formas decisivas para o personagem fazer-se Coringa. Cenas do filme foram localizadas, descritas, e diálogos foram transcritos, nos quais a materialidade dos meios de comunicação aparece como elemento narrativo. Articulou-se essas cenas aos conceitos de biopolítica e necropolítica. Três formas de relação entre Arthur e a mídia aparecem: desejo de participar da TV para ser reconhecido em sua história como bom filho e bom comediante; reconhecimento de si como “palhaço assassino”, não como criminoso, mas como herói; e uso da mídia para relatar sua indignação e, também, para publicizar a prática de morte.

Finalmente, Helena Katz tenciona o termo “pandemia” no artigo ‘Pandemia: porque não usar’. Com a proposta de praticar um “conhecimento situado” (Haraway, 1999), este artigo chama a atenção para a necessidade de identificar a lógica de dominação implicada no uso da nomeação de pandemia para a crise de saúde sanitária de alcance mundial que estamos vivendo. Tal nomeação suaviza a desigualdade que pauta o enfrentamento da Covid-19, doença que se apresenta na forma de epidemias que têm características locais. É necessário identificar o dano que causa uma imagem midiática que ignora as diferenças que deveriam ser destacadas nos modos de enfrentamento da contaminação, e que derivam das divergentes dimensões econômicas e políticas que distinguem cada lugar onde o vírus SARS-COV-2 se instala. O uso reiterado da palavra ‘pandemia’ reforça o controle sobre a desigualdade que fissa a possibilidade da garantia de existência de um mundo ‘pan’.

A entrevista intitulada ‘Arquiteturas afetivas, moradas de imagens: conversa com o artista Alexandre Sequeira’ é, na verdade, a transcrição de uma conversa que aconteceu virtualmente no dia 14 de setembro de 2020, como parte das atividades do grupo de pesquisa ‘Formas de Habitar o Presente’. Sequeira apresentou sua tese “Residência São Jerônimo: entre o acontecimento, a memória e a narrativa”, defendida em 18 de fevereiro de 2020. A casa familiar, entre tantas reminiscências, detalhes e vestígios, onde vive atualmente, transformou-se em uma residência artística, aglutinando, em momentos distintos, 11 artistas. Alexandre Sequeira fez uma exposição inicial, sobre a tese, seguida de uma conversa com os presentes. Transcrevemos as perguntas que surgiram após a apresentação de Sequeira. O encontro foi aberto e estiveram presentes ouvintes não vinculados ao grupo de pesquisa.

Esperamos que essa edição chegue com provocações articuladas e que abra ainda mais camadas em nossos presentes vertiginosos, destacando a importância dos processos comunicacionais, subjetivos, éticos e estéticos que nos atravessam.

Boa leitura,
Equipe Logos UERJ

A supremacia da visualidade e a leitura em contexto digital^[2]

The supremacy of visuality and reading in a digital context

CARINA OCHI FLEXOR

Doutora em Arte e Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (UFG), professora da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB) e colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Sergipe (UFS). E-mail: carina.flexor@unb.br.

RESUMO

A cultura digital vem provocando mudanças nas experiências leitoras, sobretudo quando se observa a condição material da mídia digital que, por sua vez, passa a exigir olhares atentos acerca da condição da imagem. De abordagem dedutiva e partindo de uma perspectiva qualitativa, o artigo, considerando a materialidade livresca e os protocolos de leitura próprios dos livros-aplicativos, reflete acerca do lugar da imagem frente a experiência da leitura em ambiência digital. Tomando como arcabouços teóricos as noções acerca dos protocolos de leitura e a pragmática computacional, o trabalho defende, a partir de uma breve análise dos caminhos da imagem no livro, a reversão hierárquica conquistada por essa matriz de linguagem nos atuais contextos, apontando a imagem como elemento narrativo e janela de acesso à informação em ambientes informáticos.

Palavras-chave: livro-aplicativo; protocolos de leitura; visualidade; experiência do ler

ABSTRACT

The digital culture has been causing changes in the reading experiences, especially when observing the material condition of digital media, requiring attentive looks about the condition of the image. From a deductive approach and a qualitative perspective, the article, considering bookish materiality and reading protocols specific to app books, reflects about the place of the image in contrast to the experience of reading in a digital environment. Taking as theoretical frameworks the notions about reading protocols and computational pragmatics, the work defends, from a brief analysis of the image paths in the book, the hierarchical reversal achieved by this language matrix in the current contexts, pointing the image as narrative element and as a window of access to information in computer environments.

Keywords: *app book; reading protocols; visuality; reading experience*

MUNDOS SUPORTÁVEIS E LEGÍVEIS

Se toda e qualquer relação possível entre sujeitos e mundo se dá *na* e *pela* linguagem, a leitura então seria tão somente uma lente que conduz à experiência que se tem com muitos mundos. Lente particular de cada legente que se constrói por entre intertextualidades de um universo próprio de interesses, valores e oportunidades. Uma construção que se dá *pela* e *na* experiência e que faz da leitura um processo orgânico que se mantém vivo em constante tecer como um fluxo que é apreendido através de nossos sentidos (DEWEY, 2010).

Se para Eco (2008) lidar com a interpretação de textos implica em admitir “interpretações anteriores de mundo”, e se para Freire (1985) “a leitura do mundo precede a leitura da palavra”, nota-se que a experiência do ler é atravessada pelo acúmulo de experiências de cada sujeito e pelos repertórios acumulados. Se em uma perspectiva particular a atividade leitora é atravessada pelas muitas experiências de cada indivíduo com o mundo, modelando seus modos de ler, em um viés coletivo, cada momento histórico impôs/impõe desafios próprios dos seus contextos, o que faz notar que a experiência da leitura hodierna – como *continuum* – se configura como uma prática atravessada pelos modos de ler de outrora.

Embora as práticas circunscritas no universo do livro impresso já não se conformem como suficientes para se compreender a hipercomplexidade da leitura na atualidade, não se pode ignorar o fato de que os leitores hodiernos trazem consigo um repertório que foi – e ainda é – tecido *pelo* e *no* livro histórico. Independente das particularidades que possam ser atribuídas por distintas gerações e perfis cognitivos leitores – e mesmo peculiaridades de cada sujeito que lê –, a leitura, em uma perspectiva mais ampla, é impactada pelo *know-how* e repertórios acumulados por experiências construídas em um viés coletivo, no âmbito da cultura, que, outrora, foram mediadas pela supremacia da escrita e do papel.

Compreender o livro em ambiência digital, então, requer ultrapassar, embora deva se considerar, as questões focadas na mudança do suporte e processos tradicionalmente associados ao livro impresso. A digitalização do livro em contextos de desterritorialização informacional (LEMOS, 2003) e a partir de artefatos de conexão contínua aponta para a emergência em se revisitar o objeto que influenciou um modelo de livro arraigado na cultura que, por sua vez, consolidou uma leitura marcada pela linearidade da escrita e, conseqüentemente, do próprio objeto.

Assim, o objeto da leitura e a própria leitura em si mantiveram, ao longo da história, a linearidade herdada da oralidade (SAUSSURE, 1996), reverberando, inclusive, não só em sua conformação – em linhas, páginas, capítulos, volumes –, como também orientou princípios gráfico-visuais de sua composição. A imagem, embora carregue em si padrões mais universais, manteve-se subordinada aos hábitos de leitura impostos pela escrita, alicerçando-se, inclusive,

em leis de organização sintática atestadas pela Teoria da *Gestalt*, que, por sua vez, aponta para uma leitura orientada pela lógica da escrita, da esquerda para a direita e de cima para baixo.

Procede observar que as transformações do livro na atualidade – que impactam sobre a leitura – diz de questões que vão além da materialidade, apontando para uma revisão acerca da ideia de verdade histórica predeterminada pelo verbo, do autor enquanto figura de autoridade, das particularidades das matrizes de linguagem que imprimem modos próprios de leitura, inclusive fazendo ver a condição ontológica (Manovich, 2001) do objeto livresco que destina ao verbo múltiplos caminhos e elege a imagem como principal elemento de acesso ao conteúdo. Mais que revisitar a história do livro a partir da lente hegemônica, cabe reconhecer as transformações estabelecidas culturalmente, sobretudo, no que se refere à exploração das matrizes da linguagem, em especial, a visual.

Se revisitar a história da leitura pressupõe se defrontar com uma longa historiografia que faz notar a manutenção do modelo em que prevaleceu a relação escrita-suporte, lançar olhares mais atentos ao cenário hodierno faz admitir que, pela primeira vez, depara-se com revoluções, conforme afirma Chartier (1998, p. 56), em três fundamentais níveis, a saber: o da técnica, o da forma/característica do suporte e, conseqüentemente, o da prática da leitura. Essa perspectiva não só indica que se defronta com uma revolução mais ampla que as sofridas em outros tempos, como também ilustra o fato de que a leitura – e todos os gestos que a compreendem – é antes variante histórica que se adapta aos contextos nos quais se insere e, por essa razão, é tida como atividade “criativa, variável e constituída em torno de um conjunto de condições sociais” (DARNTON, 2010, p. 67). Dentre as muitas variantes, livro e leitura, além de se submeterem aos interesses político-ideológicos de cada época, respondem às possibilidades e/ou limitações materiais e de produção de cada período. A matriz da linguagem dominante não só orienta as maneiras de conformação do objeto da leitura como indica os modos de acesso ao conteúdo informacional, além de agir, diretamente, sobre os processos cognitivos e subjetivos de cada legente. Se os modos de *reprodução* de outrora permitiram uma maior expansão da leitura através do número de títulos padronizados, a *multiplicação* em distintas interfaces gráficas dos dispositivos de leitura faz do livro um conjunto de conteúdos pulverizados aqui e ali e que se apresentam de forma responsiva a partir das escolhas de cada leitor.

Assim, diante do exposto, parece ser plausível pensar que os modos de conformação das matrizes da linguagem, bem como seus suportes e técnicas, permitem conceber a história da cultura livresca e, conseqüentemente, da leitura, a priori, em duas grandes eras: a *era da linearidade e da supremacia do texto* e a *era da multilinearidade e da supremacia da imagem*.

A primeira era – *da linearidade e da supremacia do texto* – teria levado centenas de anos consolidando o modelo de livro e de leitura que conhecemos. Uma era que, segundo Santaella (2010,

p. 155), se caracteriza pelos signos fixos, localizáveis, duráveis, manuseáveis e, ao mesmo tempo, por uma leitura individual, solitária, silenciosa e reclusa que indicaria o manuseio íntimo do leitor com o livro, encontrando na biblioteca seu lugar, pois apartado dos lugares de divertimento mais mundano. Uma leitura do mundo do papel, da estante, da catalogação, do passar de páginas, dos olhos que percorrem as linhas e da mente que vasculha as entrelinhas. Uma leitura que emprega relevância aos fólhos na localização da informação e que legitima aspectos rigorosamente normalizados e institucionalizados pela cultura livresca e campo editorial. Uma era que viu a imagem galgar seu espaço de centro da narrativa muito lentamente, partindo das margens como adornos. Uma era das imagens que são evocadas em mente quando da leitura (CALVINO, 2008), da autoridade do autor e das barreiras linguísticas que se vertem em processos de transliteração ou transcrição. Uma leitura que veio se adaptando, paulatinamente, aos deslocamentos e à efemeridade propiciada pelas imagens em movimento e que veio se multiplicando em inúmeros objetos cotidianos, preparando, assim, os caminhos para os desafios impostos pela segunda e, ainda, incipiente era.

A segunda era – *da multilinearidade e da supremacia da imagem* – aponta para a fase embrionária da cultura livresca digital, uma era com paradigmas próprios e revoluções nos modos de ler, valorar e, quiçá, de pensar. Uma era em que a linearidade do verbo dá espaço para as lógicas multilineares da rede, remodelando os modos de acesso e conexões estabelecidas. Uma era que reorganiza “[...] a forma de inscrição da cultura escrita, preconizando uma transformação da relação com o texto escrito pelo leitor” (CHARTIER, 1998, p. 12). Uma era da hipermídia que, conforme Santaella (2013, p. 142), na sua “qualidade de linguagem prototípica da era digital”, faz com que os conceitos de escrita e de texto sofram mudanças substanciais, uma vez que se traduz em “conglomerados de informação multimídia (verbo, som e imagem) de acesso não sequencial, navegáveis através de palavras-chave semialeatórias”.

Posto que a era da *linearidade e da supremacia do texto* exigiu padrões normativos que colaboraram com a disseminação do livro e da leitura ao longo do tempo, orientando uma alfabetização que antes esteve vinculada à norma culta de cada idioma, agora, na *era da multilinearidade e da supremacia da imagem*, o ler/escrever nessa contextura de signos passa a demandar uma alfabetização voltada para a estrutura multimodal da linguagem que se presentifica nas interfaces gráficas. Mais além, indica, ainda, letramentos orientados aos procedimentos interativos dados pelos *affordances* que, por sua vez, acionam uma espécie de prontidão cognitiva dos sujeitos, fazendo-os mergulhar em uma busca intuitiva por informações e trajetos que se tecem durante a experiência mesma. Da linearidade do livro impresso aos seus múltiplos caminhos, o livro se pulveriza, abandonando a áurea totalizante, posta como verdade, pois escrito, se transmutando em caminhos fluidos que se apresentam/dissolvem ao sabor de escolhas que se dão na experiência particular da leitura.

Pensar a história da leitura a partir dessas duas grandes eras faz notar que refletir sobre essa prática em contextos digitais impõe analisar as transformações dadas em sua materialidade e, sobretudo, verificar as mudanças no ecossistema simbólico da linguagem e, conseqüentemente, no campo da sua produção-recepção. Daí decorre a necessidade de tecer revisões acerca dos sujeitos envolvidos no contexto editorial, em especial o próprio leitor, uma vez que os modos de ler são impactados por vestígios imputados na materialidade livresca antes demarcados por autores, editores, impressores, distribuidores, vendedores e todos os demais agentes que participam da cadeia livresca (CHARTIER, 2011, DARNTON, 2010). Chartier destaca que na dimensão material os objetos culturais são constituídos por indivíduos mediante os processos de produção, circulação e recepção, tornando-se essencial compreender as motivações e os múltiplos efeitos da materialidade. Decerto, os suportes materiais exercem forte influência sobre a leitura, fazendo perceber as coerções incultadas no texto/matéria. Embora aberto à cooperação do leitor diante das lacunas interpretativas, as leituras estariam, toda sorte, dentro dos limites previstos para a interpretação, tornando, pois, a experiência do ler um ato final-provisório que parte antes de um pacto de leitura (ECO, 1988) que se efetiva entre o que está encerrado na matéria e os sentidos e atribuições transitórias de cada apropriação. Investigar as práticas da leitura pressupõe, então, um exercício de situar-se no encontro entre o leitor e suas referências e experiências acumuladas e, ainda, entre as relações tecidas entre aos agentes envolvidos na tessitura livresca que, através de protocolos de leitura^[3] imputados no objeto, orientam e mesmo tencionam a experiência do ler em si.

ENTRE IMAGENS E PAISAGENS

Entre textos e contextos, os vestígios ou protocolos de leitura demarcados na tessitura do objeto livresco observaram não só a discutida linearidade da linguagem verbal como os contextos de sua produção. Entre imagens e paisagens, a história da matriz da linguagem visual ilustra uma trajetória que caminha da subserviência ao verbo, à emancipação como centro da narrativa e janela de acesso nos ambientes informáticos, configurando-se como uma espécie de zona de contato entre o mundo ficcional e o mundo empírico do leitor.

A escrita, ao assumir o papel de verdade e lugar de suposto saber, acabou por conferir modos inicialmente assimétricos de articulação para com os demais elementos com os quais se relacionou. Apesar da visualidade ter sido uma realidade presente desde os primeiros registros

pictóricos, que antecedem à escrita inclusive, o verbo, por exemplo, do cristianismo redefiniu a visualidade, transformando-a em instrumento pedagógico para a divulgação da palavra divina. Neste fazer, a imagem cristã pôs-se em um plano hierárquico diferenciado para com o verbo, seja como ornamento ou floreio às margens da moldura de texto, seja como via mais acessível do que o próprio texto. Esse exemplo serve para ilustrar como a trajetória da imagem no livro esteve submissa não só aos interesses político-ideológicos de cada época como, mais além, manteve-se sempre condicionada às bases materiais e tecnológicas que vieram permitindo a sua reprodutibilidade. Revisitar a história do livro e da imagem é deparar-se com circunstâncias diversas que ora sinalizam para o uso da imagem à serviço de interesses particulares, ora sinalizam para os recursos produtivos que viabilizaram a reprodução da imagem com crescente qualidade/quantidade. Observa-se que a imagem diante do livro veio cumprindo outros papéis relevantes, seja na sua relação com o texto e com a narrativa em si, seja no fortalecimento do símbolo-livro^[4] tecido ao longo da história.

No que se refere à primeira questão, dada a multiplicidade de valores, interesses e tecnologias de cada época, a história da imagem no livro veio percorrendo um longo caminho de culto, adorno, apoio, complemento, amplificação até sua plena emancipação enquanto centro da narrativa e, ademais, de acesso ao próprio livro nos atuais contextos. Quanto à segunda questão, pode-se afirmar que a imagem, enquanto linguagem articulada na demarcação dos protocolos de edição no livro, veio constituindo padrões gráfico-visuais que, apesar de mutáveis ao longo das épocas, colaboraram com a legitimação do modelo histórico do livro. Tais aspectos podem ser observados nos padrões de seleção e aplicação tipográfica, padrões hierárquicos estabelecidos entre títulos, subtítulos e notas de rodapé, organização visual de sumários, capas, contracapas até o padrão estabelecido para as fichas catalográficas e a relação entre figuras e legendas. Reforça-se o papel dos protocolos de edição propostos por Chartier (2011), uma vez que tais vestígios implicam em escolhas – tipográficas, cromáticas, dentre outras – que além de priorizar questões relativas aos aspectos estéticos, comerciais e ergonômicos da leitura, ilustram os modos de acesso que se consolidou ao longo da história do livro impresso.

Embora a linearidade da escrita seja objeto-linguagem fundante para a conformação e consolidação do livro, a imagem prestou-se como suporte-apoio na medida em que ela mesma se fez veículo do verbo. Nesse percurso, o livro e a imagem vieram fortalecendo parâmetros que foram institucionalizados *pele* e *no* livro e que determinaram padrões que se multiplicaram em publicações e em diversos produtos editoriais que, mais amplamente, acabou por colaborar para a constituição dos modos de ler ao longo do tempo. A referencialidade livresca é mantida na contemporaneidade através da dimensão imagética, o que reforça a ideia de que “o conceito hegemônico e historicista de livro forneceu, no âmago da transição para a cibercultura – a cultura

das mídias (SANTAELLA, 1996) –, a segurança necessária para a fertilização do desenvolvimento imagético, e sua complexificação, provocada pelo advento tecnológico (FLEXOR, 2012, p. 63).

Desse modo, a imagem, no horizonte dos livros digitais, cumpre o papel de lastro que assenta a novidade no seio da cultura e que carrega vislumbres das bases culturais que sustentam a ideia de livro diante de um objeto que, como já destacado, traz transformações profundas. A visualidade, então, vem portando a segurança dada pelas tradições – a partir da mimese livresca das primeiras manifestações de livros-aplicativos^[5] –, permitindo a manutenção do lastro da cultura livresca frente aos leitores hodiernos, possibilitando a transição, em curso, para o livro propriamente digital e de uma leitura consonante com esse modelo. Reconhecer a *era da multilinearidade e supremacia da imagem* é, sobretudo, assumir a relevância da imagem nos processos de leitura hodierna.

Entretanto, antes de alcançar o *status* hoje atribuído à matriz visual, é preciso notar que a sua condição é antes fruto de um processo que veio sendo gestado na cultura ao longo do tempo. Sem desconsiderar manifestações anteriores, destaca-se que a cultura das mídias (SANTAELLA, 1996) produziu e foi produzida por transformações cognitivas referentes à percepção imagética junto aos leitores que, ao entrarem em contato com as lógicas mais complexas de leitura promovidas pela televisão, por exemplo, transferiram estas para o texto (KERCKHOVE, 1997), promovendo, conseqüentemente, uma atualização do livro também no âmbito da linguagem que, por si, acabou por gestar impactos sobre a leitura. A cultura televisiva, a publicidade, os jogos eletrônicos e tantos outros processos modificaram as maneiras de conformação do livro impresso, alterando os modos de acesso e, conseqüentemente, da leitura, vez que se fizeram agentes catalisadores de um processo ulterior onde a imagem se posiciona de forma mais igualitária em relação à matéria textual, interferindo de modo mais ativo e amplificador de sentido no discurso livresco. Essa questão, faz esboçar repercussões diversas, das quais, destacam-se duas: a que se refere à dimensão da noção da leitura outrora vinculada à ideia de decifração e a que se dirige à questão do lugar ocupado pela visualidade no livro.

O primeiro aspecto refere-se ao fato de que o ato do ler passou a exigir do leitor muito mais do que a decifração de letras, mas veio exigindo, cada vez mais, processos cognitivos que permitissem a leitura de narrativas que pressupunham as relações entre texto e imagem – de distintas naturezas – e que se organizaram de diferentes formas. Essa questão última aponta para o fato de que, conforme registra Santaella (2013, p. 155), não há por que manter uma visão purista da leitura restrita à decifração de letras, uma vez que o código escrito foi historicamente se mesclando às ilustrações e fotografias, fazendo com que o ato do ler fosse igualmente expandindo seu escopo para outros tipos de linguagens e, nesse sentido, “nada mais natural, portanto, que o conceito de leitura acompanhe essa expansão.” (SANTAELLA, 2013, p. 155). O

segundo aspecto aponta diretamente para os caminhos trilhados pela imagem, uma vez que a indústria editorial passou a viabilizar – tendo a visualidade como base – técnicas que permitiram a incorporação da matriz de linguagem sonora e estratégias de simulação do movimento no livro, antes lógicas próprias da televisão, do vídeo e do cinema. Potencializados pelos avanços dirigidos à reprodutibilidade técnica, essas técnicas apontam para atividades leitoras viabilizadas pelo livro histórico que, de certa maneira, constituíram-se como experiências antecessoras às interações demandas pelos livros-aplicativos, prestando-se como espaço-tempo de maturação cognitiva para o enfrentamento do que o leitor encontraria no âmbito da cultura digital.

Esses recursos gráficos permitiram uma leitura atravessada por outras estruturas sensoriais que, em sua medida, já requeriam uma maior interação do sujeito leitor que era convocado a acionar imagens para obter sons ou mesmo alcançar a simulação de movimento, configurando uma participação que, a esse tempo, já se dava além das lacunas interpretativas. Essa questão, inclusive, ilustra a dependência da postura do sujeito para a transformação da matéria, algo que, resguardada as devidas particularidades e proporções, se próxima das lógicas encontradas nos atuais dispositivos interativos de leitura. Notadamente, esses recursos, alcançados pela indústria gráfica, tal qual as técnicas de ilustração dos denominados *FlipBooks* e *Scanimation*, por exemplo, configuram-se como protocolos de leitura que, inscritos na matéria livresca, indicam os modos de uso do objeto, conduzindo as experiências. O reconhecimento dessa questão, mais que reafirmar a relevância da materialidade livresca sobre a leitura, faz comprovar o papel que veio sendo galgado pela imagem ao longo da história do livro e seu impacto sobre os procedimentos leitores, reafirmando que a leitura é antes um trânsito entre a coerção e a liberdade. Embora a simulação de movimento alcançada por tais recursos ainda figurasse aquém da experiência permitida pelos *gadgets* ubíquos, não se pode desconsiderar o fato de que tais tecnologias vieram, ao passo que viabilizaram um processo de reorganização do objeto, afetando as experiências, preparando cognitivamente os leitores para acessar dedutivamente as obras livrescas digitais. Notadamente, essas técnicas ilustram a relevância assumida pela imagem diante da experiência com tais objetos e, mais amplamente, remontam a ideia dos vestígios demarcados na matéria que passam a conduzir as posturas leitoras que se configuram de uma forma bem distinta de outrora. Das mãos que seguravam o livro constituído de páginas espelhadas e dos olhos que vasculhavam as letras através da sequencialidade das linhas, os sujeitos passaram, aos poucos e a depender da técnica empregada, a implicar o corpo em outras atividades que passaram a exigir uma certa autonomia do sujeito e a participação do leitor para que aspectos da narrativa se efetivassem. Pode-se, ainda, reconhecer outros tantos recursos gráficos que vieram permeando os livros impressos e as experiências, ilustrando não somente a trajetória da imagem no livro como o papel que veio sendo a ela atribuído até alcançar o *status* atual. Técnicas como o *harlequinade*^[6], por

exemplo, impuseram ao leitor uma participação além da interpretativa, exigindo dele interações com elementos visuais do livro como condição para se alcançar o movimento de personagens e demais estruturas da narrativa. Essa questão permitiu que o leitor começasse a se habituar a ser provedor de intervenções que modificam a matéria livresca. Técnicas como *pop-up*^[7], recursos que exploram a dimensão do tato e, ainda, os livros-brinquedo, destacam a relevância dos protocolos de edição que imputam sobre as imagens funções que exigem dos leitores uma atitude que vai além do percorrer dos olhos pelas linhas do texto e uma atividade que vai além da leitura. Pode-se, então, inferir que foram experimentos como esses que vieram preparando o terreno para a citada supremacia da visualidade que, ao passo, arranca o sujeito do tempo-espaço das linhas, exigindo uma postura que ilustra antes, uma progressiva abertura da obra à participação efetiva do leitor.

A condição hierarquicamente privilegiada da visualidade em relação ao texto diz de um processo complexo que, ademais sinalizar para uma espécie de “retomada imagética”, veio sendo gestado desde as margens do códice medieval – quando assumia uma posição de culto, valorização ou universalização do texto –, percorrendo uma longa e conflituosa história que permitiu, como processo, chegar à emancipação conquistada na contemporaneidade. A imagem, imbuída da sua natureza mais universal, envolve a matéria a ser lida – e a própria leitura – em paradigmas que diluem a totalização imposta pelo verbo, embora venha permitindo modelizações protocolares mais globais e padrões de acesso que se multiplicam em interfaces gráficas de inúmeros aplicativos, não só livrescos. Sem esbarrar em fronteiras linguísticas, as imagens – resguardadas as questões relativas às peculiaridades culturais –, tendem a uma destotalização que, por fim, corroborada pelo despir da verdade do texto frente a uma lógica colaborativa da rede, faz da matriz visual uma linguagem pertinente aos modos engendrados pela cultura digital. A multiplicidade de instruções implícitas nas imagens, dados pelos protocolos de edição, demonstram como a matriz visual – embora se permita subordinar à lógica linear –, carrega em si potência para estruturar-se a partir da lógica multilinear de acesso à informação que porta, o que faz dela, na contemporaneidade, uma matriz de linguagem deveras pertinente ao modelo fluido de acesso explorado pela cultura ora em voga. Essas questões apontam para o fato de que, seja na acessibilidade interfacial, seja na construção do discurso da obra editorial, a visualidade – pós-cultura de massa – foi, pouco a pouco, se reconfigurado, transpondo o papel de elemento compositivo para se plasmar como suporte mesmo da própria informação.

Assim, alcançando no atual cenário uma reversão hierárquica para com o texto, a matriz visual que outrora prestou-se ao papel de ilustrar o verbo galga *status* de janela de acesso às narrativas plasmadas em contextos digitais. Ao estabelecer-se como janela de acesso ao conteúdo, conforme registra Flexor (2012, p. 66), a imagem passa a interferir na construção

do espaço, da profundidade e de outros recursos sensoriais, agora não mais pelos antigos estratégias que a perspectiva euclidiana e demais técnicas de representação possibilitaram, mas, fundamentalmente, pela simulação, através da incorporação de outras mídias e uso de recursos tecnológicos promovidos pelos *hardwares* de leitura. Substitui-se a narrativa sequencial-temporal pela narrativa espacial (MURRAY, 2003), na qual o leitor alcança a imersão navegando por entre linguagens e caminhos que se dão a sua escolha.

Se no micro nível da linguagem a visualidade se põe a serviço da construção de um discurso mais universal e menos totalizante – tendo em vista o não fechamento semântico e, conseqüente, abertura a apropriações particulares da informação –, no macro nível, no lugar de agente aglutinador de outras mídias e janela de acesso, ela também se apresenta enquanto vislumbre tangível do ciberespaço. Uma imagem que assenta os modos de acesso através de protocolos de edição que se manifestam a partir de um padrão visual que, aos poucos, vem se instaurando na cultura e se multiplicando em uma infinidade de aplicativos. Uma imagem que resguarda a característica de constante atualização não apenas atrelada aos *refresh* das telas, mas, pela possibilidade dos espaços coletivos de construção que reagem em rede e evoluem de maneira fluida e polissêmica. Uma imagem que aceitando o *status* de janela de acesso ao conteúdo livresco, implica-se em vestígios que orientam as práticas da leitura. Uma imagem que, de janela de acesso, a partir da interação por ela permitida, configura-se como ponte que vem estreitando, cada vez mais, os territórios informacionais (LEMOS, 2003) daqueles em que circula o leitor, aproximando, o mundo ficcional do mundo empírico do leitor, atribuindo à imagem maior relevância quando, através dos dispositivos ubíquos de leitura, os legentes, ao se deslocarem durante o contato com dado livro-aplicativo, fazem sobrepor, ou mesmo mesclar, imagens da narrativa livresca com as paisagens próprias dos seus deslocamentos. Notadamente, uma cultura que vem, aos poucos, padronizando – se não modelizando –, os modos de acesso às narrativas *através* e *na* visualidade.

Se a fotografia mudou a percepção do espaço e o cinema a percepção do tempo, as lógicas computacionais próprias dos livros-aplicativos não só, mais uma vez, transformam as noções espaço-temporais como, sobretudo, fazem ver atravessamentos distintos de outrora. Entre imagens, as narrativas livrescas contemporâneas se permitem contaminar pelas paisagens particulares dos deslocamentos ordinários dos sujeitos leitores, tecendo uma narrativa que se dá de forma particular, entrelaçando imagens sintéticas e paisagens do mundo do leitor. Se o tempo da fotografia é o da fruição, do cinema da exibição, o das imagens sintéticas configura-se como o tempo do leitor. O tempo de um sujeito que, portando dispositivos conectados em rede, passa a imputar uma nova camada informacional à narrativa livresca, sinalizando para imagens que são constituídas na experiência da leitura, endereçando vestígios que são demarcados não somente pelos agentes produtores da narrativa como, sobretudo, pelos múltiplos leitores.

Ainda acerca das imagens no cenário das narrativas digitais, não se pode desconsiderar o fato de que a natureza delas revela, sobretudo, a natureza mesma do ambiente digital. Conforme registra Manovich (2001), a imagem que se presentifica nas telas dos dispositivos de leitura é, antes, uma interface para um banco de dados. O que essa questão revela é que sob o que é dado como visível – através da luminescência das telas dos *hardwares* –, residem códigos alfanuméricos próprios da programação, fazendo revelar que, para além do impacto da linguagem visual enquanto protocolos de leitura, a leitura hodierna é impactada também por uma linguagem de programação que estaria viabilizando as produções multimodais reconhecidas nas telas e no âmbito da cultura. Enquanto princípio fundante do livro-aplicativo, as prescrições se fazem vestígios – como protocolos do sistema^[8] – que também estão a conduzir as experiências leitoras em ambiente digital. Reconhecer a natureza particular dessas imagens faz, sobretudo, entender que a imagem – estática ou em movimento –, permite, como coleção organizadas de dados, um acesso às narrativas livrescas que se dá em uma velocidade, diversidade e, sobretudo, particularidade que antes está atrelada às escolhas furtivas dos leitores. Ao abandonar o caráter do estático e perene em relação à interface comum nos impressos, para tornar-se imanente e, ao mesmo tempo, obsolescente – dada a atualização constante nas múltiplas interfaces gráficas –, a imagem se faz elemento essencial para as inferências feitas pelos sujeitos que, desse modo, estariam a orientá-los diante dos procedimentos de acesso ao conteúdo exigidos pelos atuais dispositivos de leitura.

Na dimensão do visível – a partir de sintaxes próprias – as imagens técnicas assumem papel preponderante frente aos sistemas interativos, servindo-lhes como elemento motivador do acesso à matéria livresca e às interações previstas pelos protocolos de leitura. Como vestígios que indicam os modos de leitura, a imagem material (*picture*), conforme especificado por Mitchell (1987), carrega em si *affordances* capazes de produzir aquilo que ele denomina de imagem imaterial (*image*). De acordo com o autor, o diagrama taxionômico da imagem é dividido entre as imagens materiais e imateriais^[9], sendo as primeiras aquelas que podem ser vistas em suportes materiais e as imagens imateriais, por sua vez, são aquelas que surgem na mente como sonhos, memórias ou mesmo imagens que surgem na mente de um leitor enquanto lê, fazendo-o visualizar cenas ou mesmo fazendo-o antever ações, neste caso, dos sistemas interativos. Essa questão, atribui à imagem que se plasma nas interfaces gráficas um papel relevante sobre a experiência da leitura hodierna. Uma matriz de linguagem que faz assentar ou ampliar as expectativas leitoras, conduzindo as experiências mesmas da leitura. A matriz visual articulada nos múltiplos produtos da cultura, além do livro, cumpre papel fundamental diante do horizonte de expectativas que estão sendo gestadas na contemporaneidade e que, por certo, vem impactando sobre as experiências de leitura dos livros-aplicativos disponíveis no mercado atualmente.

Por fim, destaca-se que a cultura digital vem reverberando implicações profundas quando, se fazendo terreno fértil para a supremacia da visualidade, permite a fluidez narrativa própria da rede, o que, enfim, estaria a sinalizar para o fato de que o logocentrismo começa a ser rompido, senão, através de “prácticas culturales desde una perspectiva más transmedia y menos librocéntrica” (SCOLARI, 2009), preconizando, desse modo, aspectos de uma ontologia do livro em contexto digital.

REFERÊNCIAS

- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução de Reginaldo Carmello Correa de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Editora Unesp, 1998.
- _____. *Práticas de leitura*. Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.
- DARNTON, Robert. *A questão dos livros: passado, presente e futuro*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.
- DEWEY, J. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Giovanni Cutolo. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- FLEXOR, Carina Ochi. *Appbook Raízes: bibliogênese e devir livro*. 2012. 179 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.
- FLEXOR, Carina Ochi. *Da ontologia livresca à experiência da leitura em contexto digital: entre a consonância e o conflito*. 2018. 216 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.
- FREIRE, P. *A importância do ato de ler*. São Paulo: Cortez, 1985.
- KERCKHOVE, Derrick de. *A pele da cultura*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.
- LEMONS, André; CUNHA, Paulo (Orgs.). *Olhares sobre a cibercultura*. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- MANOVICH, Lev. *The language of the new media*. Massachusetts: MIT Press, 2001.
- MITCHELL, William John Thomas. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

MURRAY, Janet H. *Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo, Itaú Cultural; Unesp, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. *Comunicação ubíqua: repercussões na cultura e na educação*. São Paulo: Paulus, 2013.

_____. *Navegar no ciberespaço: perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus, 2010.

_____. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1996.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 1996.

SCOLARI, Carlos Alberto. *Mapping conversations about new media: the theoretical field of digital communication*. **New Media & Society**, Los Angeles, v. 11, p. 943-964, 2009.

-
- [1] O presente artigo é parte da tese defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (UFG).
- [2] O presente artigo é parte da tese defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (UFG).
- [3] Faz referência aos protocolos de leitura propostos por Chartier (2011), uma vez que o autor considera que a leitura é atravessada por vestígios imputados na matéria livresca por parte de autores e editores, dirigindo as posturas leitoras.
- [4] Símbolo-livro faz referência à ideia de livro como um produto/signo da cultura e faz analogia ao modelo historicista como matriz cultural internalizada na mente dos sujeitos-leitores.
- [5] Os livros-aplicativos referem-se à categoria livresca que não se restringe a formatos nem marcadores indiciais à cultura impressa, estando enquadrados no universo dos *softwares* (FLEXOR, 2012, p. 75).
- [6] Refere-se à ilustrações em abas móveis de imagens, onde a ilustração passa a ser a janela de acesso à manipulação.
- [7] A técnica de *pop-up* refere-se à ilustrações tridimensionais feitas com recortes de papel.
- [8] Referem-se aos vestígios demarcados pelos sistemas-livros, como índices que são depositados na matéria a partir da camada computacional, indicando os modos de acesso através da procedimentalidade dos sistemas (FLEXOR, 2018)
- [9] O autor registra que a oposição “material/imaterial” é uma conveniência para auxiliar na distinção *picture/image*, já que os dois lados são, “materiais”, no sentido de que a imagem mental, por exemplo, precisa da mente-corpo do observador como suporte material. (MITCHELL, 1987)

CRISTIANE MOREIRA VENTURA

Professora do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do curso Técnico de Produção em Áudio e Vídeo do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás. Doutoranda em Performances Culturais na Universidade Federal de Goiás. Mestre em Estudos de Linguagens pelo CEFET-MG (2014). Bacharel em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2011).

Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes do Vídeo, atuando principalmente nos seguintes temas: videoarte, vídeointalações, documentário. Atua no setor audiovisual nas funções de direção (filmografia composta por oito curtas e um longa-metragem), produção (de filmes e mostras), produção de arte e montagem desde 2007.

LARA LIMA SATLER

Possui Pós-Doutorado em Estudos Culturais, no Programa Avançado de Cultura Contemporânea, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2018. Doutorado em Arte e Cultura Visual (PPGACV/FAV / UFG), com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (Fapeg), 2016. Mestrado em Filosofia pela Universidade Federal de Goiás, em 2007. Especialização em Filosofia Política pela Universidade Católica de Goiás (2005). Graduação em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal de Goiás (2001). Atualmente é Professora Adjunta da Universidade Federal de Goiás, atuando no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais (PPGIPC) e no curso de Comunicação Social - Publicidade e Propaganda na Faculdade de Informação e Comunicação (FIC).

As transformações do ator-personagem no rito cinematográfico

The transformations of the actor-character in the cinematographic rite

RESUMO

Na última década, temos acompanhado a emergência da cinematografia cuja estratégia de realização destaca a performance do ator-personagem e suas histórias de vida na construção de uma narrativa híbrida, que oscila entre a ficção e documentário. Tais procedimentos tem se tornado recorrente no cinema brasileiro independente e pós-industrial. É possível notar que a presença desses não-atores nos filmes vem trazendo transformações nas estruturas narrativas e nos modos de produção cinematográfica. Neste sentido, o presente estudo questiona sobre o processo de transformação do ator-personagem na realização cinematográfica. Para buscar respostas, por meio de pesquisa bibliográfica, entenderemos a realização cinematográfica como rito. Assim, objetivamos compreender tanto as transformações que envolvem o ator-personagem que se "inicia" no meio cinematográfico enquanto executa sua performance para a câmera, quanto aquelas provocadas pela presença do ator-personagem promovendo rupturas nas ritualidades da realização cinematográfica. Como resultados, observamos que essa forma de produção fílmica se aproxima da ficção, fabulando e reinventando o real, o que projeta uma nova possibilidade de narrativa e de vida para além dos dramas sociais.

Palavras-chave: ator-personagem; cinema híbrido; produção cinematográfica.

ABSTRACT

In the last decade, we have been watching the emergence of a certain kind of cinematography that uses, between its strategies, the performances of the actor-character and his life story as a way to create hybrid narratives, switching the fiction and the documentary. Those procedures are now recurrent in Brazilian independent and post-industrial films. It is possible to notice that the presence of these non-actors in the movies brought changes in the narrative structures and in the film production modes. That way, the present paper asks about the transformation process of the actor-character in the filmmaking. To seek answers, through bibliographic research, we will understand the filmmaking as a rite. Like this, we aim to understand both the transformation that involve the actor-character who has his "initiation" to the cinematographic milieu as he is performing to the camera, as much as that ones caused by the presence of the actor-character who engages ruptures in the rituals of the filmmaking. As a result, we observed that this kind of filmic production comes close to fiction, as it fabulates and reinvents reality while it forecasts a new possibility of narrative and life beyond the social drama.

Keywords: actor-character; hybrid cinema; film production.

“Só existe saber na invenção, na reinvenção, na busca inquieta, impaciente, permanente, que os homens fazem no mundo, com o mundo e com os outros.”

Paulo Freire

INTRODUÇÃO

O imaginário que se tem do fazer cinematográfico, comumente está associado a algo misterioso, expressões como “a magia do cinema” nos remetem a um fascínio por esse universo que gera tanto encantamento. A realização cinematográfica por muito tempo, seja cinema de arte, seja da indústria cultural, esteve distante do cidadão comum, uma vez que a arte cinematográfica figura-se como grandiosa tanto pelos custos envolvidos, quanto elaboração artística e técnica. Cenas de explosões, perseguições, de lutas, de naves, máquinas poderosas, heróis com superpoderes, ou mesmo planos muito elaborados, que geram perplexidade de sua feitura, parece algo muito distante de ser executado, e que tais cenas só podem ser executadas com um elevado orçamento e com uma equipe especializada. Nessa perspectiva, o fazer cinematográfico sinaliza um lugar de privilégio e poder^[1].

Por outro lado, o fazer cinematográfico documentário pareceu estar mais próximo aos sujeitos historicamente marginalizados na sociedade, mesmo que estes não tivessem o controle sobre sua própria representação (sendo muita das vezes excluídos do processo de construção de tais representações). Tal prática (em determinado contexto) foi importante para denunciar e travar lutas em favor de se reivindicar uma justiça social. Porém as representações do *outro* ficava circunscrita em sua condição de classe trabalhadora e seus dramas sociais, raramente seus afetos e subjetividades eram representados de forma não estereotipada. Mais recentemente, muitos cineastas têm experimentado “uma saudável ‘dúvida’ sobre sua capacidade de falar ‘pelo’ outro. [...] A questão não é mais representar o outro, mas colaborar com o outro em um espaço comum” (SHOHAT, STAM, 2006, p.69). Nesse horizonte é que iremos nortear nosso estudo.

Rancière, nos indaga a respeito de uma possível redução dos afastamentos entre arte, vida e política: “Como reduzir a distância, como pensar a adequação entre o prazer que se tem com as sombras projetadas numa tela, a inteligência de uma arte e a de uma visão de mundo?” (2012, p.13). Seria possível uma fabricação desse artefato mágico (entendido também como aparelho ideológico) de um modo mais próximo ou mesmo elaborado por aqueles que tanto estiveram afastados? Vale ressaltar que nosso objetivo não é responder tais perguntas neste artigo, mas estas fazem uma ancoragem para nossa discussão central: a performance do ator-personagem,

na narrativa híbrida, provocaria transformações no modo de fazer cinema e quais seriam as transformações que ocorrem com o próprio ator-personagem no processo de realização? Para tentar responder tal questionamento, compreenderemos a estrutura dos *sets* de filmagens um rito de passagem, considerando que a comunidade^[2] envolvida no período de filmagens vivenciam o esquema tripartido formulado por Van Gennep (1978), o qual se divide em: segregação, período liminar e agregação.

Assim, empregaremos a estrutura ritual com fins metodológicos, tendo como base a antropologia da performance para compreender como os “atores sociais”^[3] (GOFFMAN, 1975) ao realizarem uma performance estética na realização cinematográfica, entram no estado de *liminaridade*^[4] (TURNER, 1974), deslocam-se de suas práticas cotidianas, vivenciam a *transformation*^[5] (SCHECHNER, 1985), e passam a olhar com refletividade para a estrutura social na qual estão inseridos. Tomaremos como exemplo filmes, bem como depoimentos e entrevistas dos diretores sobre seus procedimentos de realização.

AS PRÁXIS DO CINEMA: CONVENÇÕES E RITUALIDADES

Apesar de muitos saberem o que faz um diretor de cinema, não é comum vermos *sets* de filmagem acontecendo em meio ao mundo cotidiano. As atividades e o acesso ao processo de realização fílmica é um tanto restrito e misterioso. Conforme Barnwell (2013), “Quando as filmagens são realizadas em locação, fora do estúdio, uma multidão de curiosos logo aparece. O que os atrai? O que esperam ver?” (BARNWELL, 2013, p. 9). Para não sofrerem interferências no processo de filmagem, só se tem acesso aos tais *sets* as pessoas que integram a equipe. O *set* de filmagem seria então “um espaço-tempo fechado e controlado, porém permeado de alusões e devires; hierárquico, mas que só é eficiente pela comunicação em rede; em que atuam pessoas com perfis altamente heterogêneos, mas que compartilham a ideia do filme.” (ZIGONI PEREIRA, 2013, p. 11). Tal definição torna-se muito próxima à definição da performance ritual, que segundo Milton Singer (1959, p. xiii), seria “um espaço tempo definitivamente limitado, um princípio e um fim, um programa de atividades organizado, um conjunto de performers, uma audiência, um lugar e uma ocasião de performance”. Seguindo essa lógica, poderíamos compreender que a realização cinematográfica possui uma ritualidade que lhe é própria.

A feitura de um filme exige uma imersão durante períodos prolongados – geralmente a gravação de um longa-metragem de ficção (de médio orçamento)^[6] pode levar uma média de

quarenta a sessenta dias (contando com os dias de folga). Porém, o período de gravação de um documentário pode variar muito, não sendo necessariamente gravado todo de uma vez, podendo ser gravados em períodos esporádicos, pode levar muitos meses ou anos. Nesse sentido, torna-se complexo traçar comparações que tentam aproximar esses dois modos de produção. Como geralmente a equipe de um documentário é mais reduzida, torna-se possível a imersão desta em determinada comunidade sem trazer grandes alterações e impactos como uma produção de uma ficção.

Existem muitos livros^[7] e cursos de cinema que ensinam a feitura de documentários e ficções, e que se esforçam na distinção dos modos de fazer. Poderíamos simplesmente suspender tais distinções no ensino da realização cinematográfica? Provavelmente tais diferenciações ainda sejam necessárias para um iniciante tenha em vista as diversas possibilidades de modos de criação e produção.^[8] Entendemos que por questões pragmáticas, tais distinções se fazem necessárias a fim de atender às estruturas mercadológicas, dos editais de fomento, dos festivais e da distribuição. Tais classificações das produções cinematográficas, delimitam não apenas um perfil de exibição e consumo das obras, mas modelam e conduzem o modo de recepção. Além disso, nos editais de fomento à produção cinematográfica e audiovisual, as divisões entre ficção e documentário apresentam orçamentos bastante discrepantes. Comumente os orçamentos para produção de documentários são inferiores aos orçamentos dos filmes ficcionais. Na elaboração de um projeto de documentário, as informações são diferentes às exigidas em um projeto de ficção. No projeto de documentário, geralmente é solicitado uma sugestão de estrutura, que não é muito fechada, em que o autor indicará também as estratégias de abordagem, se irá utilizar imagens de arquivo, entrevistas, narração, entre outros procedimentos comuns no documentário. Já num projeto de ficção, é pedido um roteiro, formatado no padrão *Master scenes*^[9], em que cada página do roteiro corresponderia aproximadamente a um minuto de filme. E a partir de tal roteiro, os chefes de departamento irão decupar cada cena a fim de conduzir seus trabalhos^[10]. Na pré-produção, pode-se criar *storyboards* ou desenhos técnicos para orientar a posição e movimentos da câmera, o posicionamento do cenários, luzes, entre outros. Assim, a prática do fazer cinematográfico acaba sendo modulada por um sistema estruturado e padronizado, sendo necessário um planejamento que otimize o tempo e os custos de produção. Essa tentativa de padronização dos modos de produção, acaba refletindo de algum modo na estética da obra e, geralmente alinhada a uma concepção estética dominante e universalista.

Entretanto, há cineastas que rompem e embaralham tais práticas, por necessitarem de mais liberdade e imersão em seus processos empíricos, buscam nos acontecimentos sociais e no “acaso” suas estratégias de realização, tornando o resultado, por vezes, imprevisível. Há *sets* em que o espaço-tempo não é tão controlado, *sets* em que “[os] personagens, sozinhos ou

juntos, encarregam-se da organização de suas intervenções e aparições em cena” (COMOLLI, 2008, p. 54), onde “a *mise-en-scène*”^[11] é um fato compartilhado, uma relação” (Idem, p. 60). É o caso dos que lançam mão das vivências, ou da “vivibilidade” (Butler, 2015) de “não-atores” (entendidos aqui como sujeitos socialmente localizados) para construir uma narrativa e uma *mise-en-scène* entre-lugares.

Por fim, utilizaremos o termo híbrido para denominar os filmes que são construídos a partir do ator cotidiano^[12] ou não-ator, que performam situações que lhes são próprias ou próximas, encenando ações típicas de seu cotidiano. Deste modo, estaríamos nos aproximando do que Rancière pontua ao afirmar que “a eficácia política das formas da arte deve ser construída pela política em seus próprios cenários” (RANCIERE, 2012, p. 24). Nesse sentido, ao não trazer mais um ator profissional para fazer um papel de um personagem contra-hegemônico e sim um sujeito autorizado em seu “lugar de fala”, estaríamos borrando as distâncias do cinema: aproximando, assim, vida, política e arte. Em outras palavras, estamos relacionando o que Rancière propõe “um cinema que participa do combate pela emancipação” (Idem).

■ A INCERTEZA COMO POTÊNCIA - AS FORMAS E POLÍTICAS DE INVENÇÃO DO FILME HÍBRIDO

Na realização de filmes híbridos, há procedimentos que se aproximam da realização dos filmes de ficção. Um deles seria a criação de um enredo para que os atores-personagens performem e improvisem dentro daquela situação ou dispositivo, aproximando-se assim do modo de produção documentária, em que a equipe registra as ações ali performadas. O cineasta Adirley Queirós seria um desses representantes desta cinematografia brasileira que se arrisca em novas formas de elaboração, sendo executados com baixo orçamento e que se engajam numa fabulação da realidade própria ou próxima do personagem (ou do realizador também em alguns casos). O realizador não traz grandes atores, mas personagens que performam cenas e situações que lhe são próximas ao seu papel ou localização social. Queirós, em uma entrevista, descreve os procedimentos adotados na realização de *A cidade é uma só?* (2011)

“Não, não tem essa de decupagem... a *mise-en-scène* é justamente a possibilidade de interpretação desses personagens... O que a gente propõe é assim: a partir deste momento, você é fulano. Internaliza fulano. Pesquisa fulano. Você é fulano a partir deste momento pra mim. Então o que você faz, como você faz, como você reage com a câmera, ou como você reage com as situações que a direção e a equipe propõem, é outra coisa. Eu dava pra eles os motes e eles reagiam. A agonia

surgia nesse sentido. A gente propunha situações, a gente cercava as situações, mas não tinha texto pra eles falarem. (Queirós, 2012, informação oral)^[13]

Assim, Dilmar Durães (morador da Ceilândia, que trabalha como faxineiro em uma universidade de Cinema no Plano Piloto)^[14], ao se tornar o personagem Dildu (nome composto pelas iniciais de seu nome Dil e Du) em *A cidade é uma só?*, estaria empregando em sua performance, gestos, ações e falas próximas e/ou do próprio ator Dilmar. Entendemos que Dilmar fabula o personagem que se candidata a vereador da Ceilândia, pelo partido ficcional PCN - Partido da Correria Nacional, cujo *jingle* da campanha nos remete ao universo da “quebrada”, num estilo entre o *rap* e o *funk*. E a potência dessa *mise en perf* ou *performise*^[15] se abriga exatamente por estar nesse entre-lugar, entre o real e o fabulado. Tal procedimento adotado por Adirley, evidencia que a performance do ator-personagem torna-se parte da elaboração da narrativa fílmica, tendo o ator-personagem uma boa parcela na autoria da *mise en scène*. A práxis de Queirós, estaria relacionada ao que Rogério Sganzerla define como “cinema do corpo”, sendo “aquele que emana dos personagens enquanto nestes personagens provêm do enredo. A matéria-prima do cinema é o ator.” (SGANZERLA, 2001, p.61)

Neste contexto de produção, a equipe de um filme híbrido não vai ao *set* com tudo previamente arquitetado para rodar as cenas elaboradas pela direção, mas vai aberta à experimentação de uma fabulação errante, que se realiza pelo “como se” criado pelo devaneio fabulador (*rêverie*) do ator-personagem durante sua performance. Nesse sentido, esse modo de realização aciona “outras possibilidades de arranjos e articulações entre temporalidades e espacialidades de modo a alterar a dinâmica do aparecer dos sujeitos e dos acontecimentos, reorganizando o campo do visível e retirando-o de uma ordem hierárquica” (SALGUEIRO MARQUES *et al*, 2020, p.251). Compreendemos que esse processo de realização se torna mais colaborativo e fluído, abalando as hierarquias e os ordenamentos das diárias dos *sets*, procedimentos comuns nos filmes ficcionais.

A INICIAÇÃO E A TRANSFORMAÇÃO DO ATOR-PERSONAGEM NO RITO CINEMATográfico

Muitos dos rituais, sejam religiosos ou sociais, possuem sua própria estrutura que é ordenada por um conjunto de gestos, palavras e formalidades, imbuídos de valor simbólico para aquela comunidade. Austin (1962), ao desenvolver o conceito dos “atos de fala”, demonstra a dimensão performativa da linguagem, uma vez que algumas expressões proferidas por alguém “autorizado”

em determinado ritual teriam o poder de transformar, comandar, alterar um determinado sujeito ou grupo de pessoas. Um exemplo seria uma cerimônia de casamento, quando o sacerdote diz: “eu vos declaro marido e mulher”, ele está alterando o estado civil de duas de pessoas solteiras para casados. Nesse sentido, quando uma equipe está imersa em um *set* de filmagem e escutamos o diretor enunciar: “som, luz, câmera, ação” e “corta!”, sabemos que tais dizeres iniciam e interrompem a “magia” do fazer cinematográfico. É neste instante entre “ação” e “corta” que se manifesta a substância que irá transformar-se na pós-produção, materializando a realidade fílmica a ser contemplada pelo espectador.

Como vimos anteriormente, o processo de realização cinematográfica ocorre de forma imersiva, suspendendo as práticas cotidianas, instalando-se um tempo-espaco outro, algo que ocorre também nos ritos de passagem. Assim, os membros da equipe se organizam para se deslocarem à determinado local (locação) e então se inicia o rito cinematográfico:

- 1) *Separação do mundo anterior - as preliminares do set*: quando os diferentes membros da equipe (produtor, diretor, fotógrafo, técnico de som, atores, entre outros) deslocam-se para um determinado local para iniciarem a realização, deixam para trás o mundo cotidiano que levam junto aos seus familiares, amigos, vizinhos (sua comunidade de origem). Dependendo da distância de onde será instaurado o *set* de filmagem (ou locação), alguns deslocam-se de suas cidades de origem e irão hospedar-se próximos ou junto aos demais membros da equipe. No entanto há casos em que as filmagens são realizadas na própria casa ou comunidade do diretor, do ator-personagem ou dos membros da equipe. São exemplos disso as realizações de Adirley Queirós, em que grande parte das filmagens são feitas na Ceilândia (DF), com atores-personagens e membros da equipe composta por moradores da Ceilândia. Outro exemplo seria a realização de *Ex-Pajé*, cujas filmagens aconteceram na aldeia dos Paiter Suruí (localizada na divisa de Rondônia e Mato Grosso), e que parte das locações eram a casa de Perpera Suruí e a igreja que ele frequenta. Para a realização de *Mascarados* (2020), rodado em Pirenópolis, Marcela Borela, relata^[16] que havia uma casa onde grande parte equipe se hospedava, lá eram realizadas atividades de pré-produção e até mesmo alguns ensaios de cenas. Porém as gravações aconteciam em locações da cidade, como na pedreira, na casa dos atores-personagens, nas matas, no estádio, etc. Em *Vermelha* (2019), as filmagens aconteceram na própria casa do diretor Getúlio Ribeiro, onde seus pais e irmã atuam como personagens do filme. Mas, mesmo não tendo um deslocamento espacial dos atores-personagens ou parte da equipe, tal lugar (região, aldeia, casa, igreja, etc) torna-se uma locação de filmagem. Nesse momento que precede as filmagens, a equipe de produção poderá instalar a estrutura e equipamentos que forem necessários. As

pessoas silenciam-se para concentrar sua atenção no que está por vir, instala-se o estado de *communitas*, todos partilham um breve momento de espera até a gravação se inicie. Assim, as práticas cotidianas naquele lugar estão de algum modo em suspensão, uma vez que as ações e gestos não são mais da ordem do cotidiano, mas sim da ordem da performance, da fabulação, do posado para a câmera. Para Schechner (2012), o ritual transgride a vida comum, cotidiana. Nesse sentido, há um afastamento “do mundo anterior”, pois mesmo não havendo um deslocamento espacial, aquele lugar torna-se “outro”. O cotidiano ali está suspenso e se instala a segunda etapa do rito: o liminar (margem).

- 2) *O estado liminar – a imersão no processo de filmagem*: essa etapa do rito de passagem é a mais complexa, uma vez que as transformações dos sujeitos envolvidos acontecem ou são ativadas nesta fase para se concluírem na próxima. A liminaridade é uma condição transitória e efêmera, é um momento “situado dentro e fora do tempo, dentro e fora da estrutura social profana” (TURNER, 1974, p.118). As observações das circunstâncias vividas pelas entidades liminares, realizadas por Turner, estavam relacionadas às dimensões religiosas, poderiam ser sintetizados da seguinte maneira:

1) a função purificadora e pedagógica ao instaurar um período de mudanças curativas e restauradoras; 2) a experimentação de práticas de inversão – “o que está acima deve experimentar o que é estar embaixo” (1988, p.104) e os subordinados passam a ocupar uma posição proeminente (1988, p.109), daí que as situações liminares podem se fazer arriscadas e imprevisíveis ao outorgar poder aos fracos; 3) a realização de uma experiência, uma vivência, nos interstícios de dois mundos; e 4) a criação de *communitas*, entendida esta como uma anti-estrutura determinada pela temporalidade e a transitoriedade, na qual se suspendem as hierarquias (CABALLERO, 2016, p.53).

Tais condições vivenciadas pelos neófitos no processo ritual, poderiam ser aplicados a outros contextos que não operam na dimensão religiosa. Nesse sentido, Caballero se apropria das condições apontadas por Turner, traduzindo-os para uma leitura que amplia essa compreensão do que o processo liminar pode provocar, despertar:

1) A dimensão pedagógica ou cognitiva, transformadora, religadora (e não precisamente curativa); 2) a imprevisibilidade e as práticas de inversão e deshierarchicalização, a subversão ou revulsão; 3) a dimensão experiencial e vivencial em uma situação intersticial e seu possível devir de testemunho; 4) a emergência de uma *communitas* efêmera ou anti-estrutura na que se suspendem as hierarquias e devem alguma possibilidade transformadora. (IDEM).

Ao relacionarmos essas condições aos processos vivenciados pelo ator-personagem no momento da realização cinematográfica, poderíamos perceber algumas correspondências às circunstâncias experienciadas pelos sujeitos imersos no estado liminar, veremos algumas.

Quando instala-se assim uma relação de *communitas*, um sentimento de integração envolve os membros da equipe. Sobre esse aspecto, Luiz Bolognesi, diretor de *Ex-Pajé*, comenta em uma entrevista a respeito dessa imersão e integração:

Foi complicado estar ali com o equipamento porque é muito quente, muito úmido, não tem ar condicionado. Mas, por outro lado, nos ajudou porque não tem internet, wi-fi, telefone, televisão. A dificuldade virou a nossa força. Porque à medida que a gente se desconectou deste mundo, a gente pôde se conectar com o deles. Minha equipe de cinco pessoas mergulhou ali. E esse mergulho fez o filme ficar muito mais forte. A gente começou a ver o mundo com o tempo deles. (BOLOGNESI, 2018)^[17].

Assim, os membros da equipe, distantes de suas realidades sociais e de seus cotidianos, suspensos na etapa liminar do ritual/realização, poderão vislumbrar, neste estado margem, as bordas e as estruturas de suas próprias comunidades. Todos ali estão envolvidos e dedicados na realização, seja estando atrás de um equipamento ou em frente a ele.

Para o ator-personagem, as filmagens suspendem os papéis que desempenham na vida e, ao performarem situações que lhe são próprias ou próximas de seu cotidiano, assumem um distanciamento e agem para filme “como se” (no modo subjuntivo). É pela via da performance que os não-atores, ao executarem uma ação no modo subjuntivo, desencadeiam em si uma “transformação do ser e/ou da consciência”. Essa transformação da consciência estaria associada ao que Schechner chama de “comportamento restaurado”. Segundo o autor, comportamento restaurado seria “eu me comportando como se fosse outra pessoa, ou eu me comportando como me mandaram ou eu me comportando como aprendi” (SCHECHNER, 2003, p. 34). Ainda segundo o autor, “um comportamento pode ser restaurado a partir de ‘mim mesmo’ em outro tempo ou estado psicológico – por exemplo, contando uma história ou encenando para amigos detalhes de um acontecimento traumático ou comemorativo” (Idem). Porém, nas artes, esse comportamento é duplamente exercido, uma vez que se trata de encenações ou ações performadas, feitas para uma *mise en scène*, por isso ele trata como *twice-behaved behavior*, comportamento duplamente restaurado, pois os atores agem no modo subjuntivo “como se”.

Outras noções importantes para a compreensão das transformações sofridas/realizadas pelo “não-ator” e tratadas por Schechner (1985) seriam “*transportation*” e “*transformation*”. A primeira seria quando “os atores são transportados para os papéis que desempenham, e no final voltam à sua vida cotidiana.” (PESSUTO, 2011, p. 213). Tal noção seria mais aplicável aos atores profissionais, que desempenham uma atuação para um filme e voltam à sua rotina. Já “*transformation*” é quando o performer sofre uma transformação na consciência ou *status* na sociedade, assim como acontece nos rituais. Assim, a liminaridade possui essa dimensão pedagógica e terapêutica. Deste modo, quando o ator-personagem Marquinho do Tropa, de *Branco Sai, Preto Fica* (2014), de Adirley Queirós, ou quando o indígena Perpera Suruí, protagonista de *Ex-Pajé* (2018), de Luiz Bolognesi realizam sua

performance no *set* de cinema, eles voltam à sua realidade factual, sua consciência não é mais a mesma, ele passaria a se ver como um sujeito “outro” a partir do momento em que se “desloca” o olhar sobre si mesmo. “A performance será então, nesse sentido, um processo de alienação, momento que me alieno de mim mesmo, tornando-me outro. Ela é precisamente o encontro do ser com aquilo que o ultrapassa.” (BRASIL, 2014, p. 139).

- 3) *Agregação ao novo mundo* – Ver-se no filme: quando o *set* termina e o ator-personagem vai às telas de cinema transformado em personagem, este torna-se ator. Ao ver-se no filme, há um certo estranhamento de se ver como um “outro eu”. No entanto este

não se transforma simplesmente em um ‘outro’. A condição subjuntiva, que envolve uma capacidade de ser outro, ‘não-eu’, também requer o estranhamento de um ‘eu’ vendo-se sendo visto de outro lugar pelo ‘outro’ como ‘outro’, como ‘não não-eu’. Aqui, o estranhamento do ‘eu’ não transforma simplesmente o outro em algo familiar. Trata-se, justamente, de uma abertura para a estranheza do outro (DAWSEY, 2006, p. 137).

Esse estranhamento ocorre na ordem do estético, pois é criado um espelhamento entre os dramas sociais com o drama performado (estético). Segundo Turner, tal espelhamento seria “interativo, matricial e ‘mágico’” (1985, p. 300-1). Nesse sentido, os “espelhos mágicos” refletem nos dramas estéticos (a performance no filme) a vida social, sendo a recíproca verdadeira: os dramas sociais espelhariam formas estéticas.

Alguns dos atores-personagens (ou *atores cotidianos*), após terminado o filme, continuam em sua rotina anterior, conscientes de seus dramas sociais, porém em uma perspectiva deslocada, como se estivesse observado o conflito do outro, é diferente de ver o próprio conflito. Assim, o rito cinematográfico “possibilitaria o trânsito do ser do homem por outros estados, físicos e mentais, deslocando-o da perspectiva e do horizonte cotidiano, e promovendo uma desestabilização radical de sua identidade ‘social’” (QUILICI, 2004, p. 70). Já outros desses atores-personagens arriscam-se em novas possibilidades de atuação, que é o caso de Aristides Sousa, que atuou em *A Vizinhança do Tigre* (2014), *Arábia* (2017) e *Mascarados* (2020), bem como o caso de Marquinho do Tropa, que já atuou em diferentes filmes do diretor Adirley Queirós. Aristides e Marquinho ganharam prêmios de “melhor ator” por suas atuações no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, alterando assim seu *status* social, tendo reconhecimento dentro da comunidade cinematográfica brasileira. Nesse sentido, Marquinho do Tropa, além de ser *rapper*, torna-se também um ator de cinema com ofício instituído e premiado em festivais. Assim, por meio dessa analogia (realização/rito), poderíamos entender, então, o diretor como um sacerdote ou um xamã, sendo “um organizador de um evento coletivo capaz de ‘transportar’ e ‘transformar’ indivíduos e coletivos por meio da eficácia performática e o modo como ela produz sua linguagem” (OLIVEIRA, 2017, p. 20).

Tais apontamentos em torno das transformações ocorridas com o ator-personagem no processo de realização fílmica, traz-nos reflexões a respeito da responsabilidade dos cineastas pelos efeitos causados na vida daqueles que são filmados. Acreditamos na realização de tais filmes apontados anteriormente (como *Branco Sai, Preto Fica*, entre outros), em que os sujeitos filmados, por meio da política (e poética) da invenção, ancoram-se e “abrem o potencial para coalizões emancipatórias”. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 445).

Nesta lógica, entendemos que tal cinematografia apresenta a performance dos “não-atores”, ou do ator-personagem, não apenas por uma questão estética e ética, mas por uma motivação política. Pois ao trazerem o sujeito social, que anteriormente era retratado na dimensão documental, numa perspectiva hegemônica, agora tornam-se corresponsáveis pela construção do simbólico, ou seja, produz sua realidade enquanto ficção. Nesse sentido, compreendemos a produção de ficção fílmica como lugar de poder simbólico que projeta uma nova possibilidade de narrativa e de vida. Por isso a grande importância não só da representatividade diante da câmera, mas também da concepção das fabulações cinematográficas. Promove-se, assim, uma compreensão sobre suas potencialidades e sua inserção na sociedade, bem como na elevação de autoestima e na aquisição de uma consciência coletiva.

■ CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema, como também as outras artes, traz em si os valores e o imaginário coletivo de uma época. Cineastas expressam em suas obras o contexto sociocultural em que estão inseridos, partilhando sua visão de mundo e dos elementos sociais que os cercam. Assim, as imagens cinematográficas enquanto resultado de uma ação humana possuem poder de criar e recriar representações das sensibilidades de um determinado grupo, em um tempo específico, possibilitando a formação de uma visão mais ou menos consensual sobre aquela realidade.

Na contemporaneidade, o contexto da multiplicação pós-moderna das lutas sociais, antirracistas e identitárias, atrelado ao avanço tecnológico dos equipamentos de captação de imagem e som e finalização, possibilitou transformações em torno da representação e da autorrepresentação. Nesse sentido, os sujeitos e grupos contra-hegemônicos empreendem narrativas e fabulações descentradas de seus dramas sociais, deixando de ocupar a condição de atores sociais de filmes documentários, reivindicando o direito à ficção, à estética, à fabulação, e à reinvenção. O direito a se libertarem das narrativas de opressão que há muito tempo estiveram vinculados.

Nesse sentido, nossa pesquisa tratou de examinar as formas de realização que são condizentes a este novo momento que vivenciamos, em que as reivindicações à diversidade e democratização dos modos de se fazer palavra, imagem e som estão em evidência. Mesmo que no presente momento, forças conservadoras políticas estejam travando uma guerra (ou barbárie) cultural, atacando instituições de pesquisa, culturais, acadêmicas, artísticas e principalmente a área do cinema, do audiovisual e das comunicações.

Nosso trabalho, de caráter interdisciplinar, buscou relacionar os estudos cinematográficos sob o olhar dos autores da antropologia da performance e do cinema, a fim de examinar os *sets* do filme híbrido. Tendo em vista que o filme híbrido tem se tornado uma prática recorrente no cinema brasileiro atual, buscamos compreender como esse tipo de realização torna-se mais ética e inventiva em relação às realizações convencionais. E partindo do caráter interdisciplinar do cinema e sua produção que envolve saberes de diferentes áreas, as performances culturais tornam-se potentes na construção de uma reflexão sobre a prática, sobre o processo de feitura de um filme e seus aspectos artísticos, políticos, sociais e suas políticas de representação. Assim, estudar o *set* de filmagem como um ritual e sua ritualidade, entendendo o diretor como xamã e o “não-ator” sendo aquele que “sofre/realiza” a ação “mágica” do ritual, torna-se possível compreender como a performance realizada no rito cinematográfico transforma não apenas o ator-personagem, mas também transforma a própria maneira de se produzir cinema.

REFERÊNCIAS

BARNWELL, J. *Fundamentos de produção cinematográfica*. Porto Alegre: Bookman, 2013.

BRASIL, A. A performance: entre o vivido e o imaginado. *Experiência Estética e Performance*. PICADO, B.; MENDONÇA, C. C.; CARDOSO FILHO, J. (Org). Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2014. pp 131-145.

CABALLERO, Ileana D. Liminaridades: Práticas de emergência e memória. *O Percevejo Online - Período do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas*. UNI RIO, V.8, n. 2 jul/dez, p.49-59, 2016. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/download/6496/5817>> Acesso em 18 set. 2020.

COMOLLI, J. *Ver e poder: a inocência perdida - cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CONDE, Rafael. *O ator e a câmera: investigações sobre o encontro no jogo do filme*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

- DAWSEY, J. C. *O teatro em Aparecida: a santa e o lobisomem*. *Mana* [online]. vol.12, n.1, pp.135-149, 2006. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132006000100005>. Acesso em: 15 jan. 2020.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- LUIZ Bolognesi sobre documentário ‘Ex-Pajé’: ‘Vamos respeitar as culturas’, *Veja*, 28/04/2018. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/diretor-de-ex-paje-vamos-respeitar-as-culturas/> Acesso em: 29 nov. 2019.
- NOLETO, Rafael da Silva & ALVES, Yara de Cássia. 2015. Liminaridade e communitas - Victor Turner. In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/conceito/liminaridade-e-communitas-victor-turner>
- OLIVEIRA, H. M. S. (2017) *Lavoura arcaica: um processo de criação ritualístico-teatral no cinema*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
- OLIVEIRA, R. C. *Pesquisa de nível médio sobre performance e mise en scène no cinema: uma abordagem para análise de filmes*. In Imprensa Universitária, *Performances, Mídia e Cinema* Goiânia: UFG, 2019.
- PAVIS, Patrice. *Contemporary Mise en Scène: staging theatre today*. New York: Routledge, 2013.
- ZIGONI PEREIRA, C armela Morena. *Antropologia do set: corpos estendidos e conectivos na produção cinematográfica*. Tese (Doutorado em Antropologia) - Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, p.263. 2013
- PESSUTO, K.. *O ‘espelho mágico’ do cinema iraniano: uma análise das performances dos “não” atores nos filmes de arte*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2011.
- QUILICI, C.. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2004.
- QUEIRÓS, A. Entrevista com Adirley Queirós . Disponível em: <http://multiplotcinema.com.br/2012/06/entrevista-com-adirley-queiros/> >. Acesso em 10 set. 2020.
- RANCIERE, J. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- SALGUEIRO MARQUES, Ângela Cristina *et al*. Fabular imagens intervalares e montar imagens sobreviventes: Aproximações e diferenças entre os métodos de Rancière e Didi-Huberman. *Logos* 52, v.27 n.1 2020 pp 242-261 Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/49270/33920>>. Acesso em 10 set. 2020.
- SCHECHNER, Richard. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- _____. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiero. Rio de Janeiro-RJ: Mauad X, 2012.

SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue, 2001.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac e Naify, 2006.

TURNER, V. W. *O Processo Ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis, Vozes, 1974.

VERMELHO. O filme *A Cidade é uma só?* escancara a desigualdade de Brasília. Disponível em: <<https://vermelho.org.br/2013/07/15/o-filme-a-cidade-e-uma-so-escancara-a-desigualdade-de-brasilia/>>. Acesso em 10 de set 2020.

Filmes:

Céu sobre os ombros (2010) de Sérgio Borges

Avenida Brasília formosa (2010) de Gabriel Mascaro

A cidade é uma só (2011) de Adirley Queirós

Ela volta na quinta (2014) de André Novais

Branco sai. Preto fica (2015) de Adirley Queiroz

Era o hotel Cambridge (2016) de Eliane Caffé,

Arábia (2017) de Affonso Uchoa e João Dumans

Baronesa (2017) de Juliana Antunes

Ex-Pajé (2018) de Luiz Bolognesi

Vermelha (2019) de Getúlio Ribeiro

Mascarados (2020) de Marcela Borela e Henrique Borela

-
- [1] Entenderemos aqui o cinema enquanto instrumento agenciador de vozes e discursos, que muitas vezes foram silenciados por procedimentos de exclusão existentes na sociedade. Foucault (1996: 8), em *A ordem do discurso* questiona: “Mas o que há assim de tão perigoso por as pessoas falarem, qual o perigo dos discursos se multiplicarem indefinidamente? Onde é que está o perigo?” Nesse sentido, o discurso hegemônico encontra na máquina-cinema, um mecanismo de dominação ideológica. Já numa perspectiva pós-colonial, Spivak (2014) indaga: “pode um subalterno falar?”, é com esta inquietação que iremos pautar nosso estudo.
- [2] Compreendida aqui enquanto, *Communitas* (Cf. Victor Turner) que seria “uma forma de antiestrutura constituída pelos vínculos entre indivíduos ou grupos sociais que compartilham uma condição liminar em momentos especificamente ritualizados.” (NOLETO; ALVES, 2015)
- [3] Conforme Goffman, a vida social seria entendida como um palco em que se encenam papéis sociais diversos, uma pessoa que está em determinada função social teria um vocabulário e um modo de agir condizente àquela função ou posição social. Para Goffman, todos somos atores sociais e nos comportamos de maneira que nossa performance seja crível perante o grupo para o qual nos “apresentamos”. Para isso, construímos uma fachada social, que é um meio de se expressar padronizado que uma pessoa assume, na sua representação diária de papéis.
- [4] Trata-se de uma “condição transitória na qual os sujeitos encontram-se destituídos de suas posições sociais anteriores, ocupando um entre-lugar indefinido no qual não é possível categorizá-los plenamente” (NOLETO, ALVES, 2015). Trabalharemos melhor este conceito mais adiante.
- [5] Segundo Schechner (1985), os ritos de iniciação tem o propósito de transformar as pessoas de um status ou identidade social a outro, há uma transformação da consciência, uma vez que os rituais são eficazes.
- [6] No Brasil, filmes de baixo orçamento giram em torno de R\$ 1,5 milhão a 2 milhões. Já um filme de médio orçamento fica em torno de R\$ 5 a 6 milhões, e de alto orçamento acima dos R\$7 milhões.
- [7] Destacamos alguns livros que estão presentes em Projetos Pedagógico de Cursos de cinema : O cinema e produção - Chris Rodrigues (2002), Direção cinematográfica: técnicas e estéticas de Michael Rabiger (2007), Ideias em movimento: produzindo e realizando filmes no Brasil (2007), Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção de Sérgio Puccini (2009), A realização cinematográfica de Terence Marner (2010); Como fazer documentários: conceito, linguagem e prática de produção de Luiz Carlos Lucena (2011), Cinema: Primeiro Filme - descobrindo, fazendo, pensando de Carlos Gerbase (2012), Fundamentos da Produção Cinematográfica de Jane Barnwell (2013), Fazendo filmes de Tristan Aronovich (2014), Documentário e mercado no Brasil: da produção à sala de cinema de Teresa Noll Trindade (2015), A mise-en-scene no cinema: do clássico ao cinema de fluxo de Luiz Carlos Oliveira Junior (2013).
- [8] Por mais que muitos realizadores busquem ser inventivos em sua linguagem e no modo de se produzir um filme, há aqueles optam por uma realização mais tradicional ou que têm em vista um mercado que se serve de determinada padronização de linguagem e modos de produção.
- [9] Padrão de formatação adotado pelos roteiristas, existem programas para escrita de roteiro (como o celtx) em que a formatação já vem estrutura, porém também há como escrever em outros programas seguindo a formatação composta por: cabeçalho, ação, diálogo (centralizado), transição e uso da fonte courier new, tamanho 12.

- [10] Conforme Noel Burch o acaso era algo a ser evitado na produção cinematográfica, em seu livro *Práxis do cinema*, “A batalha do acaso não foi ganha em um dia. Era preciso ganhá-la de sob todas as suas formas e, em alguns casos, isso só foi possível com o desenvolvimento técnico. Paulatinamente, em todo caso, o estúdio tornou-se o refúgio de uma arte que procurava fugir de um mundo imprevisível, ao oferecer condições para um controle cada vez mais perfeito” (2011, p.136). Tal prática onde tudo é calculado e planejado previamente é uma premissa da escritura fílmica ficcional.
- [11] “De modo um tanto literal, *mise en scène* indica um movimento de colocação em cena no qual estão envolvidos alguns agentes e objetos cuja importância é sempre relativa ao estilo adotado por um diretor de cinema” (OLIVEIRA, 2019, p. 185).
- [12] Rafael Conde em *O ator e a câmera* (2019) diferencia os atores nas seguintes categorias: *ator cotidiano*, sendo aquele que atua “‘em seu próprio drama’, apreendido na espontaneidade de sua própria paisagem ou experiência” (p. 208); *o ator extracotidiano* “é aquele que traz para o *set* um conhecimento técnico moldado pela prática da atuação como ofício instituído” (p. 210); *ator desconstruído* seria aquele que realiza suas atuações com as técnicas extra cotidianas, traz características do ator cotidiano, “fazendo uso de uma técnica consciente ou de ações estudadas” (p. 212); já o *ator social* seria o “personagem construído pelo filme na pessoa cotidiana” (p. 214). O autor ainda pontua que o termo *ator social* é utilizado por Bill Nichols para tratar das pessoas reais abordadas em um documentário. Tal termo também é empregado por Erving Goffman (1959) em *A representação do eu na vida cotidiana* para tratar das performances que desempenhamos socialmente. Optamos por empregar o termo ator-personagem para tratar das performances do ator cotidiano nos filmes híbridos examinados, uma vez que nem sempre esses atores performam a si mesmo, mas em alguns filmes, esse ator performa um personagem ficcional é construído a partir de dados biográficos do próprio ator.
- [13] Entrevista realizada pelo site Multipolt: <http://multiplotcinema.com.br/2012/06/entrevista-com-adirley-queiros/>
- [14] Segundo informações do site <https://vermelho.org.br/2013/07/15/o-filme-a-cidade-e-uma-so-escancara-a-desigualdade-de-brasil/>
- [15] Neologismo criado por Patrice Pavis (2013) para explicar a forma híbrida de uma *mise en scène* performática (ou de uma performance encenada).
- [16] Relata em entrevista realizada por vídeo chamada para este estudo que integra nossa pesquisa de doutorado.
- [17] Entrevista realizada por Mariane Morisawa, durante o Festival de Berlim, em abril de 2018, publicada na página da revista Veja.

Subjetividades em relação: diálogos entre o modelo praxiológico da Comunicação e perspectivas feministas do Sul Global

Subjectivities in relation: dialogues between the praxiological model of Communication and feminist perspectives of the Global South

NATHÁLIA DE SOUSA FONSECA

Universidade Federal do Pará
Doutoranda em Ciências da
Comunicação pelo Programa de
Pós-Graduação Comunicação,
Cultura e Amazônia (PPGCom)
da Universidade Federal do Pará.
Integrante do Grupo de pesquisa
Comunicação, Política e Amazônia
(Compoa). Bolsista Capes.

DANILA GENTIL RODRIGUEZ CAL

Universidade Federal do
Pará (UFPA)
Doutora em Comunicação Social
pela Universidade Federal de Minas
Gerais (UFMG). Professora do
Programa de Pós-Graduação em
Comunicação, Cultura e Amazônia
e da Faculdade de Comunicação
da Universidade Federal do Pará
(UFPA). Líder do grupo de
pesquisa “Comunicação, Política
e Amazônia”.

ROSÂNGELA ARAÚJO DARWICH

Universidade da Amazônia (Unama)
Doutora em Psicologia: Teoria
e Pesquisa do Comportamento
(UFPA). Estágio pós-doutoral
na Universidade Protestante de
Freiburg (Alemanha). Professora do
Programa de Pós-Graduação em
Comunicação, Linguagens e Cultura
(PPGCLC) e do curso de graduação
em psicologia da Universidade da
Amazônia (Unama).

RESUMO

Este artigo discute como os processos comunicacionais, em interface com perspectivas feministas do Sul Global, corroboram com a construção de um olhar crítico às formas de dominação e mais sensível às resistências e redes de solidariedade do que as noções feministas hegemônicas. Para isso, traçamos um panorama do modo como a colonialidade do saber se materializou na distribuição desigual entre as mulheres, estabelecendo uma sujeita do feminismo a partir da noção universalista partidária do movimento que toma o ocidente como sujeito absoluto – reverberando diretamente na produção de conhecimento feminista. Discutimos ainda o papel da comunicação na construção, contestação e subversão de sentidos, tecendo reflexões a partir de inquietações de teóricas feministas descentralizadas. Por fim, argumentamos que a forma pela qual os processos comunicacionais, na afetação do comum, podem possibilitar a construção de novos sentidos, mais plurais e sensíveis às vozes anteriormente negligenciadas.

Palavras-chave: Processos Comunicacionais, feminismo, Sul Global.

ABSTRACT

This article discusses how communication processes, in interface with feminist perspectives from the Global South, corroborate the construction of a critical look at forms of domination and more sensitive to resistance and solidarity networks than hegemonic feminist notions. For this, we draw a panorama of the way in which the coloniality of knowledge materialized in the unequal distribution among women, establishing a subject of feminism from the universalist notion of the movement that takes the West as an absolute subject - reverberating directly in the production of feminist knowledge. We also discussed the role of communication in the construction, contestation and subversion of meanings, weaving reflections from the concerns of decentralized feminist theorists. Finally, we argue that the way in which communicational processes, in the affect of the common, can enable the construction of new meanings, more plural and sensitive to voices previously neglected.

Keywords: communicational processes, feminisms, Global South.

INTRODUÇÃO

A relação entre o colonialismo e a produção acadêmica feminista Ocidental produziu, a partir da diferença colonial, duas mulheres: a mulher hegemônica, do Primeiro Mundo, e a subalterna, do Terceiro Mundo. Esse antagonismo parte das vozes do Norte Global, que constroem a si mesmas como universais enquanto constroem as mulheres do terceiro mundo como suas Outras. Nesse movimento, a produção acadêmica – que parte de um olhar ocidental – busca enquadrá-las em categorias analíticas, como divisão sexual do trabalho, família, reprodução, patriarcado (MOHANTY, 1988). Esse movimento analítico não apenas apagou a particularidade das vivências dessas mulheres, mas as construiu como passivas, domésticas e incapazes de reconhecer os mecanismos de opressão aos quais estão submetidas.

Frente a esse cenário, buscamos realizar neste artigo aproximações entre perspectivas feministas que questionam essa colonialidade do saber e o modelo praxiológico dos estudos em Comunicação, que a entende como um processo constituinte de sujeitos, sentidos e que participa da construção de um comum (QUÉRÉ, 2018; FRANÇA, 2008). O objetivo é compreender como os processos comunicacionais, em interface com perspectivas feministas do Sul Global, podem corroborar com a construção de um olhar crítico às formas de dominação e mais sensível às resistências e redes de solidariedade do que as noções feministas hegemônicas.

Ao discutir comunicação, trabalhamos com uma perspectiva abrangente e que não enfoca apenas as interações oriundas dos *media*, mas, ao invés disso, observa o processo comunicativo em seu potencial de construção, afetação e mesmo subversão dos sentidos tecidos na sociedade. Exploramos o paradigma relacional ou praxiológico da Comunicação, a partir da aproximação com as perspectivas feministas descentralizadas como uma prática de sujeitas^[1] em comunicação (FRANÇA, 2003; 2016): lançando luz sobre o papel dos processos comunicativos na construção, contestação e subversão de sentidos acerca das sujeitas do feminismo. Para isso, parte-se da reflexividade de G. H. Mead na configuração do *self* por meio dos processos de interação social, que nos fornece a base para pensar a comunicação como um processo relacional na qual os sujeitos constroem sentidos acerca da realidade e se situam nela (FRANÇA, 2008).

Este artigo está dividido em três seções principais. Na primeira, apresentamos a crítica realizada por autoras do Sul Global à universalidade com a qual as perspectivas feministas hegemônicas construíram a si mesmas como sujeitas – enquadrando, por consequência, todas as mulheres que não compartilhavam de suas características e experiências como Outras. Em seguida, explicamos a visada comunicacional que anima este trabalho, com a finalidade de explicitar de que forma ela se oferece como alternativa ao universalismo contestado pelas autoras do Sul Global. Por fim, traçamos um paralelo entre as duas linhas teóricas exploradas

neste trabalho, para desvelar de que forma elas se complementam e, em diálogo, oferecem-nos uma lente complexa de análise e subversão das desigualdades sociais.

IGUALDADE, DIFERENÇA E AS SUJEITAS DO FEMINISMO

“O que tem validade enquanto conhecimento?”, questão emprestada de Donna Haraway (1995), tem sido foco de uma variedade incontável de trabalhos. Dentre os que mais reverberaram, optamos por partir das técnicas políticas de construção hierárquica que determinaram a colonialidade do saber (QUIJANO, 2005). Quijano (2005) identifica um novo padrão de poder, que se origina no processo de colonização e no estabelecimento do capitalismo colonial/moderno e eurocentrado, que, somado a um terceiro elemento, constitui a tríade de dominação colonial: a raça.

Um dos eixos fundamentais desse padrão de poder é a classificação social da população mundial de acordo com a ideia de *raça*, uma construção mental que expressa a experiência básica da dominação colonial e que desde então permeia as dimensões mais importantes do poder mundial, incluindo sua racionalidade específica, o eurocentrismo. Esse eixo tem, portanto, origem e caráter colonial, mas provou ser mais duradouro e estável que o colonialismo em cuja matriz foi estabelecido (QUIJANO, 2005, p. 227).

Ao estabelecer a tríade de dominação colonial como o argumento usado para sustentar a exploração, Quijano (2005) elucida como as hierarquias construídas para essa finalidade fornecem a base para a colonialidade do poder, seja no campo dos conhecimentos, nas relações estabelecidas entre os dois grupos, ou na construção da subjetividade.

Contudo, Quijano (2005) pouco se detém a pensar de forma complexa o papel das mulheres em meio a essas diferenças. Ainda que seja crítico da intrínseca relação entre o colonialismo, o capitalismo e a raça, as reflexões do autor mostram-se pouco sensíveis ao gênero e à forma heterogênea como ele atravessa a vida das mulheres.

Tal qual Quijano (2005) e corroborando com aquilo que ele critica, prevaleceu, por muito tempo, uma homogeneidade na origem do saber feminista. Desde Mary Wolstonecraft com *Os Direitos da Mulher e da Cidadã*, passando por Beauvoir e a Outridade da mulher em relação ao homem e por Betty Friedan em sua *Mística Feminina* e chegando a Carol Hanish e sua declaração de que “o pessoal é político”, o saber feminista foi pautado pela dominação dos homens sobre as mulheres a partir da divisão entre público e privado, do acesso a esses espaços, da valorização do trabalho masculino e desvalorização do feminino, dentre outros pontos. Essas perspectivas, sustentadas na colonialidade do saber, construíram uma visão universalista do “ser mulher”.

Em contrapartida, perspectivas feministas do Sul Global se oferecem como lentes para desestabilizar a hierarquia construída entre as mulheres. Consideramos do “Sul Global” aquelas perspectivas feministas que, apesar de não se constituírem de forma homogênea, partem de realidades distintas para demarcar a pluralidade de saberes e experiências que atravessam as mulheres de acordo com sua classe, orientação sexual, etnia e localização geopolítica, entre outras intersecções.

Contribuindo com Quijano (2005), para que contemplasse de modo mais sólido as desigualdades de gênero, María Lugones (2008) contradiz o olhar que toma o acesso negado à esfera pública como a base universal da dominação dos homens sobre as mulheres. A autora constata que enquanto as mulheres dos países colonizadores estavam relegadas ao lar, nas áreas colonizadas, as relações entre mulheres e homens eram baseadas na solidariedade mútua. Dessa forma, fica “visível a dissolução forçada e crucial dos vínculos de solidariedade prática entre as vítimas da dominação e da exploração que constituem a colonialidade”^[2] (LUGONES, 2008, p. 77, tradução nossa).

Portanto, durante o processo de colonização, os colonizadores instituíram a raça, a exploração capitalista e desmontaram essa solidariedade, configurando o que Lugones (2008) conceitua como o sistema moderno/colonial de gênero. As mulheres passaram a viver sob o jugo de múltiplas formas de dominação, mas não sem resistir a elas – e mesmo os homens vítimas da colonização, em sua aliança com os colonizadores, não o fizeram com prazer, mas sob ameaça, muitas vezes de morte.

No entanto, especificamente no que diz respeito às mulheres, as formas de resistência foram apagadas pela colonialidade do saber feminista, moldando o que Chandra Mohanty (1988) conceituou como a construção das “Mulheres de Terceiro Mundo” como monolíticas, subalternas, pouco escolarizadas e religiosas, entre outros adjetivos - o oposto (ou as outras) das empoderadas, escolarizadas e donas de si, “mulheres de primeiro mundo”, ou do Norte Global. Isso demarca o enquadramento das mulheres do Sul Global, a partir destes olhares externos à sua realidade, como exclusivamente submetidas a múltiplas formas de poder como dominação, tal qual pode ser observado no quadro a seguir, criado a partir da pesquisa em que Mohanty (1988) analisa como as mulheres do Sul Global eram retratadas por autoras do Norte Global.

QUADRO 1: “Mulheres de terceiro mundo” sob os olhos do Ocidente

AUTORA	PROBLEMA DE PESQUISA	LOCALIZAÇÃO DA INVESTIGAÇÃO	VÍTIMAS DE QUEM? VÍTIMAS DE QUÊ?	CONCLUSÃO: AS MULHERES...
Fran Hosken (1981)	Relação entre direitos humanos e mutilação genital	África e Oriente Médio	Do controle sexual masculino, que mutila o prazer e a satisfação feminina	São vítimas do controle sexual masculino.
Beverly Lindsay (1983)	Relações de identificação entre mulheres do terceiro mundo	Países “subdesenvolvidos”, Mulheres vietnamitas e afroamericanas.	Subordinadas universais, vítimas da raça, do sexo e da classe social	Do Terceiro Mundo criam laços de solidariedade embasados em sua situação de dependência
Maria Rosa Cutrufelli (1983)	Condição de subalternidade das mulheres africanas	África	Dos sistemas político e econômico; do processo colonial, através do casamento	A prostituição é o único meio de trabalho para as mulheres africanas como <i>grupo</i>
Elisabeth Cowie (1978)	Estruturas das relações familiares	Oriente Médio (mulheres árabes e muçulmanas)	Da família patriarcal	Mesmo que ocupem lugares de valor dentro da família, essas mulheres seguem sendo vítimas do “patriarcalismo”
Patrícia Jeffery (1979)	Relação entre “as mulheres” e a religiosidade	Oriente Médio (mulheres islâmicas do grupo Pizarda)	Da clausura doméstica (<i>pardah</i>)	O <i>pardah</i> afeta as relações socioeconômicas dessas mulheres

FONTE: Mohanty, 1988, elaboração das autoras.

A partir do diálogo entre a questão que inicia esta seção e o quadro acima, fica perceptível a necessidade, por parte do Sul Global, do movimento de autorrepresentação em contrapartida à sua subalternização, ao apagamento da complexidade de suas vivências e ao silenciamento de suas experiências (SPIVAK, 2010) imposto através da colonialidade do saber. Diante disso, como o poder estabelecido entre o colonizador e os colonizados não afetaria a validação do conhecimento daqueles postulados como subalternos? Se a subalternização está estabelecida, como desmontar suas estruturas? De acordo com Donna Haraway (1995), tal debate, agonístico mesmo dentro do campo feminista de gênero, pode ser superado por meio do olhar “a partir de” e “para os” saberes localizados.

Seguindo esse raciocínio, o pensamento de Lélia Gonzalez (1988) contribui ao agregar ao marcador de raça as especificidades da América Latina. Gonzalez (1988) defende que o racismo, construído durante o período colonial, representa “a ciência da superioridade eurocristã

(branca e patriarcal)” (GONZALEZ, 1988, p. 71), marcando o que ela denomina “modelo ariano de explicação” como direcionador da produção acadêmica ocidental. Essa visão etnocêntrica alimenta representações de tradições culturais outras à ocidental como selvagens e exóticas, entre outros adjetivos. De acordo com Gonzalez (1988), o racismo foi internalizado pelos colonizados por meio de múltiplas estratégias discursivas que reforçavam a “superioridade” do colonizador, degradando os colonizados não apenas fisicamente, mas também em sua construção subjetiva, por meio da internalização de valores:

Dessa forma, as sociedades que constituíram a América Latina são herdeiras destas hierarquizações ideológicas que classificam os sujeitos. Sendo racialmente estratificadas, e com isso, garantindo a superioridade dos brancos, estas sociedades dispensam formas abertas de segregação. [...] Um racismo sofisticado que mantém subordinados negros e índios a partir da “ideologia do branqueamento” [articulada nas teorias da miscigenação] (GONZALEZ, 1988, p. 73).

Mobilizamos a perspectiva da autora por compreendê-la como imprescindível para a análise dos feminismos do Sul Global, uma vez que nos fornece base para pensar relações raciais no Brasil e, de modo geral, na América Latina, complexificando o olhar acerca da constituição das sujeitas do feminismo, das opressões e mesmo da resistência.

Em consonância com Gonzalez (1988), Marlise Matos (2010) defende a proficuidade de pesquisas que partam do que conceitua como um modelo altermundialista, ou seja, que tratem a luta feminista de modo internacional contra o neoliberalismo que se institui no regime capitalista global e que busque justiça social através da consideração das particularidades locais e sua relação com o global. A autora reforça, ainda, que mobilizar a prática política e teórica das autoras do Sul Global fornece subsídios para feminismos mais horizontalizados e que se preocupem para além das fronteiras das nações.

A partir do que foi apresentado, argumentamos que as perspectivas feministas do Sul Global reivindicam um processo de visibilização, discussão e reconstrução dos sentidos subalternizantes.

PROCESSOS COMUNICACIONAIS E A POSSIBILIDADE DE CONFIGURAÇÃO DO COMUM

Se os sentidos tecidos sobre a base do pensamento colonial foram estabelecidos como universais, é necessário contestá-los. Percebemos a comunicação tanto como a base do processo que refletiu no reforço à subalternização das mulheres do Sul Global, quanto como o ambiente

através do qual novas gramáticas podem ser formuladas, pois as “palavras não são gratuitas, nem se equivalem; elas trazem sentidos que conformam nossa apreensão e compreensão dos fatos do mundo” (FRANÇA, 2008, p. 71), o que ocorre de modo conjunto, em ações que se referenciam reciprocamente.

Compreendemos a comunicação como uma prática capaz de pôr em cena as sujeitas como ativas no mundo comum, tecendo sentidos sobre sua realidade e configurando a si mesmas – em contrapartida às definições externas, mas em interação com elas –, tomando-as como sujeitas em constante interação e afetação mútua. Essa noção emerge do paradigma relacional (FRANÇA, 2016) ou praxiológico (QUÉRÉ, 2018), que tem como base a perspectiva do interacionismo simbólico, desenvolvida por G. H. Mead (1863-1931).

Mead, segundo França (2008), não percebe a sociedade como algo externo e desconectado dos sujeitos, mas como um “contexto objetivo de ação”, construído nas interações entre seus membros.

A sociedade, para Mead, não é uma totalidade exterior ou transcendente aos indivíduos, mas um *contexto objetivo de ação*; ela existe através da atividade cooperativa de seus membros, dos atos e trocas efetuadas em comum. A vida social promove e requer dos indivíduos uma personalidade social: os membros da sociedade são dotados de um *self*, um si mesmo unitário (embora flexível) que orienta e avalia sua ação concertada (FRANÇA, 2008, p. 74, grifo nosso).

Este *self* que marca a subjetividade em constante interação social é constituído socialmente. Podemos compreender como a personalidade dos sujeitos se forma e se manifesta socialmente a partir da interação entre o “eu” – a instância criativa, “a fonte não regulamentada” (HONNETH, 2003, p. 130) das ações dos sujeitos – e o “mim” – a “imagem cognitiva que o sujeito recebe de si mesmo, tão logo aprenda a perceber-se na perspectiva de uma segunda pessoa” (HONNETH, 2003, p. 133). Desse modo, o “mim” conforma o olhar internalizado do outro generalizado; a maneira como a reação dos interlocutores os afeta mutuamente.

O *self* não é simplesmente uma construção social (a importância de um modelo do exterior para o interior), mas o resultado de um embate – e ele apenas se torna possível pela intervenção do espírito. Este último, por sua vez, consiste na consciência reflexiva, na possibilidade de autoavaliação permanente do *self*, que se realiza graças à capacidade ou função de falar a si mesmo da mesma maneira como pode falar a um outro. O espírito é a “inteligência reflexiva do animal humano” (MEAD, 2006, p. 193), e se manifesta “quando o organismo é capaz de apontar significado aos outros e a si mesmo (MEAD, op. cit., p. 205) (FRANÇA, 2008, p. 75).

França (2008) elucida que o processo comunicativo e a linguagem configuram o eixo do trabalho do autor, uma vez que se inserem na construção dos sentidos, tornando a linguagem a materialidade das interações entre o *self* e o *espírito*. Tomada como um ato social, a comunicação configura os gestos – que fazem parte deste ato –, estabelecendo um estímulo para que os

interlocutores participem possibilitando a adaptação da conduta por meio das “modificações de comportamento resultantes das provocações” (FRANÇA, 2008, p. 76), conformando a ação coletiva e a convivência social.

Portanto, os sujeitos interlocutores estão implicados igualmente, pois atuam na produção de gestos que são atualizados na reação diante da ação e assim sucessivamente. Esse movimento gestual imprime sobre o processo comunicativo um caráter reflexivo, pois “um afeta o outro que é afetado pelo um” (FRANÇA, 2008, p. 79), possibilitando um ajustamento por meio da afetação mútua entre um e outro, o que também ilumina a possibilidade de constituição dos processos de agenciamento diante da vida social. A perspectiva interacionista, enfocando ações reciprocamente referenciadas, possibilita a superação das dicotomias que segmentam a vida social e individual (FRANÇA; SIMÕES, 2015).

Quéré (2018), inspirado em Mead, toma essa reflexividade como base para pensar a comunicação a partir do paradigma praxiológico/relacional. França (2003), ancorada em Quéré, sistematiza as especificidades desse paradigma a partir da *natureza* da comunicação, do *papel* da comunicação e dos *sujeitos* da comunicação. No encontro entre as teorias comunicativas e a perspectiva sociológica emergem nuances que incentivam uma nova abordagem da questão comunicacional (FRANÇA; SIMÕES, 2015, p. 83), na qual há “a preocupação com o cotidiano e o resgate das pequenas atividades do dia a dia; a combinação entre valores coletivos e atitudes individuais; a ênfase no trabalho empírico e a utilização de técnicas qualitativas [interessando-se] pelo particular e pelas pequenas ocorrências da vida cotidiana” (FRANÇA; SIMÕES, 2016, p. 84).

Nesse paradigma, a comunicação é um processo; uma prática de construção, reconstrução e transformação de sentidos. Sua *natureza* está inserida na esfera da “ação, da intervenção e da experiência humana” (FRANÇA, 2003, p. 40), e é por meio dessa prática que o mundo é constituído pela humanidade como “o mundo”. O *papel* da comunicação é o de constituir e organizar os sujeitos, suas subjetividades e intersubjetividades, assim como a “objetividade do mundo comum e partilhado” (FRANÇA, 2003, p. 40). Logo, o *sujeito* da comunicação é dialógico, afetável, sensível, dotado de experiências e conhecimentos anteriores que afetam seu processo de interação com o mundo e que afetarão e serão afetados pelos processos comunicativos. O papel da linguagem no paradigma relacional é marcado por “uma concepção expressiva e constitutiva” (FRANÇA, 2003, p. 42), pois a linguagem é a materialização da expressão (QUÉRÉ, 2018).

Essa visada nos permite compreender a vida social como uma chave de leitura que observa sua dimensão constitutiva da sociedade, por possibilitar a dinâmica de manutenção e mudança das relações sociais, enfocando a importância dos processos comunicativos (FRANÇA, 2018). Quéré (2018) constrói quatro ações que delineiam a comunicação a partir da reflexividade:

- 1) Conectando “a objetividade e a subjetividade, a individualidade e a sociabilidade” (QUÉRÉ, 2018, p. 16) – dimensões que se configuram recíproca e simultaneamente e possibilitam a formação de sentidos coletivamente compartilhados a partir da interação no mundo comum e com outros sujeitos;
- 2) Dispensando as representações predeterminadas que emergem de fora do contexto de ação – visada relacional que prioriza a “atividade organizante”, “conjugada dos atores sociais, por meio da qual um mundo comum, um ‘espaço público’, um campo prático, um sentido compartilhado de uma realidade comum são continuamente modelados e mantidos como condições e resultados da ação” (QUÉRÉ, 2018, p. 16).
- 3) Associando “o sentido, a racionalidade, a inteligibilidade, [e] a intercompreensão” (QUÉRÉ, 2018, p. 16) à articulação de ações no espaço público, possibilitando práticas conjuntas que emergem das mediações simbólicas compartilhadas entre os sujeitos;
- 4) Concedendo à linguagem sua expressão constitutiva do comum, por percebê-la como “parte integrante das próprias realidades que permite descrever e relatar” (QUÉRÉ, 2018, p. 17).

Quéré (2018) entende a comunicação como atividade de organização social na qual o comum se configura, de modo que as relações sociais e a própria organização da sociedade sejam reconhecidas como diretamente atravessadas por esquemas comunicacionais. Seguindo esse raciocínio, a perspectiva relacional possibilita compreender a atuação e interferência dos feminismos do Sul no comum construído pelo Norte Global, criando um espaço que nos permita vislumbrar sua ação no mundo a partir das questões que tematizam. As perspectivas delas podem, então, ser analisadas a partir de seu reconhecimento como *sujeitas em comunicação*.

COMUNICAÇÃO RELACIONAL E OS FEMINISMOS SUL GLOBAL

Percebemos a interface entre as demandas levantadas por autoras do Sul Global – como a desconstrução da universalidade feminista ocidental (LUGONES, 2008) e a subversão dos enquadramentos subalternizantes (MOHANTY, 1988) – e a perspectiva relacional como uma proposta analítica profícua para investigações que busquem compreender a interação no sentido da produção de um comum que não ignore, apague ou subjogue as vivências das mulheres no Sul Global, questionando, assim, as bases hegemônicas sobre as quais os feminismos Ocidentais constituíram a si mesmos.

Se a linguagem, no paradigma relacional, é “parte integrante da construção social da realidade” (QUÉRÉ, 2018, p. 31), foi e é por meio dela que a hegemonia do Norte Global se constitui, mas também é por meio dela que pode ser questionada. Da mesma forma que se a outridade da América Latina – e dos demais países colonizados – foi construída por meio da linguagem, em sua materialidade podemos visualizar, de modo mais articulado, a organização do comum e o lugar que ocupamos nele. Portanto, nela podemos vislumbrar a possibilidade de subverter a mudez imputada aos sujeitos subalternos (SPIVAK, 2010). Isso porque, de acordo com Quéré (2018, p. 31-32),

A linguagem também desempenha um papel importante na compreensão que temos de nós mesmos e de nossas práticas ordinárias. Na verdade, é nela que se torna possível formular o horizonte de valores, a textura das pertinências ou as caracterizações do desejável em função das quais nos orientamos e qualificamos nossas ações e nossas condutas interiores.

Dessa forma, compreendemos os processos comunicativos empreendidos pelas sujeitas como a materialidade desses horizontes valorativos que pode impulsioná-las em direção ao combate às opressões que as interpelam. Vislumbramos na comunicação a possibilidade de publicização de suas próprias narrativas, em contrapartida àquelas hegemônicas e homogeneizantes, desestabilizando o modo pelo qual o discurso dominante nega legitimidade à experiência dos oprimidos (ALCOFF, 2016; AUTOR, 2016). Contudo, Butler alerta que “não existe uma trajetória moral inata em direção ao engajamento, à participação e à emotividade, já que somos seres que, desde o início, tanto amamos quanto resistimos à nossa dependência, e cuja realidade psíquica é ambivalente por definição” (BUTLER, 2020, p. 145). A autora argumenta que mesmo uma postura comunicativa engajada com o outro não necessariamente caminha em direção ao reconhecimento recíproco, mas, ao contrário, pode levar à reificação.

Investigar processos comunicativos a partir do Sul Global nos permite lançar mão do que Sônia Alvarez (2009) define como o movimento de tornar comum empreendido pela *tradução* de realidades. Essa atividade teórica e política permite a concepção de epistemologias que fomentem alianças feministas que abarquem as questões de colonialidade – assim como o racismo e a exploração capitalista, uma vez que o modelo social vigente se construiu sobre essas categorias de diferenciação – e as mulheres concernidas são os sujeitos com maior legitimidade para tematizar suas questões.

Constituímos uma política de tradução ao despudoradamente traficarmos teorias e práticas feministas, cruzando fronteiras geopolíticas, disciplinares e de outras naturezas, trazendo *insights* dos feminismos de latinas, de mulheres de cor e do feminismo pós-colonial do norte das Américas para as nossas análises de teorias, práticas, culturas e políticas do Sul, e vice-versa (ALVAREZ, 2009, p. 743-744, grifo no original).

Por compreender que pesquisar os sentidos que constroem sobre si mesmas permite a análise de sua configuração como sujeitas políticas, tomamos o processo comunicativo como a própria ação de se autoconstruir e, com isso, contestar as construções a partir de olhares externos. Nesse sentido, o paradigma praxiológico nos oferece instrumentos para apreender a comunicação empreendida pelas sujeitas, pois a linguagem é parte das realidades por elas retratadas (QUÉRÉ, 2018). Tal análise não pode prescindir da observação dos contextos socioculturais e valorativos nos quais as sujeitas estão inseridas e do qual participam, como afirma França (2018, p. 98), “analisar relações é captar linhas de força e de fuga” e isso pressupõe recorrer a um desenho conceitual que permita a investigação tanto da produção discursiva e dos seus dispositivos, quanto “das operações e desempenho dos agentes, mas também dos interesses e das questões específicas que estão em causa em cada tipo de interação, bem como de sua inscrição em contextos normativos e axiológicos que são colocados pela sociedade” (FRANÇA, 2018, p. 99). Assim, mesmo as condições de comunicação, de se colocar e de serem reconhecidas como interlocutoras devem entrar em questionamento.

O olhar comunicacional, atrelado às epistemologias do Sul Global, possibilita-nos a realização de investigações para além dos enquadramentos que construíram categorias “tradicionais” e, mais do que isso, a compreensão do mundo que constroem comunicacionalmente, do olhar sobre suas questões e como decidem publicizá-las e resistir à dominação, reescrevendo a historiografia dos movimentos feministas (AMOS; PARMAR, 1984).

Ao realizarmos esse movimento, deslocamos as feministas do Sul Global para o espaço de interlocução (COSTA, 2014), reconhecendo suas vozes não mais como ruídos, mas como audíveis. Dessa forma, a análise comunicacional nos possibilita visualizar a interface entre o comum que tem sido construído pela sua atuação e “o social que se internaliza e conforma o texto; o texto que se externaliza e modifica o campo social e da cultura” (FRANÇA, 2006, p. 18). Isso porque:

A abordagem comunicacional busca desvelar, nos fenômenos sociais, a presença da comunicação enquanto momento constituidor. Seu objetivo é apreender as relações comunicativas, relações estabelecidas pelas práticas simbólicas, como um espaço de agenciamento e de escolha; um embate entre forças (FRANÇA, 2006, p. 19).

Concebemos essa abordagem como produtiva por permitir a observação da constituição do comum no processo comunicativo empreendido por nossas sujeitas. Dessa forma, a comunicação, enquanto prática e ação no mundo (FRANÇA, 2016) se desloca do olhar dos feminismos hegemônicos por: (1) reconhecer as sujeitas como agentes; (2) permitir identificar quais experiências têm sido publicizadas; (3) considerar de que forma a interação e a alteridade se manifestam; e (4) reconhecer a linguagem como parte do processo interativo e de ação no mundo.

O primeiro ponto, *reconhecer as sujeitas como agentes*, pode ser realizado através da descrição dos tipos de ações que elas realizam – seu reconhecimento enquanto sujeitas ativas e capazes de agenciamento, pois a comunicação é prática, é ação (AUTOR, 2016). Investigar sua atuação nesses moldes desloca nosso olhar da perspectiva hegemônica – que as constrói como politicamente passivas – para um olhar que permite perceber que tipos de ações essas mulheres têm empreendido e a partir de quais operações têm modificado e desenvolvido novas formas de lidar com as experiências.

Para aprofundar esse ponto, é relevante considerar o caráter subjetivo tanto das sujeitas quanto de quem realiza a pesquisa. Enquanto o olhar a partir do Ocidente delimita as experiências de mulheres subalternizadas unicamente ao local da subalternização, mobilizar o pensamento a partir do Sul Global nos oferece a possibilidade de observar o agenciamento como a relação entre a resistência e a opressão, complexificando-a com a inserção do conceito de “subjetividade ativa” (LUGONES, 2003), que provoca a expressão da subjetividade de modo infrapolítico, marcando “a volta para o dentro, em uma política de resistência, rumo à libertação” (LUGONES, 2014, p. 940). Assim, o reconhecimento da capacidade de agenciamento deve ser, ele mesmo, capaz de identificar o histórico de opressões para, dessa forma, conhecer como se tece o agenciamento e ele se converte em resistência.

Para que a realização da pesquisa se desprenda do olhar subalternizante, o movimento infrapolítico, antes de ser buscado no contato com interlocutoras/interlocutores de pesquisa, deve ser realizado por quem realiza a pesquisa. Isso porque, sem a descolonização do olhar, recairemos na própria lógica de assujeitamento criticada por Spivak (2010). Tal movimento, que se concretiza na relação entre o “eu” e o “mim”, mostra-se essencial para o deslocamento da visada colonialista.

O segundo ponto, sobre as *publicizações das experiências*, permite a mobilização de um olhar que não apenas as percebe como vítimas dos sistemas de dominação, em sua relação com o Estado ou suas interações cotidianas, mas também possibilita identificar como elas constroem sentidos acerca dessas experiências, como elas as interpretam e de que forma as instrumentalizam.

O âmbito das experiências é caro às teóricas feministas do Sul Global. bell hooks (2015) ressalta como marco do feminismo contemporâneo *A Mística Feminina*, de B. Friedan, que demarcou a experiência de mulheres brancas, escolarizadas e de classes alta e média como o padrão de mulheres concernidas pelas questões feministas. Esse ponto de vista, como explica hooks (2015), descreveu a realidade como se as mulheres negras não existissem, mantendo-as na condição silenciosa marcada pelas violências de gênero, de classe e de raça intersectadas. Embora trate exclusivamente de como isso se manifestou entre as mulheres estadunidenses,

hooks (2015) elucida que essa abordagem unilateral se torna uma das características mais expressivas dos movimentos feministas contemporâneos, que toma as experiências de mulheres brancas como as questões concernentes aos feminismos, apagando simbolicamente as mulheres que não se enquadram nessa categoria.

É por meio da vocalização das experiências dessas mulheres construídas como subalternas (HOOKS, 2015; SPIVAK, 2010) que essas hierarquias serão desveladas e combatidas. Portanto, se a comunicação “produz espaço e oportunidade para novas e diferentes experiências, que não são iguais e nos afetam numa escala de gradação” (FRANÇA, 2016, p. 161), podemos compreendê-la como uma arena central de confronto com as noções universalistas e subalternizadoras.

O terceiro ponto, *interação e alteridade*, é marcado pelo olhar da reflexividade. De acordo com França (2016), na comunicação, nossas interações são marcadas pela dupla afetação, o que nos permite compreender que a interação ao mesmo tempo em que se constitui, modifica os parceiros de interlocução durante o processo, haja vista que vamos construindo e repensando nossa posição na interação e nos reposicionando diante da reação ou da previsão da reação do outro, tudo isso “em decorrência daquilo que fazemos juntos” (FRANÇA, 2016, p. 162). A reflexividade dos processos comunicativos, portanto, permite-nos perceber que a comunicação implica um trabalho de agente, de ação no mundo. Partindo disso, esse ponto se desdobra em duas vias paralelas de observação possíveis para a desconstrução do feminismo hegemônico: a) o comum que se desvela na interação; e b) o comum que está sendo construído em interação. Ambas as vias são atravessadas pela alteridade, uma vez que a reflexividade é intersectada tanto pelo interlocutor quanto pelo outro internalizado, o que afeta a forma como o interlocutor é ouvido, se é considerado ou tem sua voz interpretada a partir da desumanização alimentada pela colonização. A alteridade precisa ser observada a partir de uma visada capaz de apreender a multiplicidade de experiências que afetaram a construção das sujeitas em questão.

Se as narrativas históricas foram construídas de modo a consolidar determinadas sujeitas como subalternizadas e a subjetividade se constrói na interação – o que pode ser observado, por exemplo, na discussão de Gonzalez (1988) sobre a construção intersubjetiva do racismo na América Latina –, as perspectivas descentralizadas também nos oferecem instrumentos para compreender o movimento da subjetividade ativa (LUGONES, 2003) frente às formas de dominação. Trata-se, portanto, de racionalizar o caráter internalizado da matriz colonial de poder na sociedade a ponto de compreender de que modo essas construções são a base da forma como as mulheres – e demais grupos subalternizados – são ouvidas e tratadas na contemporaneidade.

O quarto e último ponto, centrado na *linguagem enquanto espaço de interação*, possibilita a visualização do modo pelo qual as afetações criam a possibilidade de reconstrução de sentidos e é especialmente relevante no que tange à necessidade de abertura para escuta de narrativas que

se deslocam das vozes hegemônicas que pautaram e têm pautado os feminismos no ocidente. Se percebemos as interações como definidas em termos relacionais, compreendemos o comum como atravessado por relações de dominação e resistência que se interseccionam (MOHANTY, 2003). Diante disso, para desestabilizar a hegemonia ocidental, precisamos estar sensíveis às “divisões de gênero, de raça, de classe, de sexualidade e nação” (MOHANTY, 2003, p. 44); se Quéré (2018) percebe a linguagem como o espaço no qual os sentidos se constituem, é nela que se materializam esses marcadores sociais da diferença.

Collins (2016) nos oferece seu olhar *forasteira de dentro* de mulher negra acadêmica, demarcando a importância da atuação de mulheres negras na construção de um olhar que compreenda o quanto de político sua autodefinição carrega, uma vez que as resistências das mulheres ditas subalternas foram ofuscadas por sua definição como tal. É na linguagem que a resistência é definida como tal e, seguindo a crítica de Mohanty (1988), uma análise feminista que se proponha a desestabilizar os feminismos hegemônicos não deve homogeneizar experiências tão diversas, pois tende a incorrer na marginalização e na incompreensão da resistência. Portanto, devemos abrir mão do modelo que orienta as ciências para ignorar as diferenças e, ao invés disso, buscar a “função criativa da diferença em nossas vidas” (LORDE, 2013), em vias de não apenas desestabilizar as definições externas, mas a estrutura Moderno/Colonial que estabeleceu esse olhar como o único digno de legitimidade.

Se as sujeitas possuem capacidade de agenciamento, é também por meio da linguagem que tensionam e reconstróem os sentidos que fundamentam os marcadores sociais de diferenças. Por esse motivo, entendemos como relevante a identificação dos mecanismos de dominação que atravessam as mulheres e as “poderosas histórias de resistência e revolução no dia-a-dia e nos movimentos organizados de liberação. E é esse contorno que define o solo complexo no qual emergem e se consolidam as políticas feministas das mulheres do Terceiro Mundo” (MOHANTY, 2003, p. 44).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Argumentamos que o eixo hegemônico de produção de conhecimento e das demandas feministas delineadas como universais podem ser tensionados a partir dos processos comunicacionais, por meio da prática de sujeitas em comunicação (FRANÇA, 2006). As aproximações entre o modelo praxiológico comunicacional e as perspectivas feministas do Sul Global que empreendemos permitem diálogos teóricos profícuos, mas também se configuram

como gesto teórico-metodológico fundamental, pois denunciam a necessidade de considerar as práticas comunicacionais das próprias mulheres tematizando suas experiências não apenas de dominação, mas também considerando-as como sujeitas políticas. Esse processo atua em duas direções: por um lado, possibilita a desestabilização da hegemonia colonial nos saberes feministas e, por outro, permite o reconhecimento das práticas políticas de mulheres que foram tradicionalmente subalternizadas teórico e empiricamente.

O modelo relacional se oferece, portanto, como eixo norteador para compreensão da mútua afetação e da construção do comum através da linguagem. Nos processos comunicacionais, aquelas mulheres que foram subalternizadas encontram a possibilidade de verbalização de suas experiências, contestando e buscando um novo comum a partir de gramáticas que as considerem sujeitas políticas que, apesar da multiplicidade de formas de opressão, são agentes sobre suas realidades.

Já em relação à contribuição dos feminismos Sul Global à comunicação, percebemos o desvelamento de fraturas no processo de interlocução, que podem afetar a escuta daquele construído como subalterno e desconsiderar sua fala. Diante disso, destacamos a relevância de uma reconstrução epistemológica que se desprenda do modelo Sujeito-Outro Ocidental para tecer relações sociais pautadas na solidariedade. Embora a crítica decolonial se esforce para demonstrar necessárias novas metodologias que se desloquem do modo cartesiano de pensar, reivindicando um movimento de resistência “teórico e prático, político e epistemológico à lógica da modernidade, colonialidade” (BALLESTRIN, 2013, p. 100). Em contato com as perspectivas como a de Quijano (2008), observamos muita crítica aos efeitos do colonialismo e poucas alternativas a suas amarras. A interface entre o modelo relacional e os feminismos Sul Global, nesse sentido, insere-se como uma possibilidade teórico-metodológica e pode fornecer uma ferramenta mais completa para observar as relações sociais, incluindo as intragênero, de uma forma mais ampla e complexa.

REFERÊNCIAS

- ALVAREZ, Sonia E. *Construindo uma política feminista translocal da tradução*. Revista Estudos Feministas, Florianópolis: UFSC, v. 17, n. 3, p. 743-753, 2009.
- AMOS, Valerie; PARMAR, Pratibha. *Challenging imperial feminism*. Feminist review, Nova York: SAGE Publishing, v. 17, n. 1, p. 3-19, 1984.
- BALLESTRIN, Luciana. *América Latina e o giro decolonial*. Revista brasileira de ciência política, Brasília: UnB, n. 11, p. 89-117, 2013.

- BUTLER, Judith. *Adotando o ponto de vista do outro: implicações ambivalentes*. HONNETH, Axel. Reificação: um estudo de teoria do reconhecimento. Editora UNESP, 2020, p. 104-128.
- CAL, Danila. *Comunicação e Trabalho Infantil Doméstico: política, poder, resistências*. Salvador: Edufba/Compós, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/19357>>. Acesso em: 15 jul. 2020.
- COLLINS, Patricia Hill. *Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro*. Sociedade e Estado, Brasília: UnB, v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016.
- FRANÇA, Vera. Discutindo o modelo praxiológico da comunicação: controvérsias e desafios da análise comunicacional. In: FRANÇA, Vera; SIMÕES, Paula (org). O modelo praxiológico e os desafios da pesquisa em Comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2018, p. 89-118.
- FRANÇA, Vera. *O objeto e a pesquisa em comunicação: uma abordagem relacional*. In: MOURA, Cláudia Peixoto de; LOPES, Maria Immacolata Vassallo (Org.). Pesquisa em comunicação: metodologias e práticas acadêmicas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016. p. 154-174.
- FRANÇA, Vera. *Interações comunicativas: a matriz conceitual de G. H. MEAD*. In: PRIMO, Alex; OLIVEIRA, Ana Claudia; NASCIMENTO, Geraldo; ROSINI, Veneza (Org.). Comunicação e interações. Porto Alegre: Sulina, 2008, p. 71-91.
- FRANÇA, Vera. L. *Quêré: dos modelos da comunicação*. Revista Fronteiras, São Leopoldo: UFRGS, v. 2, n. 2, p. 49-155, 2003.
- FRANÇA, Vera. *Discutindo o modelo praxiológico da comunicação: controvérsias e desafios da análise comunicacional*. In: FRANÇA, Vera; SIMÕES, Paula (org). O modelo praxiológico e os desafios da pesquisa em Comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2018, p. 89-117.
- FRANÇA, Vera. *Sujeito da comunicação, sujeitos em comunicação*. In: FRANÇA, Vera. Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 61-88.
- FRANÇA, Vera Veiga. SIMÕES, Paula G. *Curso básico de Teorias da Comunicação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- GONZALEZ, Lélia. *A categoria político-cultural de amefricanidade*. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro: UFRJ, nº 92/93, p. 69-82, 1988.
- HARAWAY, Donna. *Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial*. Cadernos pagu, Campinas: Unicamp, n. 5, p. 7-41, 1995.
- HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. Ed34, 2003.
- HOOKS, Bell. *Mulheres negras: moldando a teoria feminista*. Revista Brasileira de Ciência Política, Brasília: UnB, v. 16, p. 193-210, 2015.

- LORDE, Audre. *Mulheres negras: As ferramentas do mestre nunca irão dismantelar a casa do mestre*. Tradução de Renata Geledés [online], São Paulo, v. 10, n. 07, 2013.
- LUGONES, María. *Colonialidad y género*. Tabula rasa, Bogotá: Asociación de Revistas Culturales Colombianas – ARCCA, n. 09, p. 73-101, 2008.
- LUGONES, María. *Rumo a um feminismo descolonial*. Revista Estudos Feministas, Florianópolis: UFSC, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014.
- LUGONES, Maria. *Street Walker Theorizing*. In: _____. (Ed.). *Pilgrimages/Peregrinajes: Theorizing Coalition Against Multiple Oppression*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield Publisher, 2003.
- MOHANTY, Chandra. *Under Western eyes: Feminist scholarship and colonial discourses*. Feminist review, Nova York: SAGE Publishing, v. 30, n. 1, p. 61-88, 1988.
- QUÉRÉ, Louis. *De um modelo epistemológico da comunicação a um modelo praxiológico*. In: FRANÇA, Vera; SIMÕES, Paula (org). *O modelo praxiológico e os desafios da pesquisa em Comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2018, p. 51-86.
- QUIJANO, Aníbal. *A colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. In: LANDER, Edgardo et al. (Ed.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales= Conselho Latino-americano de Ciências Sociais, 2005.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o Subalterno Falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

[1] Tratamos de sujeitas do feminismo mesmo conscientes de que, na literatura feminista, o termo “sujeitos” ainda é utilizado, por compreendermos que a própria linguagem, ao tomar o masculino como expressão universal do gênero, bebe da fonte a partir da qual as mulheres foram [são?] subjugadas.

[2] No original: “visible la disolución forzada y crucial de los vínculos de solidaridad práctica entre las víctimas de la dominación y explotación que constituyen la colonialidad”

Pensar a comunicação em 1909: uma leitura do conceito em “Social Organization”, de Charles H. Cooley

Thinking about communication in 1909: a reading of Charles H. Cooley's concept in 'Social Organization'

RESUMO

Este texto é uma leitura do conceito de comunicação proposto por Charles H. Cooley em seu livro “Social Organization”, publicado originalmente em 1909. Ao que tudo indica, trata-se de uma das primeiras abordagens teóricas da Comunicação enquanto objeto específico de conhecimento. Embora escrito há mais de um século, em um contexto diferente do atual, suas proposições antecipam algumas ideias em circulação na área. São destacadas três de suas proposições: (1) a diferenciação dos fenômenos comunicacionais em relação a outros processos individuais e sociais; (2) a comunicação como relação humana primeira, vínculo mediador na formação dos sujeitos em articulação com o social e (3) cada mídia, da palavra ao impresso, atua com outros elementos na configuração de um ambiente sócio-cognitivo específico. Esses pontos são discutidos no contexto do debate epistemológico da Comunicação.

Palavras-chave: Teoria da Comunicação. Charles H. Cooley. História da Comunicação.

ABSTRACT

This text is a reading of Charles H. Cooley's concept of communication, as presented in his book "Social Organization", first published in 1909. Although he wrote more than a century ago, in a very different context, it seems to be valid to get a renewed glance on his ideas concerning communication, as some of them became seminal to other developments in communication research through the forthcoming years, such as the Symbolic Interactionism and the microsociological approach to interpersonal communication. This paper outlines some aspects of Cooley's concept in three ways: (1) the place of his book in the context of what would become 'communication research'; (2) the core notion of 'communication' as the very ground of social organization and (3) the neighboring concepts of 'media' and 'sign'. These elements are discussed from a communication epistemology framework.

Keywords: Communication Theory. Charles H. Cooley. Communication history.

LUIS MAURO SA MARTINO

Professor do PPG em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero. Doutor em Ciências Sociais pela PUC-SP.

INTRODUÇÃO

Em algum momento ao redor de 1971, um estudante – ou uma estudante – em uma universidade norte-americana tinha algum trabalho ou atividade relacionada ao Interacionismo Simbólico para fazer e, usando um volume da biblioteca, preparou um fichamento detalhado de trechos de “Social Organization”, de Charles Horton Cooley, e “Mind, Self and Society”, de George H. Mead, publicados no “Reader in Public Opinion and Communication”, de Berelson e Janowitz (1966). As anotações mostram cuidado: além da caligrafia legível, trazem a localização do livro (“Comm. Lib. HM261 B383”) e a data original dos textos (“1909”, “1934”). No entanto, por algum motivo, a pessoa esqueceu os fichamentos dentro do livro. Não há outras indicações no volume, exceto uma inscrição com esferográfica na primeira página, “Syllabus, jan. 1971”, sugerindo que a obra estava listada em um programa de ensino.

Pelos caminhos do mercado de livros usados, o volume foi adquirido e, encontrados os fichamentos, formulou-se uma questão: se Mead é até hoje mencionado nos estudos de Comunicação, o que levaria alguém a destacar, em 1971, o trecho de Cooley, autor que escreveu no início do século 20 e cuja última edição das obras tinha aparecido, nos Estados Unidos, mais de dez anos antes? E que, ademais, quase não figura da produção sobre Teoria da Comunicação, ao menos em língua portuguesa? O aleatório raramente é levado em consideração como critério de pesquisa mas, neste caso, esteve na origem do texto, remetendo a um olhar sobre esse momento na pesquisa em Comunicação.

O conhecimento da história de uma área, recorda Gaston Bachelard (1976), é uma das maneiras de compreender suas rupturas e continuidades epistemológicas ao longo do tempo. Os estudos de Comunicação indicam, há tempos, uma preocupação em organizar sua história na sucessão de modelos ou escolas teóricas, como McQuail e Windhal (1993), Willett (1995), Mattelart e Mattelart (1999) ou Melo (2008), tentativa permeada por conflitos, como mostra Varão (2007; 2008). Como lembram Jenkins (2009) ou White (2018), a narrativa histórica está ligadas às perspectivas da época de sua elaboração. Escrever sobre esse aspecto da Teoria da Comunicação não significa falar de seu “passado” como algo fixo, mas propor uma leitura desse passado no movimento de sua construção no presente. É dentro dessa perspectiva que a obra do sociólogo norte-americano Charles Horton Cooley pode ser pensada, aqui, na pesquisa em Comunicação.

Ao que tudo indica, Cooley é um autor menos estudado na atualidade. Mesmo em inglês, em livrarias online, seus livros estão fora de catálogo, e o número de estudos a seu respeito parece ser igualmente reduzido. Em português, um capítulo de “Human Nature and the Social Order” foi traduzido em 2017 na Revista Brasileira de Sociologia da Emoção. Há também um trecho de “Social Organization” na seleção “Homem e Sociedade”, de Ianni e Cardoso (1983) que

aparece também em duas importantes coletâneas norte-americanas, organizadas por Berelson e Janowitz (1966) e Schramm e Roberts (1972). A produção sobre ele também parece ser restrita, como indica Baptista (2015) em sua tese de doutorado, com quem este texto dialoga a partir de um foco diferente.

Cooley parece ser conhecido sobretudo por seus conceitos de “eu espelhado” (“looking-glass self”) e “grupos primários”, tal como se pode observar, por exemplo, em Rodrigues (2013), Aguiar (2014) ou mesmo Honneth (2013), que analisam, em diferentes modos, a relação entre indivíduo, grupo e sociedade.

Este texto é uma leitura crítico-analítica do conceito de comunicação de Charles H. Cooley tal como apresentado em seu livro “Organização Social”, publicado pela primeira vez em 1909. Optou-se, em termos metodológicos, por uma leitura analítica de seu conceito, secundada por estudos contemporâneos de epistemologia da comunicação. Embora tenha escrito há mais de um século, em um contexto muito diferente, parece ser válido revisitar suas idéias na medida que algumas se tornaram base para desenvolvimentos posteriores e dialogam com problemas atuais. Foram usadas duas fontes. A primeira é uma versão digital facsimilar de “Social Organization” (1909). Esse texto é cotejado com a segunda edição, impressa pela editora Free Press com uma introdução de seu aluno e sobrinho Robert Cooley Angell (1956). Nas citações foi usada a paginação facsimilar, com tradução do autor.

No que se segue, o texto é dividido em três partes: (1) situa-se o livro de Cooley em um panorama breve dos estudos de Comunicação para, em seguida (2) focalizar seu conceito de comunicação enquanto relação e (3) enquanto aspecto técnico, voltado para o aparato da mídia. Não é o objetivo fazer um comentário ou interpretação da obra de Cooley, composta de dezenas de artigos e livros – detalhamentos biográficos estão em Angell (1956) e Baptista (2015). Trata-se da leitura de um conceito, delineando como Cooley o desenvolve e de que modo suas proposições podem ser informar concepções contemporâneas.

A DEFINIÇÃO DA COMUNICAÇÃO COMO FENÔMENO E OBJETO DE ESTUDOS

Os estudos de Teoria da Comunicação parecem ter uma tendência de situar suas origens em torno de 1920, momento das primeiras publicações de Lasswell ou Lipmann e outros estudos, às vezes reunidos sob o título de “escolas norte-americanas” ou “funcionalismo”. Apesar de válida, essa delimitação temporal deixa de lado os estudos anteriores ou paralelos à esses trabalhos.

Isso pode ser notado, por exemplo, nas poucas referências ao interacionismo simbólico ou à publicística na teoria da comunicação – embora retomados por França (2008) e Marcondes Filho (2016), em um caso, ou Rüdiger (2015), em outro. A obra de Cooley parece estar nessa região menos visível dos estudos da Área.

Na área de Comunicação, a definição das genealogias vem sendo feitas por várias autoras e autores, em tentativas de estabelecer não apenas a historicidade do pensamento teórico-epistemológico, mas também procurando compreender um espaço caracterizado por uma “diversidade” que beira a “dispersão”, para usar duas expressões de Braga (2010). Não por acaso, aos delineamentos dos saberes da comunicação são desafiados por outros caminhos genealógicos, que procuram contar “outra história” do pensamento comunicacional, como fazem, por exemplo, Varão (2007; 2008) e Martino (2009; 2011; 2019).

Sem discutir as razões de sua ausência no “cânone” das teorias, ou seu lugar em um campo multifacetado, Cooley parece ser um dos primeiros pesquisadores a dedicar espaço para o fenômeno da comunicação procurando entendê-lo por si, ainda que no âmbito de uma sociologia da interação. Catt (2014), indica uma instabilidade de origem nas pesquisas norte-americanas entre uma perspectiva mais “sociológica” e outra “comunicológica”: se Cooley tem uma origem na sociologia, sua perspectiva comunicacional parece se distanciar disso, situando-se em uma maneira “comunicológica” de entender o social, problema de indefinição de origens trabalhado, em outra perspectiva, por Eadie (2011). Sua concepção de “comunicação” está relacionada ao conjunto de suas preocupações como sociólogo interessado em processos sociais.

Ao colocar esses processos como pano de fundo a partir do qual as interações sociais são elaboradas, a comunicação ganha uma proeminência inédita até então na obra de outros sociólogos de sua época. Cooley, nascido em 1864, é da mesma geração de Weber, Mead, Durkheim e Simmel. Sua obra situa-se no momento de elaboração da sociologia, à qual ele se filia desde o início. A perspectiva de Cooley difere de seus colegas pelo enfoque dado aos fenômenos comunicacionais a partir de uma noção da interação como fundamento dinâmico das relações sociais e, mais ainda, da própria organização da sociedade a partir do que denomina “grupos primários”. É como precursor do chamado “interacionismo simbólico” que Cooley costuma ser mencionado nas ciências sociais.

Na versão ampliada e modificada de sua obra “Social Organization” publicada em 1930 por Angell e Carr (1933), com o título de “Introdução à Sociologia” (“Introduction to Sociology”), seus colegas propõe essa pergunta desde a primeira frase do livro: “para que servem as outras pessoas?” Essa questão coloca em cena um dos pressupostos que orientam a perspectiva sociológica de Cooley e vão encontrar sua síntese em seu conceito de comunicação: o social não é dado, é construído nas interações interpessoais. Apesar dos outros “estarem aí” e dos

processos de socialização começarem, a rigor, desde o momento do nascimento, a ideia de uma sociedade preexistente, no sentido durkheimiano, não parece ter ressonâncias exatas no pensamento de Cooley que, sem diminuir a importância do social, apresenta-o como produção em curso, mais do que fato dado.

A pergunta pela possibilidade do social se desloca para o questionamento a respeito de sua constituição: como é possível a formação da sociedade? De que maneira indivíduos podem se reunir e organizar relações sociais?

Uma das respostas de Cooley é colocar, em pé de igualdade, o social e o individual como partes complementares de uma continuidade que se configura de maneira diferente a cada interação. O indivíduo constitui e constitui-se no social no momento em que interage com o outro, na troca de vivências, experiências, ideias e, sobretudo, no intercâmbio das impressões e percepções que se tem uns dos outros no espaço das relações sociais. Essa postura reflexiva é dinâmica o bastante para comportar a ideia de que o social está em constante movimento, reconstituindo-se nas menores interações a partir das quais cada pessoa constrói sua percepção de si e do mundo. O resultado prático é a elaboração do social nas interações comunicacionais.

O lugar da Comunicação não está vinculado a uma "centralidade", no sentido de ser algum tipo de pólo ou eixo ao redor dos quais outros elementos poderiam ser organizados, mas está espalhada, de maneira desigual e diferente, nos estratos do tecido social. Esse quadro interacional está dentro de um princípio de reflexividade, com o ato comunicacional apresentando-se como espelhamento infinito entre os participantes de uma determinada situação.

Há, portanto, um direcionamento tanto na esfera racional quanto na afetiva. No primeiro caso, trata-se do conhecimento a respeito do social no processo de socialização, enquanto o segundo remete às dimensões sensíveis da identidade dos sujeitos reciprocamente construídos – o eu se forma reflexivamente a partir da visão do outro a respeito da imagem que uma pessoa tem de si e do mundo.

A mente humana, para Cooley, forma-se na relação com as outras: a interação é a principal, se não a única, fonte de conhecimento e formação da mente. Desde pequenos, explica, aprendemos o mundo mediados pelo encontro com os outros, a partir dos quais tornamos inteligível a realidade e, mais ainda, definimos quem somos.

Nesse ponto Cooley propõe seu conceito de "si espelhado" ou "eu de espelho" ("looking-glass self"): na interação, aprendemos a ver a nós mesmos através dos olhos dos outros, isto é, do conceito que fazem de nós, e a partir disso derivamos nossas próprias concepções a nosso respeito. Como sintetiza Baptista (2016, p. 121), "o 'eu' é social porque quando nos olhamo-nos, quando nos percebemos, não percebemos apenas sob nosso ponto de vista, mas também sob o ponto de vista do 'outro'". A elaboração de si mesmo a partir da reflexividade está ligada a uma

perspectiva do entendimento a respeito da maneira como outras pessoas compreendem um determinado indivíduo.

A auto-imagem uma pessoa se forma a partir da maneira como ela acha que as outras pessoas a veem. Atribuindo valor a esse tipo de consideração, define igualmente seu próprio conceito, mais alto ou mais baixo, sobre si. Uma concepção errada, para mais ou para menos, do que os outros pensam dela tende a se tornar uma fonte de distorção da imagem da pessoa para si. A capacidade de reconhecer, no outro, o ato cognitivo de formação de sua imagem é um ponto-chave em todo esse processo.

Na medida em que esse tipo de interação social é dinâmica e contínua, porquanto o “eu” é sempre o “outro” de alguém, os processos sociais fundamentais, para Cooley, se organizam a partir desse compartilhamento e troca dessas impressões recíprocas. Não por acaso, apresenta a ideia de “realidade” mais como o resultado da interação entre mentes do que como um fato objetivo: a reprodução e transformação das práticas sociais aprendidas ao longo da trajetória de um indivíduo é um dos fatores dos quais resulta o social em si – um conjunto reflexivo de trocas simbólicas.

Essa visão poderia colocar Cooley ao lado de outros sociólogos de sua geração, sem maior interesse para a Área de Comunicação, não fosse o fato dele introduzir, nesse cenário teórico, um elemento importante: o fundamento de todo processo de socialização, bem como de organização das sociabilidades, está ancorado em relações de comunicação.

■ A COMUNICAÇÃO NO FUNDAMENTO DAS RELAÇÕES SOCIAIS

É sintomático que em sua segunda principal obra Cooley dedique toda uma seção ao conceito de comunicação. Ela vem logo após a introdução e o primeiro segmento do trabalho, nos quais o autor expõe seus pressupostos a respeito da formação da mente, em uma perspectiva eminentemente relacional. A comunicação aparece na obra como o elemento fundamental de qualquer tipo de interação humana a partir das quais se constitui não apenas o indivíduo, mas também o tecido das relações sociais.

O “si espelhado” é origem da construção da identidade: na interação simbólica com os outros o indivíduo se define e redefine continuamente. A presença e importância da terceira pessoa, presente na ideia do “si” (“self”) em oposição ao “eu” (“I”) como forma de reflexividade é demonstrada na dinâmica dessa interação que, anterior a todas as outras, se define em si mesma como uma maneira de criação de laços e vínculos com os outros, a comunicação:

Comunicação significa aqui o mecanismo através do qual as relações humanas existem e se desenvolvem – todos os símbolos da mente, juntamente com os meios de conduzi-las através do espaço e preservá-las no tempo. Isso inclui a expressão do rosto, atitude e gesto, os tons da voz, palavras, escrita, impressão, ferrovias, telégrafos, telefones e qualquer outra coisa que possa ser o mais recente avanço na conquista do espaço e do tempo (COOLEY, 1909, pp. 61)

O conceito de comunicação apresentado no livro é vasto, e inclui desde a interação entre pessoas mediada por signos até estradas de ferro, da troca simbólica efetuada na linguagem verbal e nos gestos até a construção de si a partir da relação com os outros. Essa definição, embora ampla, tem limites: Cooley escapa da armadilha de definir qualquer coisa como “comunicação” ou como “processo comunicacional”, e aponta uma restrição epistemológica: a comunicação se apresenta como um processo interacional, mediado por símbolos, entre seres humanos.

Esse processo é, em sua visão, o fundamento de todos os outros, mas não se confunde com eles: vista como relação, a comunicação é um ponto de troca e convergência que torna a interação social possível, sem, no entanto, se misturar com as atitudes, ações, sentimentos e comportamentos derivados desses momentos de interação. A partir da comunicação, indivíduos organizam reciprocamente não apenas suas ações, mas também a imagem mental que fazem de si, dos outros e da realidade.

O autor prossegue:

(...) a comunicação, incluindo sua organização na literatura, arte e instituições, é de fato a estrutura externa ou visível do pensamento, tanto causa quanto efeito da vida interior ou consciente dos seres humanos. Tudo é um só desenvolvimento: os símbolos, as tradições e as instituições são projetadas a partir da mente, com certeza, mas no instante de sua projeção e, a partir disso, elas reagem a ela e, de certo modo, controlam-na, estimulando, desenvolvendo, e arrumando certos pensamentos às custas de outros, dos quais nenhuma sugestão de despertar vem (COOLEY, 1909, pp. 64).

Ao colocar a comunicação como eixo das interações sociais, Cooley não parece expandir indefinidamente os limites do fenômeno comunicacional ou, no sentido oposto, reduzir todas as relações humanas a “comunicação”. Tanto uma postura quanto a outra teriam como consequência epistemológica a impossibilidade de estudo da Comunicação, seja por sua incomensurabilidade, seja pela dissolução em meio ao conjunto de outros processos sociais.

Cooley situa a comunicação no âmbito das relações humanas, mas convoca imediatamente a presença de um diferencial – as trocas simbólicas responsáveis por permitir o entendimento e as ações recíprocas dos indivíduos. A organização da vida social é, por assim dizer, um processo eminentemente comunicacional, mas que não se esgota no conjunto de trocas simbólicas entre os indivíduos, expandindo-se para as outras atividades e práticas sociais. Dito de outra maneira, por seu caráter de base e fundamento, e por sua presença em todas as relações, a comunicação é vista como um meio, não como um fim, na constituição das tramas do social.

O ato comunicacional não existe *per se*, desprovido de algum tipo de fundamento, enquadramento, perspectiva e consequência necessariamente dirigido a outrem, sem os quais não há o comunicar: o verbo não se constitui necessariamente como transitivo, como sugerem Ciro Marcondes Filho (2012) ou Ferrara (2013), mas as reverberações do ato de comunicar no sentido da ação em relação aos outros.

A comunicação não é “usada” para comunicar algo específico, não é apresentada como “instrumento” ou “ferramenta” para se “passar uma mensagem”, mas o processo interacional por excelência. Nas relações sociais, a comunicação é em si um ato, uma ação – próxima da perspectiva de Ferrara (2013) ao designar a diferença entre a abertura do “comunicar”, verbo, em contraponto com a circunscrição da “comunicação”, substantivo – em relação a outra pessoa e a si mesmo.

É possível, localizar os processos comunicacionais no conjunto das práticas sociais e, a partir daí, endereçar questionamentos às suas características, dimensões e especificidades de sua localização em situações e contextos diferentes, tomando como chave de análise os elementos presentes em uma interação e focando no que produz significado na relação – sempre altamente reflexiva – entre os indivíduos.

Isso permite localizar a comunicação enquanto objeto de conhecimento, em perspectiva epistemológica, com seu objeto empírico a ser observado – e tornar-se observável – dentro da particularidade, ou mesmo da singularidade, das interações comunicacionais subjacentes às outras práticas sociais. Isso torna possível, inclusive, a operacionalização de uma epistemologia da comunicação frente às outras áreas do saber, com as quais dialoga sem no entanto se misturar: se o fundamento das práticas sociais são as interações comunicacionais, um ponto central reside nas trocas, realizadas entre os indivíduos e grupos, em situações comunicacionais relativas às processualidades específicas de cada prática.

Daí a pouca atenção que Cooley parece dar à operacionalização específica da comunicação nesta ou naquela circunstância específica, mas ressalta o aspecto comunicacional presente em todas elas, isto é, as condições nas quais há uma produção de sentidos e, sobretudo, uma interação entre os participantes de maneira que suas ações, atitudes e concepções a respeito de uma determinada situação possam ser reciprocamente entendidas e direcionadas.

Daí o domínio da comunicação se estabelecer como o estudo das trocas simbólicas presentes em todas as interações: gestos, palavras, textos, imagens e qualquer outro tipo de produção simbólica interessam na medida em que são maneiras da consciência humana expandir-se para além de si mesma e estabelecer relações, bem como um espaço comum, com a alteridade, com quem se compartilha algo.

Seguindo a divisão proposta por Lima (1983) a partir de Williams (2003), a perspectiva de comunicação de Cooley situa-se como o ato de compartilhar, de encontrar pontos que permitam

o estabelecimento de um espaço comum entre os indivíduos a partir dos quais lhes será possível definir, de maneira reflexiva, quem são, o que podem fazer e como precisam agir reciprocamente diante daquele momento ou pensar em atos futuros.

A MÍDIA COMO AMBIENTE: A PRÁTICA DA COMUNICAÇÃO

E quando chegamos à era moderna, em especial, não podemos entender nada corretamente a menos que percebamos a maneira pela qual a revolução na comunicação criou um novo mundo para nós (COOLEY, 1909, pp. 65).

Cooley não parece fazer uma distinção entre o que seria hoje chamado de “mídia” e “comunicação”. Embora utilize uma única palavra para se referir ao conjunto “mídia” e “comunicação”, o sentido atribuído à segunda é amplo o suficiente para compreender ambas. As duas concepções, embora ligadas, não se confundem: a comunicação é uma dimensão central do processo de trocas e interações humanas que, no entanto, demanda imediatamente algum tipo de meio (das palavras aos trens, passando pelos gestos e pela imprensa) para chegar ao outro – meio que, por sua vez, interfere na maneira como a comunicação acontece.

A divisão proposta aqui, portanto, não indica uma dicotomia na obra de Cooley, mas uma forma de análise, em separado, desses dois sentidos – usando o termo “mídia” para referir este segundo aspecto, em um anacronismo pensado em termos de facilitar a inteligibilidade do argumento.

A mídia, para Cooley, não se resume a uma aspecto instrumental, embora essa dimensão também esteja contemplada em seu texto. Sua concepção de “mídia” se desenvolve contra um pano de fundo das transformações culturais, sociais e históricas que deram origem a novos tipos de mídia – e o aspecto complementar dessa relação, com a mídia atuando sobre o desenvolvimento político e cultural dos povos.

Cooley não chega a formular uma teoria da história pautada na mídia, mas a destaca no desenvolvimento da cultura, tomada em sentido amplo:

(...) o sistema de comunicação é uma ferramenta, uma invenção progressiva, cujas melhorias reagem sobre humanidade e alteram a vida de cada indivíduo e instituição. Um estudo dessas melhorias é uma das melhores maneiras de entender as mudanças mentais e sociais que estão ligadas a elas; ela [a comunicação] fornece uma estrutura tangível para nossas idéias (COOLEY, 1909, pp. 64)

Lida em conjunto com suas demais concepções, essa perspectiva coloca a mídia como parte da construção humana de seu próprio habitat, na medida em que está ligada à realidade construída

pelos indivíduos em suas relações. A mídia atua na formação de outros aspectos da interação e, por isso mesmo, como uma das instâncias de constituição das formas de sociabilidade.

Cooley propõe uma interpretação da relação do ser humano com esse ambiente levando em consideração quatro tipos de mídia relacionadas com transformações no modo de ser, pensar e agir: o domínio da palavra, a criação da escrita, o desenvolvimento da imprensa e os modos não-verbais, ou artísticos. Vale seguir sua argumentação.

Palavras, para Cooley, são os blocos de construção do pensamento humano e, ao mesmo tempo, sua forma privilegiada de expressão. Ele propõe que o desenvolvimento de aprendizado das palavras, na criança, acompanha a perspectiva de conhecimento da espécie, na aquisição gradativa dos símbolos verbais de expressão. A centralidade da palavra no desenvolvimento do pensamento tem lugar não apenas no indivíduo, mas também na cultura.

Sua concepção não reserva às palavras apenas um lugar como “expressão” do pensamento: mais do que isso, são responsáveis por sua formação. A linguagem é uma forma de constituição, não apenas expressão, do pensamento. A relação com o mundo é definida pelas palavras disponíveis para seu entendimento, na medida em que a linguagem confere existência significativa à realidade ao redor: o que está além disso simplesmente não existe enquanto fenômeno apreensível pela mente humana.

A criança não aprende uma palavra para dizer algo que já queria mas, ao contrário, o aprendizado da palavra permite delimitar uma parcela da realidade e atribuir sentido a ela. A partir da linguagem verbal, são instauradas as condições básicas de sociabilidade, que, permitindo uma interação detalhadamente e formas complexas de sociabilidade.

As palavras, por si só, garantem uma organização imediata, mas não permitem um desenvolvimento para além de um tempo presente desprovido de outra referência cronológica: se as palavras fundam a sociedade, a escrita cria o tempo histórico. Para Cooley, a escrita, meio para registrar as palavras e pensamentos, é uma maneira de perpetuar, no tempo, os modos de pensar e agir do ser humano, suas impressões do mundo onde vive, leis, tradições e costumes – sua história.

A invenção da escrita, para Cooley, modifica radicalmente a relação dos seres humanos entre si e, de maneira ampla, com o tempo. O registro escrito não se encerra em sua capacidade de “estocar” informação: o arquivo, como sugere Derrida (2003), é algo sempre vivo, próximo, um “fantasma”, jogando com a etimologia do termo “phantasia”, no âmbito das civilizações. O escrito confere às sociedades uma permanência inexistente de outra maneira, desafiando a dinâmica do tempo com a perenidade dos acontecimentos. A permanência e preservação das ideias, com a escrita, são fundamentais, em Cooley, para a auto-compreensão das sociedades.

Ao criar a História, seres humanos colocaram sobre si mesmos o peso da referência ao passado como uma das variáveis para entender o tempo presente. A partir daí pode-se falar em

“civilização”. Não haveria, para ele, uma “civilização romana” sem registro da escrita formando um corpo comum de leis, práticas e procedimentos, mas também expressões literárias, artísticas e, de modo amplo, de todo um imaginário do que constituía e constitui “ser romano”. Assim como a palavra não expressa o pensamento, mas é um dos elementos que o cria, a escrita não é apenas o registro da palavra, mas uma maneira diferente de situar a mente humana no tempo.

A revolução, no entanto, é impressa. Cooley examina as transformações sociais e políticas às quais a invenção da imprensa esteve ligada. Curiosamente, não coloca em momento algum a prensa como “causa” das mudanças, mas como variável necessárias para sua realização:

Imprensa significa democracia, porque coloca o conhecimento ao alcance das pessoas comuns; e o conhecimento, a longo prazo, certamente fará valer sua reivindicação de poder. Traz ao indivíduo qualquer parte da herança de idéias que ele esteja apto a receber. O mundo do pensamento e, em tempo, o mundo da ação, gradualmente está sob o domínio de uma verdadeira aristocracia de inteligência e caráter, no lugar de um mundo artificial criado por oportunidade exclusiva. Em toda parte, a disseminação da impressão foi seguida de um despertar geral, devido às sugestões perturbadoras que espalhou no exterior (COOLEY, 1909, pp. 75).

Como no caso da palavra e da escrita, Cooley não parece ver na imprensa um “canal”, mas como um dos agentes da transformação de ideias e práticas a partir da divulgação, em larga escala, de outros modos de pensar. Seu exemplo é a Reforma Protestante, na divulgação do pensamento de Martinho Lutero e as disputas que se seguiram. A imprensa, para Cooley, é espaço plural de debate. Não porque os meios sejam intrinsecamente democráticos ou em países tolerantes: a Reforma Protestante acontece em um mundo marcado pela concepção de um poder divino dos reis e da prevalência da nobreza, mas porque nenhuma censura impede completamente o trânsito da página impressa e das ideias que a acompanham. Como indica Simonson (1996), essa postura leva Cooley a deixar de lado aspectos mais triviais dos processos democráticos e comunicacionais.

A título de nota final, Cooley menciona aos processos não-verbais de comunicação, associando-os sobretudo com as formas de expressão artística, embora inclua aí também os gestos. Nesse momento, o autor parece se filiar novamente a uma postura eminentemente construtivista das expressões, situando as formas do semblante no como parte dos aprendizados sociais – embora reconheça uma raiz biológica. No mesmo segmento desse tipo de expressão, Cooley nomeia os processos artísticos enquanto derivados desses procedimentos não-verbais, que comunicam de uma maneira diferente do conjunto das interações verbais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura do texto de Charles Cooley sobre comunicação, mais de um século depois de ser escrito, não deixa de chamar atenção também por seus maneirismos e marcas de seu tempo, de elementos formais (o uso de “man” para se referir a seres humanos, citações indicadas com asteriscos) até as questões conceituais. Nota-se também lacunas: nenhuma palavra sobre as questões econômicas ou às divisões sociais existentes em seu tempo, relacionadas à mídia e ao processo democrático.

Observa-se, do mesmo modo, o recurso a argumentos sociológicos ainda hesitantes a respeito de sua própria validade: situado no início da Sociologia, Cooley ainda luta pela visibilidade e reconhecimento de seu campo.

Cooley, ao longo do texto, manifesta várias vezes seu entusiasmo pelas possibilidades da mídia no sentido de ampliar a trama das interações comunicacionais, mas não deixa de lado as potencialidades negativas: se não é um autor “crítico”, no sentido que a palavra toma posteriormente na Teoria da Comunicação, indica problemas no desenvolvimento técnico-comunicacional:

A ação da nova comunicação é essencialmente estimulante e, em algumas de suas fases, pode ser prejudicial. Custa ao indivíduo mais, no que diz respeito à função mental, participar normalmente da nova ordem das coisas do que na antiga. (...) é indiscutível que o estímulo constante e variado de um tempo confuso torne difícil manter a atenção (COOLEY, 1909, pp. 85/100).

Individualismo, fechamento em grupos de pensamento monológico e superficialidade da produção cultural são os principais problemas apontados por ele em relação às formas de Comunicação de sua época – que, em alguma medida, estão na raiz de algumas das problemáticas contemporâneas.

Seria possível encontrar em suas proposições, anacronicamente, as origens de várias perspectivas atuais no estudo da comunicação, desde o Interacionismo Simbólico, em suas várias ramificações e decorrências, até as pesquisas sobre Ecologia da Mídia, no sentido de Adriana Braga (2019), em particular antecipando algumas das proposições de Innis e McLuhan. No entanto, como mencionado acima, a perspectiva aqui não é apresentá-lo como “precursor” ou “fundador”, mas como alguém interessado em problemas da comunicação que, situado em um espaço e tempo histórico definidos, lidava com questões e desafios epistemológicos que, em sua duração, permanecem contemporâneos na medida em que são dirigidos a temas centrais da área – o conceito de comunicação, as relações com a mídia e seu lugar nas práticas sociais.

Nesse aspecto, revisitar o texto de Cooley vai além do interesse histórico no desenvolvimento das teorias da comunicação, e mostra como algumas de suas proposições e problemáticas, embora situadas no contexto de sua época, parecem não ter sido resolvidas até hoje – sua chave

de análise, se não indica resoluções, ao menos pode ajudar a formular os problemas.

Vale terminar, por isso, com esse aspecto.

Na edição de 1956, ao final do livro, há uma seção de nove páginas intitulada “Questões de Estudo” (“study questions”), aparentemente escrita por Cooley (embora não conste da edição de 1909 e possa ser uma adição de Robert C. Angell: há referências a “o autor” e “professor”, mas não é possível saber se se trata dele ou de Cooley referindo-se a si mesmo em terceira pessoa).

De qualquer modo, trata-se de perguntas de estudo, com duas observações pedagógicas que permitem vislumbrar o aspecto prático de seu ensino (COOLEY (?), 1956, p. 421): os alunos devem preparar “artigos originais, baseados na observação, e tratar alguma questão prática do ponto de vista sociológico em conexão com o estudo”. E conclui com uma observação metodológica: “O estudante não deve nunca ficar satisfeito até poder oferecer, com cada resposta, ilustrações a partir de sua própria experiência: não há outra maneira de entender esse assunto”.

REFERÊNCIAS

ANGELL, Robert Cooley. Introduction. In: COOLEY, Charles H. *Social Organization / Human nature and the social order*. Glencoe: Illinois: The Free Press, 1956.

ARAÚJO, Carlos A. A pesquisa norte-americana. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera V. (orgs.). *Teorias da Comunicação*. Petrópolis: Vozes, 2010.

BACHELARD, Gaston. *Epistemologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

BAPTISTA, Iuri Y. F. *A comunicação em Charles Horton Cooley: circunstâncias, ideias e discussão*. Porto Alegre: PUC-RS, 2015 (Dissertação de Mestrado).

BAPTISTA, Iuri Y. F. A imaginação na sociologia de Charles Cooley. *Revista Ciências Humanas*, v. 9, n 2, edição 17, p. 116 - 125, Dezembro 2016.

BERELSON, B.; JANOWITZ, M. (orgs.). *Reader in Public Opinion and Communication*. Glencoe: Illinois: The Free Press, 1966.

BRAGA, José. L. Dispositivos Interacionais. *Matrizes*, Vol. 1, no. 1, 2011.

BRAGA, José. L. Nem rara, nem ausente – tentativa. 20o. ENCONTRO DA COMPÓS. *Anais...* Rio de Janeiro: UFBA, junho 2010.

- BRATSLAVSKY, Lauren. The archive and disciplinary formation: a historical moment in defining mass communication. *American Journalism*, 32:2, 2015, pp. 116-137.
- CATT, Isaac. The two sciences of communication in philosophical context. *The review of communication*, vol. 14, nos. 3-4-, jul-out. 2014, pp. 201-228.
- COOLEY, Charles H. *Human nature and the social order*. Nova York: Charles Scribner's Sons, 1902. Digitalizado pelo Internet Archive em 2007. Disponível em <<https://archive.org/details/HumanNatureAndTheSocialOrder/page/n3/mode/2up>>Consulta em 05.10.2019.
- COOLEY, Charles H. *Social Organization / Human nature and the social order*. Glencoe: Illinois: The Free Press, 1956.
- COOLEY, Charles H. *Social organization: a study of the larger mind*. Nova York: Charles Scribner's Sons, 1909. Digitalizado pelo Internet Archive em 2010. Disponível em <<http://www.archive.org/details/socialorganizatOOcool>> Consulta em 05.10.2019.
- COOLEY, Charles H.; ANGELL, Robert C.; CARR, Lowell J. *Introductory Sociology*. Londres: Charles Scribner's Sons, 1933.
- COOLEY, Charles Horton. O self social: o significado do Eu. *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 16, n. 47, p. 173-192, Agosto de 2017.
- DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- EADIE, William F. Stories we tell: fragmentation and convergence in Communication disciplinary history. *The Review of Communication*, vol. 11, no. 3, julho 2011, pp. 161-176.
- FRANÇA, Vera R. V. Interações comunicacionais: a contribuição de G. H. Mead. In: PRIMO, Alex *et alli* (Orgs). *Comunicação e Interações*. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- FERRARA, L. D'A. A epistemologia de uma comunicação indecisa. 22o. COMPOS. *Anais...* Salvador: UBFA, junho 2013.
- FERRARA, L. D'A. *A comunicação que não vemos*. São Paulo: Paulus, 2018.
- HONNETH, Axel. O eu e o nós: o reconhecimento como força motriz de grupos. *Sociologias*. Porto Alegre, ano 15, no 33, mai./ago. 2013, p. 56-80
- IANNI, Octávio; CARDOSO, F. H. *O homem e a sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1983.
- JENKINS, Keith. *A história repensada*. São Paulo: Contexto, 2016.
- LÖBLICH, Maria; SCHEU, Andreas M. Writing the History of Communication Studies: A Sociology of Science Approach. *Communication Theory*, no. 21, vol. 1, 2011, pp. 1-22.

- MARCONDES FILHO, C. A Comunicação no sentido estrito e o Metáforo. 21o. ENCONTRO DA COMPÓS. *Anais...* Juiz de Fora, junho 2012.
- MATTERLART, Armand; MATTELART, Michelle. *História das Teorias da Comunicação*. São Paulo: Loyola, 1999.
- McQUAIL, Dennis; WINDHAL, Stephen. *Communication Models*. Londres: Routledge, 1993.
- MELO, José M. *Contribuições para uma pedagogia da comunicação*. São Paulo: Paulinas, 1974.
- MELO, José M. *História política das ciências da comunicação*. Rio de Janeiro: Mauad, 2009.
- MIÉGE, Bernard. *O pensamento comunicacional*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- RODRIGUES, Lysia R. M. B. *A dialética de transformação do self e do autoconceito: dimensões auto-refletidas no cárcere feminino*. Recife: UFPE, 2013 (Tese de Doutorado).
- RÜDIGER, Francisco. *Introdução à teoria da Comunicação*. São Paulo: Edicom, 2003.
- RÜDIGER, Francisco. *O mito da agulha hipodérmica*. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- SCHRAMM, Wilbur L.; ROBERTS, Donald F. (orbs.) *The process and effects of mass communication*. 2a. edição. Urbana - Illinois: University of Illinois Press, 1972.
- SIMONSON, Peter. Dreams of democratic togetherness: communication hope from Cooley to Katz. *Critical studies in Mass Communication*, no. 13, vol. 1, 1996, pp. 324-342.
- SOLDAN, Tabata L.; RASIA, José M. A polêmica relação indivíduo e sociedade: as abordagens teóricas do interacionismo simbólico e das representações sociais. *Sociologias Plurais*, Vol. 3, no 1, fevereiro 2015.
- VARÃO, R. O passado não é o que costuma(va) ser: por uma outra história das teorias da Comunicação. 30o. INTERCOM. *Anais...* Santos: Universidade Católica de Santos, setembro de 2007.
- Varão, Rafiza. Notas sobre o mito dos quatro fundadores do campo comunicacional: coisas que ninguém nunca viu antes e pensamentos que ninguém teve. XXXI INTERCOM. *Anais...* Natal, RN, 2 a 6 de setembro de 2008.
- WEBER, Max. *Economia e Sociedade*, vol. 1. Brasília: Ed. UNB, 2001.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso*. São Paulo: Edusp, 2018.
- WILLET, Gilles. *La communication modelisée*. Ottawa: Editions du Renouveau Pédagogique, 1995.

Framing the wall: The Palestinian resistance against the occupation in Five Broken Cameras (2011)

Enquadrando o muro: A resistência Palestina contra a ocupação em Cinco Câmeras Quebradas (2011)

DIEGO GRANJA DO AMARAL

Universidade Federal Fluminense/ Universidade de Tübingen. Doutor em comunicação pela Universidade Federal Fluminense em cotutela com a universidade de Tübingen. É membro do do Laboratório de Experimentação e Pesquisa de Narrativas da Mídia (LAN/UFF). Pesquisa temas como: cultura visual, memória, temporalidade e Sul Global.

ABSTRACT

This paper looks at the documentary *Five Broken Cameras* (Palestine, Israel, France, Netherlands, 2011) to discuss the temporal implications of a quotidian under occupation. More specifically, the investigation casts light over the peaceful resistance against the Israeli wall in the Palestinian village of Bil'in portrayed by the lenses of Emad Burnat, a Palestinian villager who becomes the village's filmmaker after the acquisition of his first camera. Upon the analysis, I claim that in the context of the Palestinian struggle, cinema is both an integral part of the resistance and an instrument to structure the experience of time in an area fragmented by the occupation.

Key-words: Temporality. Palestine. Documentary film.

RESUMO

Este artigo analisa o documentário Five Broken Cameras (Palestina, Israel, França, Holanda, 2011) para discutir as implicações temporais de um cotidiano sob ocupação. Mais especificamente, a investigação lança luz sobre a resistência pacífica contra o muro israelense na vila palestina de Bil'in, retratada pelas lentes de Emad, um morador palestino que se torna o cineasta da vila após a aquisição de sua primeira câmera. A partir da análise, o artigo desenvolve o argumento de que o cinema, no contexto Palestino, é tanto uma forma de resistência quanto uma forma de estruturar a experiência de tempo em uma área fragmentada pela ocupação.

Palavras-chave: Temporalidade. Palestina. Documentário.

1. ON THE NECESSITY TO NARRATE

A shaking camera records a series of blurred images. The movement and sounds suggest a complete lack of control from the part of the person shooting the images. Contrasting with the scenes, a male voice calmly talks to the audience: "I've lived through so many experiences" the voice declares. His feelings resonate on the screen where the protests appear. The man continues stating that his feelings "burn [...] like a hot flame. Pain and joy, *fears and hope* are all mixed up together" (*Five Broken Cameras*, 2011).

The scenes described above are part of *Five Broken Cameras*' opening sequence. As suggested by Elsaesser and Buckland (2002) a film's opening scene functions as a declaration of intentions of sorts, providing a hint on the content, form and style. Confronting the first images of *Five Broken Cameras*, the spectator is invited to a fragmented and, at times, discomfoting narrative.

Minutes later, the spectator is introduced to Emad Burnat, a Palestinian villager who decided to document his life events with the camera he bought to film his new-born son Gibreel, in 2005. As the episode suggests, Emad becomes a filmmaker by a combination of chance and circumstances. Were Emad not in Palestine, he probably would not have been pulled into the role of filmmaker. It is precisely this intuitive approach of a common man under pressure that makes the documentary appealing. Emad is not involved with politics on an institutional level and seems to be sceptical when it comes to party politics. He also does not claim to be an artist, on the contrary, he admits that his interest in filming was casual at first, and afterwards became a therapy of sorts. In his own words, he is just trying to "keep track" of his life.

The result of this experience is the award-winning documentary film *Five Broken Cameras* (Palestine, Israel, France, Netherlands 2011), co-directed with the Israeli filmmaker Guy Davidi. The narrative is developed around Emad's routine during the demonstrations against the Separation Wall in the village of Bil' in (Palestine). Commenting on the filming process Emad admits to "mix everything — the filmmaking and the mind and the head and the blood — everything to work and to be there" (NPR, 2013).

As the opening sequence suggests, the film is narrated from the Emad's perspective, which, in its turn, is often disturbed by the circumstances. In this vein, the narrative presents an interesting combination between Emad's declared intentions and the contingent developments of his endeavour. Bearing that in mind, this work shall discuss the hypothesis that the documentary *Five Broken Cameras* is a symptom of a larger trend in the Palestinian culture: the narrative is as a tool in the political struggle and a form of healing amidst an intense conflict. More specifically, this work tackles the large issues of the Israeli occupation of the West-Bank and the collective trauma caused by the expulsion of the Palestinians from their homeland (Al-Nakba) through the

point-of-view of a villager who becomes a filmmaker to narrate the sorrows of the occupation. In Emad's story, a few characteristics of the Palestinian experience cross paths: the peasant who becomes an icon, the individual history of suffering that represents an entire population, the endurance and tenderness despite the harsh circumstances, and finally, and perhaps the most emblematic in the film, the becoming of a narrator forged by the circumstances.

Structured around the life-span of the cameras, the film is a visual diary^[1] of a villager's quotidian during the construction of the wall and corresponds to what Bill Nichols describes as a performative documentary (NICHOLS, 2011). For Nichols, this kind of film "emphasizes the subjective or expressive aspect of the filmmaker's involvement with a subject; it strives to heighten the audience's responsiveness to this involvement"(NICHOLS, 2011, p.32). In Emad's narrative, this involvement serves the double purpose of engaging the audience in his struggle and in the collective fight for the Palestinian liberation.

Hence, the documentary is suggestive from its very foundations. Firstly, it is one of many films portraying the Separation Wall, which cuts through much of the Palestinian territory. The wall not only imposes a brutal separation between Israel and the West-Bank but, more importantly, cuts much of the Palestinian territory. Secondly, the film discusses the problems of narration and testimony in Palestine. Echoing Said's (1984) emblematic piece *Permission to narrate*, the documentary bears the implicit question on whether Palestinians are *allowed* to narrate their struggle or not.

As the opening monologue suggests, Emad's account of his motivations to shoot the documentary is an outburst of a man living under pressure. A tension that is visible in the precariousness of the shooting in the sequence, an indistinguishable series of dizzying and discomfiting images (Fig 1). In this sense, the opening monologue functions as a manifesto of sorts. A somewhat improvised yet meaningful riot against the occupation through the eyes of a villager and its cameras. Emad, similarly to Suleiman, films from a first-person POV, with a camera that is almost never static and reflects the unsettling environment. In the fragility of the cameras, the narrative seems to be hanging by a thread.

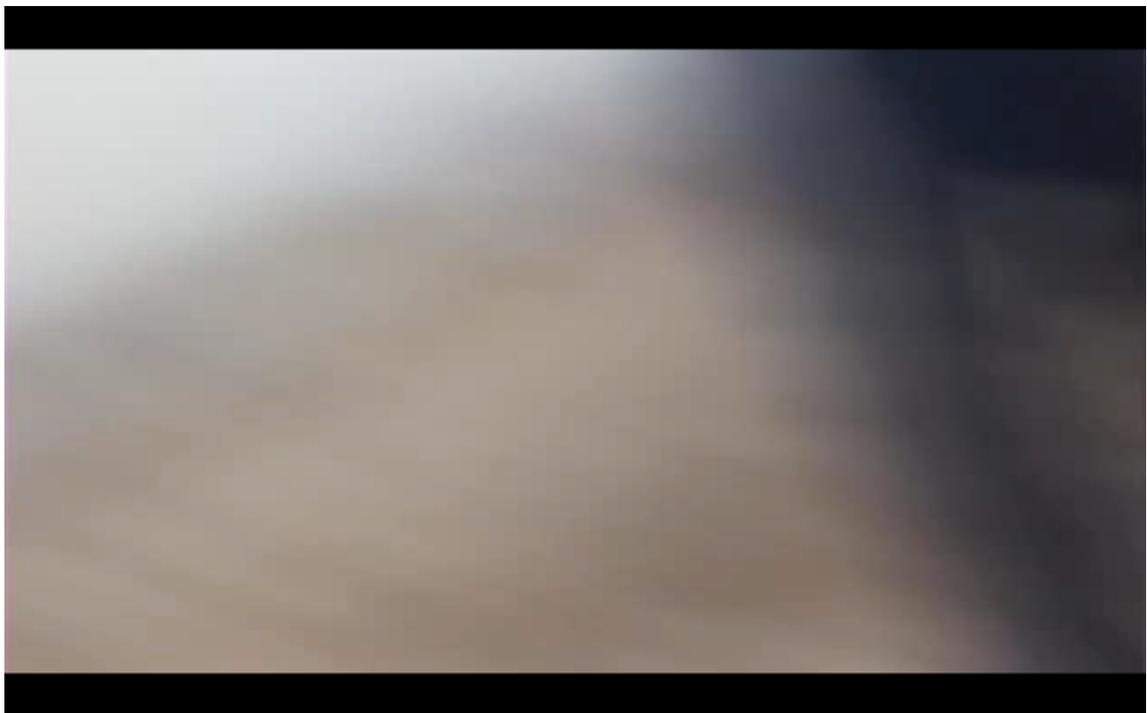


FIGURE 1: Five Broken Cameras (Film still, 00:00:48s)

Reacting to overwhelming circumstances of the life under occupation, aggravated by the construction of the separation wall, Emad reports a natural feeling of anguish and confusion. These emotions, he admits, are all “mixed up together” (Five Broken Cameras, 2011). Such confusion is illustrated by unintentional camera movement in the shot above (Fig. 1). Despite not being planned, the camera captures Emad’s hassle amidst a confrontation with the army.

Admitting that he is “losing track”, Emad claims that filming is his way of coping with the intensity of the life under occupation. Recording the events becomes Emad’s way of keeping track of time and structure his life. According to him “the old wounds don’t have time to heal, new wounds cover them up”, and he films to “hold onto [...his] memories” (Five Broken Cameras, 2011). Showing the cameras used in the project, he explains that each of them is “an episode” in his life.

Given that the cameras are not broken due to obsolescence or lack of care, it is symptomatic that they represent episodes in Emad’s life. Each of them holds a testimony on violence and a process of silencing. In a brutal materialization of the dynamics in the region and of the film’s message, one of the cameras was shot while Emad filmed the action. The camera served as a shield and protected the filmmaker from a shot in the eye. Such an event is emblematic of the hybridism between man and camera, which, throughout the film become increasingly closer. As Emad becomes a filmmaker, his attachment to the cameras increases. An indication of that is the

fact that the first camera was used to film Gibreel and shows parties and community events in the camera, whereas latter in the chronological time, under arrest, Emad is turning the camera to himself as a mix of mirror and diary, as if he were holding his consciousness. The film is, especially in this case, a form of prosthetic memory (LANDSBERG, 2004).

From a political standpoint, the shift between a teleological interpretation of the future and a radical present is crucial for a pragmatic approach towards the challenges presented by social reality. Replacing the Jewish/Cristian eschatological notion that pervades Modern time, this radical present focuses on experiences resistance in daily life. In a more general sense, Emad's words are symptomatic of part of the contemporary Palestinian culture and its visual productions.

Trying to keep track of his life, to elaborate on his "pain and joy" (*Five Broken Cameras*, 2011) he did not simply shoot a film on the quotidian of his family life. At this point, Davidi's participation seems to have a crucial role. If Emad is the central character around whom the images are constructed, Davidi played an essential role in editing process of the film. The Israeli co-director functioned as a storyteller for Emad's narrative, going as far as suggesting Emad to focus on his personal life to structure the narrative. Arising from that decision, the film blurs the boundaries between Emad's personal life, his subjective perception of time and the events around him. It is precisely in this opaque zone between one's private life and the social struggles that the notion of resistance as a mode of being in time is perceived.

Moreover, it is also symptomatic that in the film's opening scene, Emad and Davidi decide for the shooting of men taking measures of the land to build the separation wall and a bulldozer uprooting a tree. The uprooting is their didactic way of presenting the struggle to be portrayed in the film. In doing so, the film echoes one of the most typical clichés of Palestinian visual culture. Nevertheless, the repetition of such a scene in the documentary is revealing of a long-term pattern: the Israeli ongoing colonial occupation of Palestine. In these terms, a question that shall be posed is whether the film is repeating a cliché, a trait of lack of creativity, or if the reality of that landscape is trapped in a temporal loop of sorts.

In this paper, I shall discuss Emad's trajectory as a filmmaker as a quintessentially political one. Firstly, because it curves a filmmaker with international impact out of a Palestinian villager. With the film, Emad publicized the struggle of the Bil'in village to the world and made its way to political, academic and artistic debates with the endorsement of an Academy Award Nomination for "best documentary film". Secondly, the film itself became an element of connection among the villagers (Fig 6), as discussed ahead (topic 4).

It is in this spirit that I argue that the act of narrating became a matter of survival. The notion of a narrative as a survival tool has a twofold significance in this argument: a. it is a way of raising attention to the illegal detentions, land grabbing and other forms of physical and psy-

chological violence, as portrayed by the film; b. In the making of the film, Emad, his family and neighbours find comfort and relief from a tense quotidian.

2. THE OCCUPATION THROUGH PALESTINIAN LENSES

Transcending the condition of objects, the cameras are a strategic element to the film's narration. Beyond the function of recording instruments, they become milestones for the temporal passage in the film and actants of the narrative, as they appear on the film screen bearing testimony to the events filmed.

In this vein, the cameras have a twofold importance. Firstly, they establish the temporal limits of the film, since each chapter in the film ends with the destruction of a camera. Secondly, the cameras depict Emad's lack of control over many of the situations in his life. An example of this lack of control is the number of broken cameras in the title. In the overlap of these two points lies the fact that these cameras are really an extension of Emad's body, which functions more like a cyborg (HARAWAY, 1985) instead of working through a human-object logic. The camera's, thus, are Emad's body, and he depends on them to structure the reality around him. Due to Emad's vulnerability, the cameras are broken, touched and turned by soldiers off along the film.

In this regard, a comparison with another film within a similar context is illustrative. The film in question is *Avenge but one of my two eyes* (Israel, France, 2005), shot by the Jewish Israeli director Avi Mograbi. In Mograbi's documentary, he is also reproached by a soldier for filming the army in a zone under the IDF's control. The scene starts with the soldier walking in Mograbi's direction and asking him to stop shooting (Fig. 2). As the filmmaker refuses to obey and keeps shooting, the soldier approaches him and places his hand in front of the camera, yet, he keeps a slight distance from it.



FIGURE 2: *Avenge but one of my two eyes* (Film still, 1:19:57s)

Defying the soldier, the director commands him to remove his hands from the equipment and a discussion on who has the right to film or to order the filming to stop takes place. Under pressure, the soldier calls his superiors and, apparently, receives orders to retreat. As the convoy leaves, Mograbi teases them yelling that they don't know the word "sorry".

The entire scene lasts for roughly three minutes, which is already indicative of the difference in the treatment received by Mograbi and Emad. More important, however, is that Mograbi's camera was barely touched, and the soldier was not only reproached by the filmmaker but also had to leave with his colleagues due to superior orders. The entire negotiation, however, only happened due to Mograbi's filiation. As a Jewish citizen, he is free to narrate, even if his goal is to criticize his home country. Emad, on the other hand, had his cameras broken and went to jail for shooting his documentary during a protest.

In an analogous situation as that described before, now with Emad as a protagonist, the outcome is somewhat different. At some point in Emad's film, soldiers enter his *home* and order him to stop filming. Responding to the filmmaker's refusal to lower the camera, the soldier covers the screen with his hand and forces Emad to move the camera. The whole process is recorded and appears in the film, in a demonstration not only of the invasive attitude but also of a stylistic choice in favour of the camera's autonomy to create images. At times, these images, as already demonstrated by the opening sequence (Fig. 1) reflect the director's lack of control over his circumstances. The third element to be considered is the level of investment the project receives, and Emad's maturing from peasant to filmmaker.

A look at the five (broken) cameras (Fig. 5), gives a clear notion of the evolution of the documentary from homemade footage to a more professional endeavour. In this sense, the cameras display the temporal experience also in the quality of the images they produce. In the contrast between Emad and Mograbi's experiences lie some cues on the different positions from which the conflict is narrated. Unlike Mograbi's film, in Emad's story, time is urgent, conditions are precarious, and there is a permanent sense of insecurity. This uneven relationship can be illustrated by the shot below.

Filmed from below, the scene shows the moment when a military Jeep arrives in a camp where Emad is filming. As soon as the soldier opens the car's door, he yells at Emad "why are you filming me?!", to which he responds "You just arrived here, I was already here. Did I ever film in your house?". The soldier insists "who cares..." and makes an ultimatum: "if you ever point that camera at me again, it will bust it, ok?". Naturally, Emad responds with the only logical answer: "ok". That is the end of the sequence, which lasted less than 30 seconds.



FIGURE 3: Five Broken Cameras (Film Still. 00:31:50s)

The contrast with Mograbi's scene is revealing. The uneven relation is materialised in the perspective from which it is shot and in the soundscape, which reveals a soldier who speaks much louder than the filmmaker. If Emad starts the scene trying to keep his position claiming that he was "already here", a recurrent and innocuous statement, the sequence ends with "ok", in the acceptance of the impossibility of the situation. Furthermore, in the second sample, aware of his privileged position, the soldier displays an authoritarian attitude without any hesitation. In the

conversation with Mograbi, on the other hand, the dialogue is symmetric and the soldier seems challenged to balance an imperative tone and the caution demanded in the relationship with a Jewish citizen in possession of a camera.

In Mograbi's narrative, the temporal dimension is radically different from Emad's. In Mograbi, despite the inherent tension to such confrontations, there is a sense of predictability in the director's behaviour. The confident attitude, the claim that the soldier is the one who needs to present documents for him to stop shooting or the comment that the soldier is a "public servant" are all distinctive of a citizen in a democratic country. This predictability culminates with the conclusion of the scene when the convoy leaves and Mograbi states that they should apologise. From a filmic point of view, all this is evident in the careful distance the soldier takes from the camera, even when placing his hand in front of it. The camera is relatively steady in Mograbi's firm hands. In that relationship, there is a distance and a respect characteristic of a civil relation.

Now, contrasting with this scenario, most of the scenes of confrontation in *Five Broken Cameras* show a moving camera, as if the equipment were under imminent danger. A danger that is not only perceptible in the images but demonstrated by the fact that so many cameras ended up broken. With that in mind, the research will move onto the field of politics of representation and performance within the realm of the documentary film.

3. POLITICS AND PERFORMATIVITY IN THE IMAGES

Throughout this paper, I defended the idea that the production of images and discourses of the conflict by Palestinians are part of a large discursive endeavour to raise the visibility and to provide a counter-narrative against the Zionist version on the problem of the occupation. In this regard, the film analysed here is of special importance due to its capacity to conjugate an individual performance (Emad's) and the collective discourse (the village, the demonstrations etc). In his project of filming his life and the demonstrations, Emad, along with Davidi, manages to provide a face, and a body, to the Palestinian experience. In providing proper names (Bil'in, Emad, Gibreel...) and embodying Palestine, they manage to play a strategic role in the political life. As Laclau observes, "the *essentially performative* character of naming is the precondition for all hegemony and politics" (LACLAU 1989, p. XIV, *my emphasis*).

Echoing Lacan, Laclau stresses the importance of naming to open-up flanks of political action. He argues that the very notions of hegemony and politics are bound with the symbolic order.

This is precisely the value of *Five Broken Cameras* as a narrative. To understand that the political struggle, in this case, primarily against the construction of the wall, goes beyond the material elements such as the ground, the fences and the machineguns.

Returning to Laclau, it is relevant to notice the emphasis on the notion of performativity. To name is not to define, on the contrary. It is an open process, which happens through time and, consequently, is at once intentional and contingent. It is both an act of creation in the sense that it establishes a new order, for it requires the acceptance of another to be rendered socially valid. To name, thus, is an utterly political gesture, an act that creates, and/or challenges, the conditions for political life.

In this sense, Emad's trajectory is emblematic. He buys a camera to keep a record of his son's growth and ends up dragged by the surrounding conflict, which turns him into a filmmaker and a political figure. The key moments of this process were not, and could not be planned. The construction of the wall happened regardless of Emad's desires, and his process of becoming a filmmaker was both a product of his doings as well as a product of the surrounding circumstances. Performativity, thus, is the condition of possibility for the film production. The filmmaker appears along with the film and is trimmed by the conflict and its circumstances.

On the bright side, the apparent spontaneity of these scenes does not only present violent images. The frame below shows a moment when Gibreel hands an olive branch to an Israeli soldier while they wait for the soldiers to open a gate they need to cross. In the child's apparently spontaneous gesture, tacitly accepted by the soldier, the film operates one of many cuts in the series of unsettling sequences to register a moment of kind cohabitation in a landscape marked by machine guns.

Once again, the repetition of a symbolic sign appears. The olive tree, which appears to exhaustion in Palestinian visual culture, emerges as an almost incidental element in Gibreel gesture. The brief scene, however, holds immense expressive value. In the brief period of an instant, when the child handed the uprooted branch, an entire history of uprooting takes place. In the figure of both agents, two people's marked by collective uprooting are framed. In the background, the landscape where the uprooting of Jewish and Palestinian peoples took place, lays its quiet horizon.

Adding symbolic value to the shot (Fig.4), every element in the frame seems to point at the scene. On the bottom left of the viewer, a Palestinian kid observes the scene while, on the opposite side, another young soldier observes. Moreover, the scene takes place in the middle of a crossroads, as if the scenario were suggesting the multiple roads of history. From a rhetorical standpoint, the image is also emblematic. Among its formal elements, we have the height difference between the child and the adult, the contrast between a civilian and a soldier and the fact that it is the child who takes the initiative of approaching the adult with a gesture of kindness. A

closer look at the frame also reveals that another child witnesses the scene, while in the opposite side an armed soldier looks at Gibreel.



FIGURE 4: Five Broken Cameras (Film still, 00:36:09)

In a way or the other, Emad's work became a vector linking the small village of Bil'in, its inhabitants and the rest of Palestine and the world. After all, the cinematographic discourse plays the role of bridging concrete reality and the realm of representation. This exercise resonates Derrida's claim that "the movement of signification adds something, which results in the fact that there is always more, but this addition is a floating one because it comes to perform a vicarious function, to supplement a lack on the part of the signified" (DERRIDA, 1993, p. 237). Following this logic, the repetition of the image of an uprooted olive tree is not a repetitive gesture as it is an innovation.

If, on the one hand, the image has been exhausted by several narratives throughout seven decades, on the other hand, every time the image is evoked it supplements the original reference. For instance, in the case in hand, it fills the screen with the very decades throughout which it has been represented. In other words, the image is not a simple repetition, it is a re-inscription of the signifier in time. The image here, more than representation is a deviation of form, it appears as to install a new regime. This regime can be illustrated by Emad's relationship with the cameras. They materialize his life's episodes and give him a sense of movement through time.

Each new camera means a new phase, and therefore, contributes to order the temporal experience of a man who was “losing track”.

Furthermore, deciding to document the struggles of his village, and his personal one's, Emad articulates his confusion in the form of an intrinsically political narrative. In this sense, *Five Broken Cameras*, is a reaction, to the occupation and the wall, but it is also a gesture of creation. In the encounter of these two elements in the realm of politics – that of the symbolic – the documentary establishes itself as a work of resistance. In this vein, Emad's case is paradigmatic. The way he elaborated his feelings into a practice (filming) illustrates how the resistance to the occupation can be effective, especially in pacific endeavours. Emad's film produces forms of looking at the conflict and speaks to the Palestinian capacity to elaborate political interventions out of the oppression.

From a theoretical standpoint, these activities correspond to what Butler describes as strategies to reorder power relations not only from the economic dimension but also in the symbolic order. In a dialogue with Derrida's *Structure, Sign, Play* (1993) and Laclau and Mouffe's work on hegemony, Butler questions the single focus on capital, and structures as fixed entities, in order to point at the necessity of social and political theories capable of embracing contingency and the strategies that allow a “re-articulation of power” (1997, p.13). In her own words, which form an especially convoluted yet insightful argument,

The move from a structuralist account in which capital is understood to structure social relations in relatively homologous ways to a view of hegemony in which power relations are subject to repetition, convergence, and rearticulation brought the question of temporality into the thinking of structure and marked a shift from a form of Althusserian theory that takes structural totalities as theoretical objects to one in which the insights into the contingent possibility of structure inaugurate a renewed conception of hegemony as *bound up with the contingent sites and strategies of the rearticulation of power* (Butler 1997, p.13)

At this point, Butler's argument overlaps with the Warburgian approach. If Warburg (2009; 1912) suggests that the arts leave prints of a certain historical period, potentially re-inscribed in different epochs, Butler advocates for the importance of aesthetics in the making of political innovations. It is in this spirit that Laclau and Mouffe, argue that “a notion of the *social conceived as a discursive space* - that is, making possible relations of representation strictly unthinkable within a physicalist or naturalistic paradigm - becomes of paramount importance” (2001, p. X, *my emphasis*). In the level of the discourse, as constitutive of the very social space, Palestinian aesthetic production operates.

Along these lines, the very title of the film is a lead on the repression of narratives. In this way, the cameras are evidence of systematic repression of the look. They are also a measure of

time, of material losses, and of the capacity to endure violence. After all, despite the pressures, Emad keeps registering the violence, one camera after the other.

Throughout a total of six cameras, the resistance against the separation wall and the life of a child are narrated. In this process, the cameras destroyed are markers of frequent losses. The thread connecting the destruction of each camera points at a network of rising violence in Emad's village. His first camera was broken by a gas grenade; The second was smashed by an Israeli settler; the third camera was shot by a sniper; the fourth broke in a car accident, and the fifth was shot by an M16 assault rifle^[2].

Beyond the marks of violence, the cameras provide different registers of Emad's memory. As the quality of the images improves, the spectator witnesses Emad's growth as an activist, filmmaker and, ultimately as a narrator of his own life. In this sense, the change in the cameras also represent changes in Emad's gaze and, in a collective sense, a hint on the fact that after decades of struggle Palestinians learned to perform and report their lives in order to grasp the world's attention.

Another element pointing at the Emad's maturing process is the growth of Gibreel, his later son. Gibreel symbolizes that even the harshest stories have their tokens of joy. Despite witnessing several violent moments, the boy remains as a reminder of the existence of hope and tenderness amidst the conflict (Fig. 4). Not coincidentally, Gibreel's birth coincides with the acquisition of Emad's first camera. The camera was acquired to film Gibreel and ends up as a tool to document the conflict, which is inseparable from Gibreel's childhood. The four years of shooting are the first four years of the boy's development, from his first words to his first world cup and reactions to the military repression.



FIGURE 5: Five Broken Cameras (Film Still, 00:01:38s)

In the identification between the imbricated lines connecting the life of a Palestinian child, and perhaps that of every Palestinian child since the Nakba, and the conflict, lies a story of resistance. As any other kid raised amidst an armed conflict, Gibreel becomes used to violence and death. He is also familiar with the hostile presence of soldiers around him.

The absurdity of the environment is highlighted in the sequence of a conversation between Gibreel and his mother. Following images of a protest, with the sound of a boy coughing, the scene starts with the boy telling his mother about a confrontation between protesters and the army. Confident, he reports that “the soldiers came. They were everywhere. *But I wasn’t afraid.* They were in front of daddy’s car”. Listening carefully, the mother asks “and you weren’t afraid? Weren’t you afraid that they’d take you? Weren’t you afraid Gibreel?” the mother insists playfully. Bowing his head down he admits “yes, I was [afraid]”. Smiling, the mother condescends: “if there was tear gas, just smell an onion... You’re a hero”. Gibreel replies with a dry “No!”. Yet, the mother insists: “a hero”.

What could be an ordinary family reunion in the kitchen, is a portrait of the environment in which many Palestinians are forced to grow-up in. The change of having to smell tear gas, when less than five years old, is banal. From an early age, the boy needs to understand how to cope with violence and abuse. In other words, more than having to grow up, or mature, they need to learn how to resist. The necessity to fight does not acknowledge Gibreel’s age. He is part of a territory where a child can be tortured, arrested or shot dead in the same way an adult would. In this sense, his life as a kid is not too different from his father’s. Nor is it different from the life he will probably have in the future and to which he has been prepared.

Gibreel lives in the now-time, and therefore he does not have the luxury of waiting to adulthood. In this temporal spectrum, what must be done, must be done immediately, the circumstances require immediate action. In this vein, the kid will not be able to afford the luxury of revolution, a future-oriented concern. What he does have is a heritage, a father and neighbours who fight and a community doing its best to live as well as possible. Similarly to many of the inhabitants of the Global South, this child and his neighbours share a temporality based on the present, on a horizon that does not indulge long term planning.

Immersed in a chain of violent acts, Emad and his family learn about the assassination of another villager by the IDF. The assassination took place in a neighbouring village but revolted with his death the people from Bil’in deciding to go to the streets. As expected, the protest is repressed by force in a sequence of events that include the surrounding of the village by snipers and a man arbitrarily shot in the leg by a soldier, apparently as a form of punishment for protesting.

The brutal scene is recorded by Emad and left unexplained in the documentary, which leaves the spectator with the impression that it is simply part of the quotidian state of affairs.

In the banality of the violence suffered by Emad, his family and fellow neighbours lie one of the film's greatest strengths. Instead of problematizing each inherently problematic situation, Emad lives through the film, he records the events as trivial situations. The film edition, however, which had more intense participation of the filmmaker Guy Davidi, turns these pieces into suffocating scenes interrupted by little moments of celebration and joy.

The film continues with an 11-years-old boy shot dead and, after the funeral, a 17-years-old was also killed. Narrating these tragic episodes, while filming scenes of post-demonstrations destruction, Emad confesses that "these images bring back old memories" (*Five Broken Cameras*, 2011), memories that he would rather keep from his children. In the statement, which is followed by the acknowledgement that his son will have to become "a strong man" to endure life it becomes clear that the narrator does not expect life to improve in this realm. On the contrary, his "old memories" will, at some point, hunt his son albeit on different clothing.

Such a sequence of scenes is illustrative of the film's dynamic. Despite being interrupted by heart-warming scenes, such as the celebration for a court decision to dismantle a section of the barrier, the temporality is marked by the systematic attacks on the villagers and consequent losses, illustrated in each of the chapters by a broken camera. In other words, the temporal progression is measured by deaths and destruction, in an articulation that pushes the characters and the spectator towards a sense of urgency that challenges any teleological idea of "revolutionary action". Such pieces of evidence by the film underline the need for a different temporal approach towards the problem of time and are valid for much of the Global South, formerly third world, countries.

In the documentary, the loop of losses is broken by a moment when the filmic narrative meets its reception by the villagers. In a metalinguistic exercise, the film shows the villager's watching a preview of the film's footage. According to the filmmaker, it was an attempt to boost the morale of his neighbours after a long series of defeats. Although it is not clear whether the film contributed to a change in the morale or not, the following scene points at the spread the resistance against the Israeli wall through other Palestinian villages. From a political and aesthetical point of view, the screening is also an emblematic milestone. It is the rupture between the formal distancing from film and audience, and consequently, between a projected, fabulated reality, and the present struggle. It is relevant to observe that, although Emad has been physically involved with the resistance, placing his body in the front, up until the exhibition, the film itself has been encapsulated in the symbolic realm.



FIGURE 6: Five Broken Cameras (Film still, 1:34:21s)

Even if the strategy of screening the film in the village had not had a practical effect in that environment, this gesture illustrates the iterative relationship between the realm of the aesthetic discourse and the quotidian (political) struggle. In this specific case, the film displayed to the villagers a sense of their own resistance, articulated and represented on the screen. It was a meeting and rupture point, between the footage as a mediated version of reality and immediate reality as perceived by each villager. According to Emad, the film allowed the villagers “to gain some distance from the events” (5 Broken Cameras, 2011). Interestingly, they gained distance from the events through an immersion on a different dimension of those very events captured by the camera.

In this sense, the scene is emblematic for at least two reasons. Firstly because, in terms of temporality, it is the one situation when the immediate present is not a priority for the villagers. During the screening, they can indulge a relationship with the past, and perhaps the future of their movement. Secondly, it was an opportunity for self-reflection as well as a moment when they could realize that despite what they might feel, they are part of a larger movement.

The importance of works such as this one lies in the fact that it not only raises visibility on the Palestinian resistance, but it contributes to articulate it. It renders visible the image of a small boy confronting his fears and of a father who protests and risks his safety for his family while exposing this very family. In the process of witnessing the events unfolded by the riots, the film goes beyond a simple capture of images of the present. In fact, it inscribes images in the present

supplementing the very idea of resistance undertaken by the villagers. The footage reorganizes the grammar of the demonstrations, expanding the reach of the local struggle and reshaping the ontology of the conflict.

In this vein, Emad's child occupies the statute not only of a Palestinian kid but also that of a child in the conflict. This duplicity, achieved by the representation of the child in the film, is crucial for the politicisation of the struggle. Gibreel is, simultaneously, a paradigmatic and a specific child. The universality of his condition, portrayed locally, is the epitome of politics of representation and of Palestinian resistance in the realm of cinema.

CONCLUSION

The most emblematic allegory for the conflict narrated in *Five Broken cameras* comes from Emad, as a first-person narrator and co-director. He claims that one of his cameras was broken by a shot and, by blocking the bullet, the camera saved him from blindness or even death. In both cases, the erasure of his eyesight was avoided. Along with the cameras, Emad acquired the possibility of narrating the struggles he went through during the protests and became a critical voice against the occupation.

Narrating the story from a first-person POV, Emad invites the spectator to take his side in the experience of these disturbing events. In doing so, he also organized his feelings and aspirations in a coherent form, something he admitted being struggling within the opening scenes. Furthermore, he unveiled the political dimension of the quotidian life, a task facilitated by the tension in that region.

In this vein, the idea of the filmmaker, who had his life saved by a camera, offers a hint on the Palestinian drama, or at least the one depicted in the documentary. If on the one hand, Emad was a greater target for rebelling and documenting the injustices, on the other hand, he was saved because he was narrating. Following the dynamics of narration and representation of a political and personal struggle, Emad and Davidi, contribute to the humanization of a struggle often framed as ancient, unsolvable and too complex to be fully grasped.

Beyond the village of Bil'in and the occupied Palestinian territory, *Five Broken Cameras* finds resonance due to its capacity to present the inevitable connection between macropolitics and subjectivities. Naturally, the documentary can be interpreted as a pro-Palestine propagandistic film. It presents an elaborated grassroots perspective on a long-term conflict relying on Emad's

charisma and authority as a victim of the occupation. Nevertheless, this potential criticism only underlines the sophistication not only of this specific narrative but that of the Palestinian resistance in general. As a people living through a neo-colonial ruling since the foundation of the Israeli state in 1947, the Palestinians, managed to articulate their claims in a myriad of visual forms. In this context, *Five Broken Cameras* is a major example of this capacity to articulate and propagate a grassroots agenda towards justice.

REFERENCES

- Mograbi, Avi., Lalou, Serge. (Producers) & Avi Mograbi (Director). (2005). *Avenge but one of my two eyes* [Motion Picture]. Israel.
- Butler, J. *Further reflections on conversations of our time*. *Diacritics*, 27(1), pp.13-15, 1997.
- Derrida, Jacques. Structure, sign, and play in the discourse of the human sciences. *A postmodern reader*, pp. 223-242, 1993.
- Buckland, Warren., & Elsaesser, Thomas. *Studying contemporary American film: a guide to movie analysis*. London: Arnold, 2002.
- Burnat, E. Davidi, G. Camdessus, C. Gordey, S. (Producers) & Emad Burnat, Guy Davidi (Directors). (2012). *Five Broken Cameras* [Motion Picture]. Israel
- Laclau, E., Mouffe, C., & Zizek, S. *The Sublime Object of Ideology*. Verso Books, 1989.
- Landsberg, Alison. *Prosthetic memory: The transformation of American remembrance in the age of mass culture*. New York: Columbia University Press, 2004.
- Nichols, Bill. *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2011.
- NPR. *The Story Of A West Bank Village Told With '5 Broken Cameras*. 2013. Available at: <https://www.npr.org/2013/02/07/171303326/the-story-of-a-west-bank-village-told-through-5-broken-cameras>
- Sela, Rona. (Producer), & Sela, Rona. (Director). (2007). *Looted and Hidden* [Motion Picture]. Israel.
- Said, Edward. *Permission to narrate*. *Journal of Palestine Studies*, 13(3), 27-48, 1994.
- Warburg, Aby. (1912). *Italian Art and International Astrology in the Palazzo Schifanoia, Ferrara*. *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, 563-91.
- Warburg, Aby, & Rampley, M. *The Absorption of the expressive values of the past*. *Art in Translation*, 1(2), 273-283, 2009.

-
- [1] Emad claims that he films to “hold onto” his “memories” (Five Broken Cameras, 2011).
- [2] An infographic connecting the rise of violent events and the destruction of the cameras can be found here: <https://visualizingpalestine.org/visuals/5-broken-cameras#&gid=1&pid=1>.

Coringa, mídia e bionecropolítica

Joker, media and bionecropolitics

LUIZ FELIPE ZAGO

Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação, na Linha de Pesquisa Pedagogias e Políticas da Diferença, e Professor do Curso de Comunicação Social - Jornalismo da Universidade Luterana do Brasil (Campus Canoas). Graduado em Comunicação Social pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2006), Mestre (2009) e Doutor (2013) em Educação pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da UFRGS na Linha de Pesquisa em Educação, Sexualidade e Relações de Gênero. Já atuou como jornalista e assessor de comunicação. Foi coordenador e consultor de projetos de prevenção às infecções sexualmente transmissíveis, HIV/Aids entre homens que fazem sexo com homens das cidades de Porto Alegre e região metropolitana, tendo sido militante no movimento LGBTQIA+ durante 6 anos. Atuou como consultor técnico na Coordenação Geral de Saúde Mental, Álcool e Outras Drogas do Ministério da Saúde da Brasil. Suas áreas de interesse são relações de gênero, corpo, sexualidade, Direitos Humanos, produção de subjetividades, redes sociais na internet.

RESUMO

Toma-se o filme *Coringa*, de 2019, que narra a transformação de Arthur Fleck em Coringa. O objetivo é mostrar a presença midiática na narrativa, na qual os meios de comunicação atuam de formas decisivas para o personagem fazer-se Coringa. Cenas do filme foram localizadas, descritas, e diálogos foram transcritos, nos quais a materialidade dos meios de comunicação aparece como elemento narrativo. Articulou-se essas cenas aos conceitos de biopolítica e necropolítica. Três formas de relação entre Arthur e a mídia aparecem: desejo de participar da TV para ser reconhecido em sua história como bom filho e bom comediante; reconhecimento de si como "palhaço assassino", não como criminoso, mas como herói; e uso da mídia para relatar sua indignação e, também, para publicizar a prática de morte.

Palavras-chave: Coringa; Biopolítica; Necropolítica.

ABSTRACT

The film Joker, from 2019, is taken as it narrates the transformation of Arthur Fleck into Joker. The objective is to show the media presence in the narrative, in which the media act in decisive ways for the character to become Joker. Scenes from the film were located, described, and dialogues were transcribed, in which the materiality of the media appears as a narrative element. Those scenes were articulated to the concepts of biopolitics and necropolitics. Three forms of relation between Arthur and the media appear: desire to participate on TV to be recognized in his story as a good son and good comedian; recognition of himself as a "murderous clown", not as a criminal, but as a hero; and use of media to report his indignation and also to publicize the practice of death.

Keywords: *Joker; Biopolitics; Necropolitics.*

INTRODUÇÃO

O filme *Coringa* (Todd Philips, 2019) estreou nos Estados Unidos em 04 de outubro de 2019, com Joaquim Phoenix como ator principal, interpretando Arthur Fleck. Também Robert DeNiro desempenha um papel importante atuando como Murray Franklin, um apresentador de programa de televisão. Além dos relevantes números de arrecadação e de espectadores, foi a própria narrativa que chamou a atenção do público e da crítica. A violência de algumas cenas, mas também a revolta e o choque provocadas pela história, fizeram com que rapidamente fosse interpretada como uma crítica social e política do tempo presente.

Coringa está na indústria do entretenimento desde 1940, quando apareceu pela primeira vez nas histórias em quadrinhos, criado por Bill Finger e Bob Kane. Neste artigo, não são analisadas as diferentes narrativas envolvendo o personagem nos quadrinhos, televisão ou videogames – que são múltiplas e têm particularidades. Ocupa-se de uma narrativa para o cinema em especial: aquela que conta como Arthur Fleck se forja em *Coringa*, no filme de Philips (2019). A principal razão desse interesse preciso se justifica pela forma como a mídia aí funciona na construção de *Coringa*, que ocorre diferentemente nos filmes *Batman*, dirigido por Tim Burton, de 1989, e *Batman – The Dark Knight*, dirigido por Christopher Nolan, de 2008. Na história de Phillips, os meios de comunicação atuam de formas decisivas para Arthur fazer-se *Coringa*.

Assim, o objetivo é mostrar essa presença midiática na narrativa, na qual os meios de comunicação participam da transformação de Arthur em *Coringa*, tomando-o como um sujeito necropolítico. Para isso, ao longo dos 121 minutos do filme, cenas foram temporalmente localizadas, descritas, e diálogos foram transcritos^[1], nos quais a materialidade dos meios de comunicação aparece como elemento narrativo. Essas cenas foram articuladas com elementos que remetem ao arcabouço teórico escolhido: centralmente, os conceitos de biopolítica, em Michel Foucault, e necropolítica, em Achille Mbembe. Aproximam-se esses conceitos às considerações sobre comunicação, liberdade e violência, principalmente em Arjun Appadurai, Henrique Antoun e Fabio Malini.

“ASSIM É A VIDA!”

A frase de abertura de *Coringa* é: “A notícia nunca termina”, dita por um locutor de rádio. A presença do rádio, no qual notícias sobre a cidade são veiculadas, sublinha a relevância dos meios de comunicação na narrativa e, também, marca o tempo midiático no qual se passa. A

onipresença das televisões analógicas, dos telefones de linha fixa, das máquinas de escrever, caracterizam um tempo pré-internet. *Coringa* é um filme de um “tempo-outro”, separado do nosso contemporâneo. Nenhum elemento fílmico explicita uma data do calendário. É somente aos 109’ que aparece o letreiro de um cinema que anuncia a exibição de *Blow out* (dirigido por Brian de Palma), e *Zorro, The Gay Blade* (dirigido por Peter Medak) – ambos lançados em 1981. Esse não é um ano aleatório: é o primeiro do mandato de Ronald Reagan na presidência dos Estados Unidos, que durou até 1989, marcado pela forte política neoliberal oposta ao Estado de Bem-Estar Social (NAVARRO, 1991). Portanto, por mais que a narrativa não se passe na contemporaneidade, é provável que haja nela elementos a partir dos quais possamos pensar sobre o presente.

Nesse sentido, uma perspectiva produtiva sobre a história do capitalismo nos é apresentada por Michel Foucault (2015). O autor sustenta que o desenvolvimento do capitalismo se deveu, em grande parte, aos investimentos do poder sobre o corpo entre os séculos XVII e início do século XIX, na Europa. O corpo como força de produção capitalista se tornou a superfície biológica sobre a qual um modo específico de relação de poder passou a incidir: “o corpo é uma realidade biopolítica”, ele afirmou ineditamente (p. 144). Essa abordagem marca uma inflexão no pensamento de Foucault. Até então, ele esmiuçara as práticas de esquadramento, de controle espaço-temporal e ortopedia social disseminadas entre os séculos XVIII e XIX em instituições como a prisão, hospital, manicômio, escola, caserna (FOUCAULT, 2006). Assim, caracterizou, a emergência das sociedades disciplinares, sublinhando que as disciplinas eram um modo historicamente específico, capilar e microfísico de funcionamento de relações de poder. As disciplinas produziam corpos dóceis: úteis, moldáveis, dos quais se podia extrair o máximo de desempenho e o máximo de obediência. O corpo como realidade biopolítica surge como objeto de teorização ao Foucault mapear a organização disciplinar. Assim, ele postula dois polos interligados por relações de poder, disseminadas nas instituições sociais: a anátomo-política dos corpos, que corresponde às disciplinas, e a biopolítica das populações, que trata do corpo como coletividade, como população (FOUCAULT, 2012).

O funcionamento do poder soberano se desloca e se reorganiza nas sociedades europeias a partir do século XVII, segundo Foucault (2012, p. 151). O poder soberano era incorporado pelo monarca, que dispunha da vida de súditos quando a sua própria estava em risco: deixava-os viver, mas os expunha à morte se necessário. Daí a fórmula que o poder soberano “deixa viver e faz morrer”. Já o poder disciplinar cuida da anatomia individual, da docilidade microfísica dos corpos, e liga-se à formação de um cuidado amplo da vida, da espécie e da população, com vistas a extrair o máximo de sua produtividade no âmbito anátomo-político. O biopoder apoia-se no poder disciplinar, infiltra-se na materialidade biológica dos processos de vida e de

morte; assim, inverte a fórmula soberana: “promove a vida e deixa morrer”. O vigor somático, a saúde, a “felicidade”, a celebração da vida, o “direito” de satisfação de “necessidades básicas” (a própria ideia de que, para viver, realmente há “necessidades básicas”) são invenções biopolíticas específicas (FOUCAULT, 2012, p. 158; ver FOUCAULT, 2015, p. 236). Sugere-se, no bojo dessa abertura sobre a atuação das racionalidades biopolíticas, que as redes de comunicação podem compor o funcionamento do biopoder nas sociedades contemporâneas.

Isso pode ser visto na cena aos 46’22”, quando Arthur chega em casa, e a TV está ligada. Sua mãe, Penny, está dormindo em uma cadeira em frente à TV, que tem o volume bastante alto. Quem aparece é Murray Franklin, apresentador do programa *Live with Murray Franklin*, de quem Arthur é fã. Murray se despede com a frase: “Lembrem-se sempre: assim é a vida!”. Essa expressão remete à música de Frank Sinatra, *That’s life*, que é a trilha sonora com que o filme termina. Também assinala a característica de seu programa televisivo, que pretende “mostrar a vida” pela TV, e associa-se de modo particular à maneira como Arthur se reconhece e age em relação às formas como a mídia o toca e diz de sua vida.

A máxima “Assim é a vida!” acompanha as transformações pelas quais Arthur passa ao longo do filme, que sempre têm o elemento midiático presente. Na cena entre os 12’18” e 15’21” ele se lança dentro de um espaço midiático imaginado. A cena começa quando Arthur e mãe se animam: o programa de Murray Franklin vai começar. A música da orquestra do programa aumenta enquanto Arthur olha fixamente para a tela, sentado ao lado da mãe, na cama. Murray aparece por entre as cortinas coloridas, entra pelo palco, aponta para a orquestra e, ritmado pela bateria e pelo trompete, executa um gesto teatral. Arthur aparece na plateia, aplaudindo esfuziantemente o apresentador. Arthur grita: “Eu te amo, Murray!”. Murray pede para direcionar a luz dos holofotes em Arthur, pergunta quem ele é e pede para que se levante. A plateia aplaude. Murray diz que há algo de especial nele e pergunta de onde ele é. “Eu moro bem aqui nesta cidade, com minha mãe.” A plateia ri da resposta. Murray diz que não há nada de engraçado em viver com a mãe e dá seu testemunho sobre seu pai, que abandonou a família. A plateia se consterna. Arthur diz que sabe o que é isso, que tem sido o homem da casa desde que consegue se lembrar e que cuida bem de sua mãe. A plateia e Murray aplaudem. O apresentador o chama para o palco. Algumas pessoas da plateia se levantam e aplaudem Arthur. Arthur abraça Murray, que levanta sua mão e o exhibe à plateia; Arthur estende seus braços e dá um largo sorriso enquanto o holofote volta-se para ele e todos o aplaudem. Murray diz que abriria mão do show, da audiência, tudo por um garoto como Arthur. Eles se abraçam. A cena termina com Arthur sentado ao lado da mãe, na cama, tal como começou.

As cenas recém-descritas talvez não mostrem apenas uma alucinação ou uma mera fantasia de um personagem com transtornos mentais. Podem sugerir uma relação particular que Arthur

tem com a mídia de seu tempo, analógica, que funciona como uma engrenagem biopolítica reguladora de afetos, da vida (PARENTE, 2004). Desde o início do filme, Arthur não aparece como um telespectador manipulado. As cenas recém-descritas mostram o desejo de reconhecimento público e de participação na mídia por Arthur. Ele quer ser entrevistado e elogiado por Murray; ele quer ser aplaudido pelo cuidado que dedica à mãe (ele serve suas refeições, lhe dá banho, vela por ela no hospital, em três cenas), quer se expor às plateias como um grande comediante. Ao dar banho na mãe, na cena aos 21'45", ele afirma que todos dizem que suas *stand up comedies* já estão prontas para os grandes clubes. Assim, Arthur não apenas assiste à TV passivamente, mas tenciona habitá-la, participar dela como "bom filho" e "bom comediante", aparecer na mídia como agente de vida qualificada ("*bios*").

Pode-se sugerir, nessa direção, que os meios de comunicação analógicos e digitais constituem instância importante da produção biopolítica, no sentido de que tecem e entretecem (eventualmente esgarçam, descosturam e rasgam) as tramas nas quais os modos de vida se fazem e se instituem (ANTOUN; MALINI, 2010; PARENTE, 2004). Os meios de comunicação atuam biopoliticamente quando estimulam o fluxo de signos (sons, imagens, textos), mediando permanentemente o poder sobre as vidas e os corpos daqueles que os usam, que fruem suas formas-conteúdo, que os habitam e os animam. Henrique Antoun e Fábio Malini (2010, p. 186) apontam que, no funcionamento do biopoder, "já não se governa somente o corpo da população, mas todo o seu meio ambiente, a sua comunicação, os seus conhecimentos e seus afetos". Por sua vez, Michael Hardt e Toni Negri (2006, p. 52) sugerem que as "indústrias de comunicação integram o imaginário e o simbólico dentro do tecido biopolítico". O biopoder midiático se exerce quando imagens, sons, textos circulantes nas diferentes mídias se instituem como pontos de articulação entre os indivíduos e suas culturas, balizando modos de ser, chancelando afetos. Nesse sentido, para André Parente (2004, p. 107), a vida é produzida e gerida pela "sinergia coletiva, a cooperação social e subjetiva no contexto da produção material e imaterial contemporânea, a produção social e intelectual geral. Vida significa afeto, inteligência, desejo, cooperação" em redes de comunicação.

Talvez essa sinergia coletiva, cooperativa, e a produção imaterial por meio de redes de comunicação estejam vinculadas não somente a um poder sobre vida. Foucault (2010) localizou na experiência da II Guerra Mundial, especialmente na emergência do Estado nazista, o paroxismo de uma sociedade organizada em torno do biopoder – no caso da Alemanha, pela obsessão da construção cultural e somática de uma raça biologicamente superior. O paroxismo repousa no fato de essa mesma sociedade atravessada pelo biopoder em sua máxima estatização ter também arregimentado práticas de um poder sobre a morte, na medida em que promovia a execução em massa de parcelas inteiras de inimigos de guerra e de seus próprios concidadãos,

considerados impuros. Daí que Foucault identifica uma cesura promovida pelo biopoder: um corte no nível mesmo da espécie, que bifurca a vida que deve ser promovida, estimulada, cuidada, em relação àquela vida cuja morte deve ser promovida, organizada, pragmaticamente executada (FOUCAULT, 2010, p. 214—219). Para cuidar da vida da população, seria necessário promover o extermínio da vida-outra, do inimigo impuro, da ameaça biológica, que poderiam degenerar uma coletividade inteira. Por isso, haveria um exercício suplementar ao biopoder, que se encarregaria da morte para preservar a vida aniquilando o perigo.

HERÓI E HOMICIDA

A cena da fantasia de aparecer no programa de Franklin é a única na qual o personagem quer participar da mídia sendo reconhecido como Arthur Fleck. Nas demais, em que se vê em jornais ou na TV, ele já está se tornando outro. O momento da narrativa em que o devir Coringa se instaura é precisamente a partir da cena do assassinato triplo no metrô, entre os 29'24" e 34'10": Arthur atira em 3 homens depois de eles terem debochado sarcasticamente das suas risadas compulsivas e lhe terem esmurrado a ponto de fazê-lo cair no chão. Isolada, essa cena da narrativa é menos interessante do que aquilo que ela desencadeia na vida de Arthur: sem que esperasse, o assassinato triplo se torna um evento noticiável nos jornais e na TV, e ele passa a ver seu feito nas manchetes, apresentado midiaticamente como o "palhaço assassino".

A insidiosa presença da morte no filme permite considerar as teorizações de Achille Mbembe (2018) sobre o poder de matar. Mbembe ilustra tal exercício de poder com descrições de imagens atuais, elevando-o a uma soberania cujo objetivo e condição seria decidir acerca da divisão entre os corpos e as vidas que seriam deixados à morte, ou cuja morte seria ativamente promovida, daqueles outros cuja vida seria preservada e cuidada, no limite, melhorada. O autor segue os passos de Giorgio Agamben (2010), para quem o poder soberano é o fundamento da política precisamente na sua função primeira de separar a *bios*, a vida qualificada, da *zoé*, a mera vida. Mbembe também se aproxima de Arjun Appadurai (2009) que, por sua vez, não correlaciona suas análises ao exercício de soberania foucaultiano; prefere falar dos efeitos da globalização. Inobstante, o autor destaca a produção de "emoções abjetas" (p. 94) como o medo, a incerteza e a violência, construídos na relação com a diferença étnica no bojo da tensão entre o que chamou de "sistemas vertebrados" dos modernos Estados-Nação e os "sistemas celulares" do capitalismo pós-fordista (p. 27—p. 31).

Mbembe e Agamben deslocam a “ciência política da vida e da morte” em relação a Foucault. Aqueles autores postulam outra genealogia do exercício do poder soberano que decide sobre a vida e morte. Esse poder não teria se desenvolvido entre os séculos XVII e XIX, tampouco estaria circunscrito à Europa, mas poderia ser localizado já entre os gregos (para Agamben) e, sobretudo, nas colônias modernas e nas ocupações contemporâneas (para Mbembe). Isto é: se o Estado nazista é exemplar na prática radical do poder soberano, não é porque tenha sido o primeiro na história a fazê-lo, nem porque foi o último. Mas, sim, porque foi o primeiro que comunicou explicitamente que o fazia. Por isso, é importante assinalar o uso que o Estado nazista fez do rádio e do cinema na promoção midiática de imagens que encarnavam a vida ariana. Por meio de uma rede de comunicação, os judeus (mesmo alemães) foram representados “pela propaganda nazista (...) como um câncer, um problema para a pureza do sangue ariano-germânico, para o projeto quase perfeito de um *ethnos* nacionalmente puro e imaculado” (APPADURAI, 2009, p. 49).

A instauração da cisão entre os cidadãos “puros e imaculados” e os “perigosos e degenerados” aparece aos 38’20” do filme. Thomas Wayne é entrevistado no telejornal e fala sobre o assassinato triplo no metrô. Arthur e Penny o assistem. O entrevistador afirma que parte dos cidadãos estariam tomando o lado do assassino e afirma que uma testemunha descreve o suspeito dos assassinatos como um homem que usava uma máscara de palhaço. Wayne responde: “Faz todo o sentido para mim. Que tipo de covarde faria algo assim a sangue frio sem se esconder atrás de uma máscara? (...) Aqueles de nós que fizeram algo de bom de nossas vidas vamos sempre olhar para aqueles que não o fizeram e ver nada além de palhaços”. Arthur ri, e Penny diz que não é engraçado. Nesta cena, a risada de Arthur é o riso de quem repele o que está vendo e ouvindo na TV. De acordo com a narrativa fílmica, Arthur não era um covarde, tampouco usava uma máscara. Arthur recusa a opinião veiculada, o que marca uma tensão entre as diferentes versões para seu ato homicida: aqui acontece um descolamento ou esgarçamento no tecido biopolítico que a mídia tecia em Arthur, na medida em que o homicídio triplo é objeto de julgamento na TV sem haver o registro do “estado de injúria” daquela vida, que precedeu e condicionou o ato.

Em Mbembe, necropolítica não é apenas o exercício do poder de matar. É mais abrangente: o trabalho da morte é “a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações” (MBEMBE, 2018, p. 10-11), operado por meio de tecnologias específicas, refinadas, aplicadas em certos territórios, dirigidas a grupos diferenciados. Trata-se de articulações singulares entre exercício soberano, recorte espacial, e captura de vidas sobre as quais se impõe o terror e a condição permanente de tortura. Populações são mantidas vivas, “mas em um ‘estado de injúria’, em um mundo espectral de horrores, crueldade e profanidade intensos” (p. 28): assim Mbembe define a condição de “morte-em-vida” do escravo colonial do regime da *plantation*. O autor também analisa as ocupações dos territórios palestinos

e o modelo do *apartheid* que funcionou na África do Sul para explicitar o exercício soberano de decidir “quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é” (p. 41). Em consonância com Agamben (2008), Mbembe mostra que os campos de concentração não são circunscritos à II Guerra, mas se tornaram um paradigma político-espacial de cesura entre vida e morte no desenrolar da modernidade até a contemporaneidade. Aproxima-se também de Appadurai (2009, p. 18), quando este aponta que a violência global crescente, ao longo da década de 1990, foi acompanhada por “um tipo de excesso de raiva, de excesso de ódio, que produz incontáveis formas de degradação e violação, tanto do corpo quanto do ser da vítima” – entre essas formas de degradação, o autor destaca a atuação da mídia.

A cena que talvez melhor ilustre o abandono necropolítico de Arthur é já aos 3’, em que ele está no chão, rodeado de latas e sacos de lixo abertos em um beco depois de ter sido espancado^[2]; o som grave do *cello* (*leitmotiv* do personagem) toca enquanto a câmera se afasta o título do filme ocupa o quadro inteiro. Esse abandono necropolítico de Arthur marca o filme que narra, em grande parte, seu estado de “morte-em-vida” (MBEMBE, 2018, p. 29): aos 41’06”, em um encontro com uma funcionária do Departamento de Saúde que o atende semanalmente, Arthur afirma que “Por toda minha vida, eu nem soube se eu realmente existia”.

Já na cena entre os 45’16” e 46’09”, Arthur e sua vizinha andam pelas ruas sujas de Gotham à noite e passam em frente a uma banca de jornal, onde há várias capas expostas. Entre as manchetes estão: “Violência no metrô” e “Palhaço assassino à solta”, com uma ilustração de um palhaço com dentes afiados, sorrindo. Arthur para em frente a essa capa de jornal e refaz o sorriso do palhaço. Sua vizinha se aproxima e pergunta se ele acredita naquilo. Aparece outra capa de jornal, cuja manchete é “O palhaço vigilante”. A vizinha diz que acha um herói quem fez aquilo. Arthur ri e percebe que um homem usa uma máscara de palhaço dentro de um taxi. Arthur sorri, com prazer. Ele se vê nos jornais, representado como “palhaço assassino”. Mas também se vê como um herói ao perceber que o sentido de seu ato escapa à determinação midiática: sua história passa a ser ressignificada entre os cidadãos de Gotham como símbolo de resistência. A impotência da mídia em monopolizar a narrativa sobre o homicídio e sobre quem o praticou permite que Arthur passe a se forjar como um assassino-herói, um homicida que, justamente por sê-lo, é agente de mobilização – muito embora a companhia da vizinha, nesta cena, seja uma alucinação, mostrada retroativamente entre os 78’37 e 78’47”.

Tão decisiva no devir Coringa quanto o assassinato triplo no metrô é a cena, entre os 59’18” e 61’01”, na qual um vídeo de Arthur é exibido no programa de Murray Franklin. Ele fora gravado fazendo uma *stand up comedy*, mas ninguém ri de suas piadas e, em certa altura, ele passa a gargalhar involuntariamente. Trata-se do registro de sua humilhação enquanto comediante aparecendo justamente no programa de seu ídolo. Murray debocha do vídeo, ironiza a des-graça de

Arthur, e a plateia ri. Arthur assiste em uma TV no quarto de hospital, onde Penny está inconsciente. Parafraseando Mbembe (2018, p. 59), ao debochar de Arthur ao vivo, Murray o inscreve em uma economia máxima da humilhação. O rosto de Arthur se transfigura à medida que as gargalhadas da plateia respondem ao sarcasmo de Murray, assim como se transforma o sentimento que ele tem de si mesmo. A cena imediatamente seguinte, entre os 61'02" e 62'18", mostra Arthur prostrado pela humilhação, deitado na cama; a arma, telefone e carteiras de cigarro sobre o criado-mudo. No chão, um exemplar do *Gotham Journal* com a manchete: "Mate os ricos: um novo movimento?". A televisão está ligada, e a voz de uma jornalista narra os acontecimentos violentos da cidade. Ela chama um repórter, que apresenta protestos espalhados por Gotham. Isso chama a atenção de Arthur. Na reportagem aparece um grupo de pessoas protestando contra as condições da cidade (violência, sujeira, corrupção, desigualdade econômica). Algumas usam máscaras de palhaço, outras estão maquiadas como palhaços. Uma jornalista pergunta a um manifestante: "Qual o sentido de tudo isso?". O manifestante, maquiado de palhaço, responde: "Foda-se todo o sistema!". Arthur se compraz ao ver pessoas protestando, incorporando o herói homicida. Parte dos protestos é uma revolta da população que habita uma cidade degradada, espaço urbano de alta tensão social. Mas o prazer de Arthur está em saber, pela TV, que o palhaço assassino-herói se tornou agente da revolta urbana, um articulador de movimentação social – algo bastante diferente de como ele é mostrado por Murray, um comediante sem graça, objeto de escárnio.

A relação de Arthur com a mídia progressivamente o transforma ao longo do filme. Num primeiro momento, ele deseja participar da TV para ser reconhecido como bom filho, bom comediante; depois de cometer o assassinato triplo, vê que seu ato vira notícia a ponto de dividir e mobilizar a população de Gotham. "Assim é a vida": como Arthur, ele só participa da mídia sendo objeto de escárnio coletivo ou num exercício de imaginação. Como o "palhaço assassino", ele se reconhece como um herói que dissemina o terror e arregimenta seguidores. Aos 41'13", Arthur afirma para a funcionária do Departamento de Saúde: "Eu existo. E as pessoas estão começando a notar". Nesse processo, mediado pelos meios de comunicação, Arthur já não é mais o mesmo palhaço espancado e humilhado do começo do filme.

Talvez o tempo do filme seja o da experiência "do encadeamento de vários poderes: disciplinar, biopolítico e necropolítico" (p. 48). Esse encadeamento supõe a coexistência do exercício do biopoder na promoção e no poder sobre a vida, como argumenta Foucault (2012, 2010), com um exercício de decisão sobre a morte e manutenção da "morte-em-vida", sustentando uma existência enclausurada num estado de terror, em Mbembe (2018). Funcionam nesse acoplamento redes de comunicação como suportes de um poder sobre a vida (ANTOÛN; MALINI, 2010; PARENTE, 2004), e também como instrumentos do ideocídio, civicídio e promoção da morte (APPADURAI, 2009; MBEMBE, 2018). Por isso, postula-se a existência de acoplamentos bionecropolíticos, midiáticos,

verificáveis na forma como o personagem de Arthur Fleck converte-se em Coringa: um sujeito necropolítico, produto de uma sociedade estranhamente familiar na qual a morte se tornou aquilo que o poder promove e organiza.

■ NECROPOLÍTICA AO VIVO

As cenas nas quais Arthur é agente homicida são importantes na construção daquele quem se tornará: Coringa. Entretanto, as cenas do homicídio triplo, o parricídio e o assassinato de Randall (ex-colega de trabalho que lhe dá a arma, mas que também sugere ter entregado Arthur à polícia) não têm elementos da mídia. São irrupções necroafetivas radicais do personagem, aniquilando as vidas de pessoas que, por sua vez, degradaram a sua própria. Especialmente o assassinato da mãe, aos 121'18", é exemplar desse necroafeto: ao ler os registros médicos de Penny no Asilo *Arkham*, Arthur descobre ser filho adotivo e, ainda criança, ter sido torturado por ela e abusado pelo então namorado da mãe adotiva. Outros momentos de violência e abandono alçam Arthur para mais perto da morte: o espancamento inicial, a demissão, o soco que leva desferido por Thomas Wayne; no último encontro com a funcionária do Departamento de Saúde que o atende, aos 46'06", ela diz: "Eles não dão a mínima para pessoas como você, Arthur". Essas são experiências de injúria e humilhação que precedem e condicionam as práticas de morte de Arthur no filme. Essas experiências compõem uma vida não registrada midiaticamente, um estado de "morte-em-vida" que lhe subtrai a humanidade.

O clímax necroafetivo midiático acontece na cena, entre os 97'13" e 106'36", na qual Arthur participa do programa de Murray Franklin depois de ser convidado pela produção. Os relatos de Arthur, em resposta às provocações de Murray, inscrevem sua vida nas telas da TV. Ele diz: "Eu matei aqueles caras porque eles eram péssimos. Todo mundo é péssimo nos dias de hoje. O suficiente para fazer qualquer um ficar louco". Arthur afirma que os três homens que matou no metrô não foram bons o suficiente para manterem-se vivos. A plateia vaia. Arthur contesta: "Uh, por que todo mundo está tão triste por esses caras? Se fosse eu morrendo na calçada vocês passariam por mim despercebido! Eu passo por vocês todos os dias, vocês não me notam! Mas esses caras, só porque Thomas Wayne choramingou por eles na TV?!". Murray responde que nem todo mundo é péssimo, ao que Arthur replica: "Você é péssimo, Murray". Ele pergunta por quê. "Mostrando meu vídeo. Me convidando para o seu *show*. Você só queria fazer piada de mim. Você é bem como o resto de todo mundo". É por meio dessas falas, em um programa de entrevistas,

que Arthur alcança o limite da exposição midiática do abandono necropolítico que constituiu sua vida até então. É também seu próprio limite enquanto Arthur: aos 104'55" ele pergunta: "Que tal mais uma piada, Murray?". Ele responde que já ouviu piadas demais de Arthur, que insiste aos gritos: "O que você consegue quando você cruza com uma pessoa mentalmente transtornada numa sociedade que a abandona e a trata como lixo?! Eu vou te dizer! Você consegue a merda que merece!". Aos 105'11", Arthur atira na cabeça de Murray. O terror se instala no estúdio, e Arthur levanta, caminha pelo palco, segura a câmera voltada para seu rosto. Ao fundo, Murray está morto e há uma mancha de sangue na parede do cenário. Arthur diz "Boa noite. E lembrem-se sempre: ..." e a transmissão ao vivo é cortada pela emissora. Ele completaria a frase como Murray: "Assim é a vida!". Em seguida, aparece a tela de uma TV, e um *zoom out* mostra lentamente várias outras, de noticiários de vários canais, que informam sobre o assassinato.

Essa cena, apesar de se passar dentro de um estúdio de TV, tem repercussões em todo o tecido urbano de Gotham, incitando revoltas. A dinâmica da fragmentação espacial é "uma formação específica do terror" no funcionamento do necropoder, sugere Mbembe (2018, p. 43): para promover a morte, opera-se na divisão dos territórios, no policiamento de fronteiras, na imobilização do trânsito. Remetendo à Faixa de Gaza, Mbembe sugere que a ocupação colonial é "uma ocupação fragmentada, assemelhada ao urbanismo estilhaçado que é característico do mundo contemporâneo" (p. 45). Sustenta que as ocupações coloniais modernas se basearam, também, na construção de imaginários sociais que "deram sentido à instituição de direitos diferentes, para diferentes categorias de pessoas, para fins diferentes no interior de um mesmo espaço" (p. 39). Nesse sentido, o exercício do necropoder visa à degradação de corpos de populações inteiras e seu correspondente domínio cultural. Mais precisamente, trata-se de uma forma de ideocídio ou civicídio, prática brutal, violenta, que "coloca ideologias inteiras, amplas regiões e modos de vida fora dos limites da preocupação ética humana" (APPADURAI, 2009, p. 88). Appadurai sublinha, permanentemente, a complexidade da geografia da raiva, que articula território, história, política e morte, expressos no rechaço das minorias étnicas. "Com certeza, o combustível para essas geografias encontra-se na mídia (pelo noticiário, pela Internet, por mensagens e discursos políticos, por documentos e relatórios incendiários)" (p. 77). Assim, Appadurai destaca a relevância das mídias analógica e digital na produção de imagens fractais do "inimigo", do "traidor mascarado" e do "terrorista"; para ele, os meios de comunicação fazem chegar aos níveis locais os "dramas globais da guerra, paz e terror" (p. 77-78). A mídia atua necropoliticamente quando participa do ideocídio e do civicídio, invisibiliza narrativas, pratica o despotismo de histórias únicas, sustenta o estado de injúria e publiciza práticas de morte.

Pode-se aproximar o personagem de Arthur à figura do "escravo colonial", em Mbembe (2018), cuja "morte-em-vida" é enclausurada em uma condição de terror no exercício do

necropoder; ou ao *status* de “minoría”, um “malquisto no espaço do estado-nação”, em Appadurai (2009, p. 40):

Minorias do tipo que descrevi [...] tornam nebulosas as fronteiras entre “nós” e “eles”, aqui e ali, dentro e fora, sadio e doente, leal e desleal, *necessário* porém *não bem-vindo*. Esse último par é a chave do enigma. [...] são, ao mesmo tempo necessários (ou, no mínimo, inevitáveis) e mal recebidos. São ao mesmo tempo nós (podemos ser donos deles, controlá-los e usá-los, na visão otimista) e não-nós (podemos evitá-los, rejeitá-los, viver sem eles, negá-los e eliminá-los, na visão pessimista. (grifos do autor)

Inevitável e malquisto, Arthur é um escravo urbano, uma minoria – não porque há poucos como ele, mas porque os muitos que existem como ele são restos humanos ou “sombras personificadas” (MBEMBE, 2018, p. 30). Na única oportunidade que Arthur tem de relatar sua revolta em um meio de comunicação, seu testemunho é deslegitimado pelo ídolo, Murray Franklin. Segundo Antoun e Malini (2010, p. 189), governo biopolítico da mídia tem pelo menos dois momentos: o primeiro, que parece ser correspondente ao tempo do filme, no qual a mídia detinha parte importante do poder de narrar o passado e o presente, exercendo um “imenso poder sobre os mecanismos de lembrança e esquecimento social das populações”. Outro momento é o da proliferação de redes horizontais de comunicação, supostamente mais cooperativo, que talvez seja o tempo contemporâneo. Aí os autores localizam a possibilidade técnica de haver práticas de liberdade negativas e positivas, “atos autônomos de cooperação social (...) a ativação social e a ativação psicológica de afetos” (p. 186). Seriam “negativas” as práticas de liberdade reguladas por leis de direito autoral e formatadas pelos interesses das grandes indústrias, a “profusão dos sites de fãs de ídolos e programas da cultura de massa, as conversas recorrentes sobre os temas das TVs e grandes jornais, e as repetições em cascata de bordões e ritornelos propagandísticos” (p. 187). Já as práticas “positivas” seriam as atividades nas quais se constitui, singular e conflituosamente, um espaço alargado “dos significados dos acontecimentos sociais, em que entrelaçam narrativas que esmiúçam fatos, ideias, dados, imagens, que ampliam a capacidade da rede de revelar sentidos que até então se reprimia na lógica *gatekeeper*” (p. 189) da mídia tradicional, analógica. É desafiador sugerir que Arthur exerce um pouco das duas liberdades: a negativa, quando é fã de Murray Franklin e deseja participar de seu programa; positiva, quando toma a palavra na TV para relatar sua condição de “minoría”. Porém, o faz como sujeito necropolítico, agente promotor da morte e instaurador do terror.

No filme de um tempo midiático pré-internet já aparece o borramento dos limites da lógica *gatekeeper*. Pois a população de Gotham se apropria da imagem do “palhaço assassino”, tal como apresentada pelos jornais e TV, ao usar máscaras em protestos como símbolo de resistência coletiva. Simultaneamente, por meio das aproximações e afastamentos de Arthur em relação àquilo que é veiculado na TV e nos jornais, opera-se nele a transformação de comediante sem

graça em herói-homicida-parricida, cujo testemunho enquanto “escravo urbano” transmitido ao vivo é decisivo. Na cena do assassinato televisionado, Arthur é profundamente ele mesmo quando acusa todos de serem “péssimos”, quando denuncia o estado de permanente tortura em que sua vida se fez. Mas é depois de assassinar Murray ao vivo, e finalmente ser notícia por tê-lo feito e explicar por que fez, que deixa de ser Arthur para ser *Joker* – nome que pede para ser chamado ao entrar no palco do programa.

■ E SE CORINGA FOSSE UM INFLUENCIADOR DIGITAL? NOTAS FINAIS

Neste artigo, objetivou-se mostrar a presença da mídia na narrativa do filme *Coringa* (2019) ao sugerir articulações entre mídia e bionecropolítica, sobretudo a partir de Michel Foucault, Achille Mbembe e Arjun Appadurai. Caracterizou-se as redes de comunicação como redes biopolíticas, em Henrique Antoun, Fábio Malini e André Parente. A partir da decupagem do filme, um conjunto de cenas foi organizado de acordo com o arcabouço teórico escolhido. Sustentou-se, pela descrição e análise das cenas, que Arthur se forja em Coringa por meio de relações que o personagem estabelece com a mídia. Há uma fase em que Arthur deseja participar da TV para ser reconhecido em sua história como bom filho e bom comediante; há outra fase em que Arthur se reconhece como “palhaço assassino”, mas não como criminoso e, sim, como herói – principalmente devido à apropriação da figura do palhaço em protestos da população de Gotham; e uma terceira fase em que ele usa o espaço da mídia para relatar sua indignação e, também, para publicizar a prática de morte.

Como comentário final, é produtivo fazer menção ao “diário de piadas” que Arthur mantém consigo ao longo do filme. O “*joke’s diary*” aparece já aos 5’51”, quando a funcionária do Departamento de Saúde solicita ver o que Arthur tem escrito. Ela folheia o diário, e uma frase se destaca: “Eu só espero que minha morte valha mais centavos que minha vida” – a mesma que Arthur lê em silêncio pouco antes de matar Murray Franklin ao vivo, pela televisão. Já na cena aos 26’50”, ele redige um texto em seu diário no qual se lê: “As pessoas esperam que você se comporte como se você não :) [sorrisse]”, desenhando um *emoticon* “feliz”. Seu diário é uma *timeline* íntima na qual experiências de humilhação são escritas como “pensamentos engraçadinhos”. Sugeriu-se alhures que, talvez, a sinergia coletiva e a produção imaterial por meio de redes de comunicação estejam vinculadas não somente a um poder sobre vida. Hoje as redes sociais *on-line* podem fazer as vezes de diário, mídias atuantes na regulação dos modos de

ser, na promoção da vida ou no exercício da política da morte. Isso leva à questão: e se Coringa fosse um influenciador digital? A cena aos 108'10" na qual, ferido, Coringa (não mais Arthur) se põe de pé sobre o capô de um carro, rodeado por manifestantes que o aplaudem; ele dança, toca nos lábios e desenha um sorriso no rosto com seu próprio sangue; abre os braços e se volta para uma multidão de seguidores, que o ovaciona; essa cena responde àquela pergunta: *ele já é*.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer – poder soberano e vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ANTOUN, Henrique. MALINI, Fábio. *Ontologia da liberdade na rede: a guerra das narrativas na internet e a luta social na democracia*. Multitudes, Paris, vol. 5, n. 2, p. 184-197. 2010.
- APPADURAI, Arjun. *O medo ao pequeno número – ensaio sobre a geografia da raiva*. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I – a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir – nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- HARDT, Michael. NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica – biopoder, soberania, estado de exceção e política da morte*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- NAVARRO, Vicente. *Welfare e “keynesianismo militarista” na era Reagan*. Lua Nova, São Paulo, n. 24, p. 189-210, set. 1991.
- PARENTE, André. Enredando o pensamento – redes de transformação e subjetividades. In: PARENTE, André. (Org.). *Tramas da Rede*. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 91-110.

Filme:

Coringa. Direção: Todd Philips. Warner Pictures. 2019.

[1] A tradução dos diálogos é de responsabilidade do autor.

[2] Elementos igualmente importantes, que acompanham o desenrolar da narrativa de Arthur e que se aproximam do conceito de necropoder, abordam o espaço urbano de Gotham enquanto necrotopia – que será desenvolvido em outro trabalho.

Pandemia: porque não usar

Pandemia: reasons not to use

RESUMO:

Com a proposta de praticar um “conhecimento situado” (Haraway, 1999), este artigo chama a atenção para a necessidade de identificar a lógica de dominação implicada no uso da nomeação de pandemia para a crise de saúde sanitária de alcance mundial que estamos vivendo. Tal nomeação suaviza a desigualdade que pauta o enfrentamento da Covid-19, doença que se apresenta na forma de epidemias que têm características locais. É necessário identificar o dano que causa uma imagem midiática que ignora as diferenças que deveriam ser destacadas nos modos de enfrentamento da contaminação, e que derivam das divergentes dimensões econômicas e políticas que distinguem cada lugar onde o vírus SARS-COV-2 se instala. O uso reiterado da palavra ‘pandemia’ reforça o controle sobre a desigualdade que fatura a possibilidade da garantia de existência de um mundo ‘pan’.

Palavras-chave: pandemia; globalização; glocal

ABSTRACT:

With the proposal to practice “situated knowledge” (Haraway, 1999), this article draws attention to the need to identify the logic of domination implied in the use of the pandemic appointment for the global health crisis we are facing. Such appointment smooths the inequality that guides the confrontation of Covid-19, a disease that presents itself in the form of epidemics that have local characteristics. It is necessary to identify the damage that causes a media image that ignores the differences that should be highlighted in the ways of coping with contamination, and that derive from the divergent economic and political dimensions that distinguish each place where the SARS-Cov-2 virus is installed. The repeated use of the word ‘pandemic’ reinforces control over inequality that cracks the possibility of guaranteeing the existence of a ‘pan’ world.

Keywords: pandemic, globalization; glocal

HELENA KATZ

Professora do Programa em Comunicação e Semiótica e do Curso Comunicação das Artes do Corpo na PUC-SP.

Segundo Bailly (1950), quando Platão, em *Das Leis*, usou a palavra 'pandemia', referiu-se a qualquer acontecimento capaz de atingir 'toda a população'. Aristóteles também a empregava assim^[1]. Foi Galeno^[2] quem a adotou para identificar epidemias de grande difusão e alcance. A sua incorporação ao vocabulário médico se deu no século XVIII, no *Dictionnaire universel français et latin*, de Trévoux (1771)^[3]. Em português, foi dicionarizada como termo médico por Domingos Vieira, em 1873^[4].

Hoje, usamos pandemia (do grego, *pan* = tudo, todo; e *demos* = povo) para nos referir a uma doença infecciosa, que se transforma em epidemia, e se espalha por uma vasta região. A lista não é pequena, tampouco seus números. Para lembrar de algumas, podemos começar pelo HIV, que surgiu nos anos 1920, em Kinshasa, capital da República Democrática do Congo, e se disseminou no final dos anos 1970, tendo já infectado mais de 76,3 milhões de pessoas, com mais de 39 milhões de mortes (cerca de 52%), segundo a OMS – Organização Mundial da Saúde (<https://www.who.int/hiv/data/en/>).

A varíola, que os colonizadores trouxeram, dizimou metade da população nativa da América Espanhola (1518). Pandemias foram produzidas por distintos vírus de gripe (em 1580, 1781, 1830-1833, 1889-1892, 1918-1919, 1957-1958, 1968 etc), de tifo (1489, 1542, 1812 etc) e de cólera (1816-1826, 1829-1851, 1863-1875, 1961-1966 etc).

O que pode existir de errado, então, no uso dessa palavra? Se lembrarmos que as palavras, além do estabelecimento dos liames necessários com as coisas que designam, fazem mais do que isso, pois também criam mundos, nossa atenção com cada uma delas não mais abandonará o estado de alerta. O nosso, é um tempo em que o uso apressado de um novo neologismo ou do jargão mais recente se impõem como uma senha, agregando os que passam a se reconhecer como pares. A rapidez com que são mobilizados nas narrativas cotidianas esvazia as suas referências habituais e, mais adiante, o que era novidade, é substituída por uma outra, com a mesma função. Apegar-se ao uso justo das palavras vai, então, se configurando como condição para evitar as ciladas que a imprecisão produz, que podem esconder o que deveria ficar exposto.

Certa palavra dorme na sombra
de um livro raro.
Como desencantá-la?
É a senha da vida
a senha do mundo.
Vou procurá-la.

Vou procurá-la a vida inteira
 no mundo todo.
 Se tarda o encontro, se não a encontro,
 não desanimo,
 procuro sempre.

Procuro sempre, e minha procura
 ficará sendo
 minha palavra.

A Palavra Mágica, de Carlos
 Drummond de Andrade (1902-
 1987), em *Discurso de Primavera*

No caso do uso da palavra 'pandemia', o que se deve observar é que ela distende, em um arco abrangente e suave, arestas e reentrâncias que precisam ser mantidas crispadas, para que não sejam ignorados os abismos de desigualdade que nelas estão contidos. Para ler com mais acuidade o que vivemos agora, quando já se anuncia um cotidiano pautado pela re-contaminação, é indispensável buscar por nomeações que cumpram o seu papel: apresentar com precisão as coisas a que se referem, com tanta acuidade que não possam ser associadas com outras, para que possam ser identificadas por especificidades jamais borradas por generalizações. Afinal, se são as especificidades que distinguem uma coisa da outra, elas precisam se manter muito bem delineadas. O risco de não cuidar do rigor das nomeações permite que o ato de nomear se preste para outros fins, dos quais cabe desconfiar, e para esse risco, não podemos desativar os alarmes jamais. Afinal, é o nomear que permite a construção de uma narrativa. Justamente por isso, há que atentar para o risco de narrativas que estabilizem as fricções que devem permanecer pinicando.

Hoje, por exemplo, estamos associando, em uma única palavra, duas situações distintas. Uma, é a ação, de alcance 'pan', do coronavírus SARS-CoV-2, que causa a doença Covid-19, e que contamina regiões distintas do mundo e mata cidadãos em todas elas, pois as suas mutações não estancam a sua proliferação, nem tampouco, parece, uma possibilidade de re-contaminação; e a outra, diferente desta, é a condição para que isso ocorra, e essa condição não é 'pan', mas estritamente local, pois se estabelece de formas distintas, relacionadas às características das políticas de saúde e da situação da desigualdade social de cada ambiente no qual age.

Quando se fala em pandemia, não fica dito, em primeiro plano, que os tipos de condição de produção das mortes e da contaminação não são os mesmos em cada um dos lugares nos quais o coronavírus SARS-CoV-2 produz seus milhares de mortos. Aliás, relatar a pandemia adotando

o critério numérico para dimensionar os seus danos obscurece essa questão fundamental, pois se as condições para a ação do vírus são distintas, os números resultantes precisam estar em molduras que evidenciem a proporção da desigualdade dessas condições, que se relacionam com a ação das políticas de saúde de cada local. Segue um exemplo, usando números: a Organização Mundial da Saúde (OMS), antes do SARS-CoV-2 se instalar, mostrou dados que revelavam que o Brasil tinha a maior população do mundo com ansiedade, configurando uma epidemia local por reunir 18,6 milhões de pessoas (9,3% da sua população). Ou seja, quando a Covid-19 passou a agir aqui, essa situação já existia e nos caracterizava, e foi esse gigantesco segmento, já fragilizado, que aumentou em 80%, no Brasil, segundo dados da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), publicados na versão online da revista científica Lancet (sciencedirect.com)^[5], no início da quarentena obrigatória (Mesquita e Neves, Folha de S. Paulo, 21/08/2020, B3). Evidentemente, a combinação de uma ansiedade tão expandida na população com a necessidade do isolamento social não é inócua e não pode ser ignorada como um traço que compõe condições que diferenciam localmente a ação do vírus, tonalizando o fenômeno de alcance mundial.

Continuar a reproduzir a palavra pandemia sem uma reflexão crítica sobre a força do 'pan' que ela traz, reúne e apaga, de forma danosa, as características tão distintas que des-identificam os tantos países hoje contaminados pela Covid-19. Continuar a chamar apenas de pandemia à ação desta doença, traça uma linha sem as descontinuidades e sem as fendas que desenham as distintas violências do seu percurso, embolando o aqui com o lá. Além disso, cria um objeto inexistente (a pandemia como sendo um monolito do tamanho do mundo), que não mostra que, na verdade, se trata de um agregado composto de partes muito diversas (os distintos lugares atingidos pela mesma doença), e não um todo sem relevos.

Esses tantos lugares não guardam uma semelhança que permita uma reunião que apague a profundidade das suas diferenças, reguladas por índices, taxas e percentuais de saúde, educação, desigualdade e racismos bastante distintos. Quando se sabe que, no Brasil, cerca de 100 milhões de habitantes não têm rede de esgoto (47%), e cerca de 35 milhões não têm água potável (16%)^[6], tais números explicitam um tipo de condição bem específica para uma ação contra a Covid-19, que vai se diferenciar de qualquer outro lugar sem estas mesmas cifras.

Estudos populacionais realizados em epidemias anteriores (H1N1, SARS) explicitaram o peso que a desigualdade tem na taxa de transmissão e no grau de severidade de ação de vírus (Pires; Carvalho; Xavier, 2020). Estamos em um país, no qual ela vem sendo tecida ao longo da sua história colonial de exploração e de suas práticas de escravidão, com a indiferença social com os pobres e com a pobreza, e com a manutenção do patrimonialismo^[7], como um valor associado à cidadania.

E no Brasil as desigualdades têm raça, cor e etnia, pois é um país estruturado pelo racismo... Negras e negros estão mais representados nos indicadores negativos, como atividade no mercado de trabalho informal, que limita o acesso a direitos básicos como a remuneração pelo salário mínimo e a aposentadoria. Por outro lado, são os brancos que apresentam o maior rendimento médio domiciliar per capita, superando quase duas vezes o da população negra – R\$ 1.846 contra R\$ 934 (IBGE, 2019, in GOES, RAMOS, FERREIRA, 2020)

Vale lembrar da Gripe Espanhola, que matou certa de 35 mil brasileiros, para trazer um dado fundamental: esta epidemia foi fortemente marcada por preconceito, em um momento em que negros lutavam pela mudança das narrativas sobre a escravidão (MEDEIROS e SILVÉRIO, 2020). Na época, os negros eram apontados como causadores de “doenças negras” (DALL’AVA, 2015, in MEDEIROS e SILVÉRIO, 2020), como os que agravavam as precariedades sanitárias existentes, sendo, portanto, desordeiros e perigosos (SILVA, 2017, in MEDEIROS e SILVÉRIO, 2020).

A ação da COVID-19 desnuda também uma outra característica, que não pode permanecer velada, pois ataca a desigualdade com o racismo. Cabe lembrar que mais da metade da população brasileira é negra^[8], e vive uma “segregação residencial racial, onde negras e negros residem às margens, nas franjas das cidades” (Goes, Ramos, Ferreira, 2020). Nestes lugares, com condições adversas à saúde, seus moradores ficam expostos a fatores de risco que os vulnerabilizam para a contaminação.

Williams e Collins (2001) consideram a segregação residencial racial uma causa fundamental das disparidades raciais em saúde, pois é uma das principais causas das desigualdades em relação ao status socioeconômico, determinando o acesso a educação, emprego e oportunidades. Os bairros segregados em que as pessoas negras são alocadas as impedem de acessar recursos e bens, além de promover seu controle político e sua exploração econômica (Kilomba, 2019). Segundo o mapa racial do Brasil, as cidades como Porto Alegre (RS), Vitória (ES), São Paulo (SP), Belo Horizonte (MG) e Salvador (BA) figuram entre as cinco cidades do país mais segregadas racialmente (Mariani et al., 2019). Entre elas, São Paulo é considerada o epicentro da epidemia no país (GOES, RAMOS, FERREIRA, 2020)

A ação e o alcance de uma epidemia depende dos recursos que cada país mobiliza para a saúde pública, do tipo de seletividade social que pratica com o seu projeto de governo, da proporção da desigualdade da exposição da sua população aos riscos, da força das suas instituições democráticas, do modo como mecanismos específicos e variados são continuamente gerados para preservar, de forma duradoura, a associação entre posição socioeconômica e saúde (SANTOS, 2020)

Cabe sempre distinguir, ao usar a palavra ‘pandemia’, que ela agrega dois traços que

necessitam permanecer sempre demarcados: que se trata de uma doença viral que infecta ambientes muito diferentes e que ela tem alcance internacional. Repare novamente no 'pan' dessa palavra, em como ele materializa uma falsa equivalência entre lugares de características distintas, que não podem ser juntados porque as suas condições de vida e saúde os apartam nas suas discrepâncias profundas, que se manifestam, inclusive, nas maneiras de lidar com uma mesma doença. Uma coisa é simplesmente continuar a usar 'pandemia', e outra é reconhecer que uma mesma doença infecta povos diferentes, pessoas diferentes, culturas diferentes, regiões diferentes, e que o que ela promove é uma crise sanitária de proporção global e atuação local. Esta crise é produzida por uma contaminação veloz e ampla, mas as condições para que essa contaminação exista e prolifere depende das condições específicas de cada local. O tipo de dano que o vírus promove pode ser o mesmo, em termos clínicos, mas o modo como esse dano se manifesta se vincula ao particular de cada local. Ou seja, os danos deixam de poder serem vistos, lidos e chamados de "os mesmos".

Sobre o uso das palavras, segundo Garcia-Roza (1990, p.3), na Grécia arcaica, "A palavra, juntamente com as condições de sua enunciação, não valia apenas pelo seu sentido manifesto, mas como signo a ser decifrado para que um outro sentido, oculto e misterioso, pudesse emergir, num interminável de decifrações".

Conserto a palavra com todos os sentidos em silêncio

Restauro-a

Dou-lhe um som para que ela fale por dentro

Ilumino-a

Ela é um candeeiro sobre a minha mesa

Reunida em uma forma comparada à lâmpada

A um zumbido calado momentaneamente em exame

Ela não se come como as palavras inteiras

Mas devora-se a si mesma e restauro-a

A partir do vômito

Volto devagar a colocá-la na fome

Perco-a e recupero-a como o tempo da tristeza

Como um homem nadando para trás

E sou uma energia para ela

E ilumino-a

Concerto a palavra, de Daniel Faria (1971-1999), em **Homens que são como Lugares Mal Situados** (1998)

■ PANDEMIA E GLOBALIZAÇÃO

O 'pan', da pandemia, carrega alguma sintonia com o 'global', da globalização. Segundo Peter L. Berger (2004, p.12), a palavra 'globalização' havia ganho um peso emocional, ao ser apresentada como o caminho para o desenvolvimento, a "promessa de uma sociedade civil internacional, levando a uma nova era de paz e democratização". Mas ela significava também "a ameaça de uma hegemonia econômica e política americana, com a consequência cultural sendo um mundo homogeneizado, semelhante a uma Disneylândia em metástase".

Tanto da promessa quanto da ameaça, colhemos impasses sociais e políticos, incluindo a vulnerabilização da soberania nacional. O número de pessoas que passam fome voltou a aumentar, segundo o relatório lançado por cinco agências da ONU (Estado da Insegurança Alimentar e Nutricional no Mundo em 2019). Em 2018, 821,6 milhões de pessoas passavam fome (insegurança alimentar severa), ou seja, uma em 9 pessoas, mas se a esse dado se juntar outro, que mede quem não tem acesso estável a alimentos nutritivos (insegurança alimentar moderada), a FAO diz que a fome atinge 2 bilhões de pessoas. Tal cifra expõe o insucesso de um projeto que prometia uma era de paz e prosperidade para todos. A globalização se refere ao estágio do capitalismo no qual a diminuição das distâncias favoreceu o estreitamento das relações econômicas, sociais, culturais e políticas entre países muito diferentes, e isso foi facilitado pelo que a tecnologia promoveu nos sistemas de comunicação e de transporte. Mas o encurtamento das distâncias só foi capaz de produzir uma pseudo-integração, pois se deu na forma de dominação dos mais pobres. Afinal, tanto na economia quanto na cultura, os interesses e os valores que passaram a valer foram os dos centros de poder, ou seja, dos países mais ricos. A pilhagem das riquezas naturais e das culturas locais não poderia mesmo promover consequências que não fossem o enfraquecimento e a instauração da desigualdade como o termômetro balizador do sucesso da globalização.

Há autores (Braudel, 1997; Silva e Lopes, 2008) que defendem que a prática europeia marítimo-mercantilista do final do século XV e início do XVI já era um rascunho da globalização,

no modo como expandia o capitalismo. E há mesmo uma certa similaridade daquele tempo com, por exemplo, a ação das empresas transnacionais de agora (a matriz é de um país rico, mas a produção vai acontecer em países que oferecem vantagens fiscais, o que geralmente ocorre em países pobres). Elas 'invadem' países, pensando-os como mercados consumidores, indo em busca de isenção de impostos e de tarifas alfandegárias e, sobretudo, de matéria prima e mão de obra baratas.

Os enormes lucros que essas empresas obtêm ficam com elas mesmas, e isso cria uma relação desproporcional, que tende a gerar uma brutal concentração de riqueza: eis a estrutura que sustenta a desigualdade que nutre a globalização. A sua falsa promessa de integração mundial se desnuda, revelando que o 'global' que compõe a palavra 'globalização' tem também uma função apaziguadora: garante a possibilidade de uma horizontalidade, como que se todos fôssemos mesmo parte de um mesmo mundo, e empurra a violência que a globalização instaura para baixo do tapete, tentando esconder os danos que produz.

O desconforto com a impossibilidade de uma globalização se manifesta também na necessidade de propor uma outra forma de nomear esse fenômeno. A proposição de que não seria global, mas 'glocal', já explicita a necessidade de abandonar o aceno para um mundo enredado, como se o enredamento pudesse simplesmente atar sem oprimir, pilhar, explorar. Ao escancarar que a operação é sempre entre o global e o local, o 'glocal' avança no quesito que cuida da justeza do ato de nomear. Para expor o falseamento promovido pelo 'pan' da pandemia, ainda não inventamos uma outra maneira de nomear, sintética e auto-explicativa como o 'glocal'. Precisamos de uma palavra que não esconda a relevância da desigualdade no alcance mundializado da contaminação do vírus SARS-COV-2, uma vez que não se trata de uma pan-doença, que atinge igualmente a todos. De fato, não existe um 'todos' que faça parte de algo que possa ser chamado de 'mesmo mundo'. Não há consenso sobre a origem desse termo, o 'glocal'. Uns dizem que foi Akio Morita, então presidente da Sony, quem cunhou 'glocalização', na década de 1980, nomeando uma estratégia mercadológica japonesa. Glocalização viria da palavra *dochakuka*, que é derivada de *dochaku*, que quer dizer algo como 'o que vive em sua própria terra', referindo-se à adaptação das técnicas de cultivo da terra às condições locais (LOURENÇO, <https://doi.org/10.4000/mulemba.203>).

O *The Oxford Dictionary of New Words* confirma que 'glocal' aparece na década de 1980, referindo-se ao processo de "fazer uma mistura entre o global e o local". Roudometof (2020) registra que Manfre Lange, então chefe do German National Global Change Secretariat, a empregou em 1990. E o sociólogo Roland Robertson se tornou conhecido por propor que o conceito de "glocalização" teria o mérito de restituir à globalização a sua realidade multidimensional. Já Eugênio Trivinho, professor no Programa em Comunicação e Semiótica, da PUC-SP, distingue

o contexto glocal da condição glocal, explicando que entre eles existe somente a separação temporal entre diacronia de sincronia, “e de função social-histórica e tecnocultural, e não de natureza e desdobramento autopoietico” (TRIVINHO, 2013, p. 32).

A condição glocal designa a configuração social-histórica de longa duração (sem horizonte anunciado para o caso) em que a vida contemporânea mergulhou desde o surgimento da primeira máquina capaz de tempo real, de seu desenvolvimento diferenciado, de sua sofisticação progressiva e enraizamento na vida cotidiana (da esfera da produção à do tempo livre e de lazer) a partir de todas as modalidades de apropriação multilateral, para fins sociais, culturais, políticos e econômicos e, conseqüentemente, depois que a promiscuidade entre cérebro e telas e a *mélange* entre imaginário individual e *imagêrie* das redes se converteram em *modus vivendi* e *habitus* social. (TRIVINHO, 2013, p. 31)

O contexto glocal corresponde ao modo pelo qual, na dinâmica cotidiana das relações sociais, a condição glocal da história se autorratifica diuturnamente no âmbito das práticas em rede – *práticas glocals* (de sociabilidade, de articulação política, de aprendizagem, de entretenimento, de consumo, etc.) (ibidem, p.32)

Para ele, o glocal reordena tudo, dada a “magnitude da sua abrangência”, sendo “a destinação social-histórica do presente”, um fenômeno que regerá, com o seu hibridismo entre o presencial e a desterritorialização que as mídias promovem. Ou seja, nada escaparia a essa hibridização entre o local e o global.

O glocal comparece *invisivelmente*, invariavelmente, ali onde o *global* das redes comunicacionais, representado por seus fluxos de conteúdo, jorra no e para o *local* em que o ente humano se situa, âmbito representativo da prontidão para acessar/receber/responder/ distribuir; e, vice-versa, aparece também ali onde o local, assim configurado, se projeta para a ordem global, nos termos postos. (TRIVINHO, 2013, p. 28)

Segundo Trivinho (2013, p.40), trata-se de uma hibridização, que “rearticula e reescala, às últimas conseqüências (a se perder de vista em culminâncias ulteriores), todas as demais misturas existentes”, entre as quais ele lista a do “público e privado, coletivo e individual, interno e externo, próximo e longínquo, familiar e heterodoxo, imaginário e real, verdade e ficção, masculino e feminino, e pares polares semelhantes”. Destaca que há uma ruptura com binarismos e dicotomias, e que “a categoria do glocal constitui, no fundo e antes de tudo, *instrumento de percepção sine qua non* em prol da renovação epistemológica consistente da crítica socialmente orientada” (2013, p.39).

Mas, antes de celebrar o uso de ‘glocal’ como a solução para a impropriedade de sustentar a existência de uma globalização horizontalizada, acelerada pela capilaridade da comunicação que a internet possibilita aos indivíduos, às empresas e aos países, será necessário atentar que, nesse conceito, também existem duas situações a serem distinguidas, tal como no uso da palavra ‘pandemia’. E elas, no caso do ‘glocal’, são as seguintes: é preciso considerar o tipo de hibridização

da globalização do local, sem confundir com o da localização do global, uma vez que cada qual tem distinta regência das condições sócio-econômico-políticas para que possam ocorrer. Além da distinção entre o movimento do global no local e a ação do local no global, tendo como moldura a condição epistêmica do geral operar no particular, que não é a mesma do particular operar no geral, é indispensável lembrar que essas duas operações dependem das especificidades sócio-econômico-políticas que as permitem/conduzem/impedem. Ou seja, a relação entre local e global em contextos coloniais difere da de outros, não-coloniais, inviabilizando que se veja o glocal sem este tipo de consideração. E esse traço aproxima o que sucede com o emprego de glocal do que ocorre com a nomeação de pandemia.

Sem misturar a globalização do local com a localização do global, pode-se atentar para o fato de que a proposta de hibridização que gestaria o 'glocal', ao que tudo indica, se aproxima mais de um tipo de relação entre o que antes não 'se encostava', produzindo transformações em ambos. Assim, aquela aldeia que foi, pouco a pouco, encurtando as distâncias com o que lhe era exterior, por conta dos avanços das tecnologias que iam surgindo, passou a conviver com os efeitos da instantaneidade que a vida digital instaurou. A 'aldeia global' que McLuhan descreveu em 1959, e publicou em 1962, no seu livro *A Galáxia de Gutenberg*, vai nascendo da velocidade da comunicação e na crescente ampliação de seu uso, que, mais adiante, passa a conectar, em tempo real, o que estava separado geograficamente. O mundo *on line* atualizou, no contexto da tecnologia que o sustenta, o que já unia os avanços tecnológicos que o antecederam.

No entanto, a possibilidade de um contato em tempo real também necessita ser colocada no contexto que distingue a localização do global da globalização do local. As operações que poderiam viabilizar que o global se localizasse, e que o local se globalizasse, esbarram no que distingue características gerais de características particulares, e nas especificidades das condições sócio-econômicas-políticas de cada lugar. Cada qual, tanto o local quanto o global, cultivam o conjunto de traços que os singularizam, mas o fato de agora se relacionarem com a frequência e a intensidade que antes não existia na sua comunicação, essa intensificação produz algo, mesmo que não seja a hibridização. Afinal, se o contato com a informação transforma os corpos nela envolvidos, nem um e nem o outro poderiam haver se mantido fora da mudança que continua em curso.

A força e a importância do 'glocal' está na formulação de que se trata da contaminação entre duas naturezas distintas, a do geral e a do particular, que, assim, não mais de mantêm as mesmas. Chamar a essa contaminação de hibridização tende a apagar as arestas que precisam se manter visíveis. A hibridização, frequentemente entendida como o processo de produção de algo misturado, de certa maneira, não evidencia o fluxo de transformação constante que a contaminação contém. A contaminação explicita uma transformação inestancável, sem resultado que não seja transitório e circunstancial.

Lembremos que, na globalização, os países periféricos permanecem excluídos do contexto político e legal, e são impossibilitados de pertencer aos grupos sociais hegemônicos, aqueles que se autoproclamam como reduto dos únicos que são capazes de produzir conhecimento. Para manter o poder, a relação com os subalternos é a de lhes atribuir um conjunto de características negativas, salvaguardando somente alguns de seus traços, habitualmente os que forem os mais 'típicos' daquele lugar, e que, assim, possam identificar aquele local 'exótico'. Exemplo: chamar o Brasil de país do Carnaval, como se toda a complexidade que nos tece não interessasse, e que valêssemos somente como o país da festa carnavalesca que, por sua vez, também não é vista nas muitas camadas que a constituem, mas sim com o olhar superficial que lhe atribui como característica a permissividade de costumes. Trata-se sempre de uma operação metonímica, essa que enuncia algo como típico ou exótico, isto é, de uma operação que elege somente uma parte, e a faz valer como se fosse o todo.

Não à toa, Boaventura Sousa Santos (2003) escreve sobre Próspero (o moderno, o desenvolvido) e Calibã (primitivo, selvagem, subdesenvolvido), ressaltando que "quem tem poder para declarar a diferença, tem poder para declará-la superior às outras diferenças em que se espelha" (SOUSA SANTOS, 2003, p. 30).

Um mundo que funciona assim ainda se pensa dentro de uma globalização que costura, sem atentar para nenhuma especificidade, lugares muito diversos e distintos. E a palavra 'glocal', nascida para dizer de um enredamento entre global e local que os hibridiza, não dá a devida visibilidade para a violência que nutre a relação entre os dois e impede acordos que beneficiem com equidade as duas partes envolvidas. A desigualdade entre os que exploram e os que são explorados, que está escondida na palavra globalização, se torna, ela mesma, um alerta para a impossibilidade de existência de um glocal híbrido capaz de resolver essa tensão. Exatamente, por isso, a tensão e a violência necessitam estar mais expostas.

Uma operação semelhante está também presente na palavra 'pandemia', que, a seu modo, tenta equivaler a globalização do local e a localização do global: o pan, tanto globaliza a doença (a Covid-19 contamina aqui e no mundo todo), quanto a localiza (a Covid-19 está em todos os lugares, e também aqui).

Em um tempo no qual o digital não cessa de mudar o entendimento de presença, desmontando a dependência da geografia e montando outros tipos de cotidianos e de hábitos cognitivos, 'local' e 'global' também ganharam outros entendimentos. Desde que as telas se tornaram o ambiente no qual todos os lugares podem se encontrar, as noções geográficas de lugar se transformaram.

Neste agora no qual estamos adubando outros jeitos de viver, de conviver e de viver com, fica cada vez mais evidente a inadequação de apagar as diferenças entre as condições de cada

país lidar com a saúde e a doença. A sugestão é a de substituir a palavra 'pandemia' pelo que descreve melhor o que está ocorrendo, e passar-se a dizer que vivemos uma crise sanitária de alcance internacional. A palavra 'crise', com todas as rachaduras e abalos que põe em relevo, se aproxima mais da convulsão que se estabeleceu do que a promessa de apaziguamento da ação niveladora escondida no 'pan', de pandemia.

Não constitui mais novidade a força do que o capitalismo captura e consagra, como se vê, tanto no caso do sucesso da difusão da proposta de globalização, como no do novo mantra, a 'pandemia'. As palavras podem inventar mundos perversos, por isso precisamos zelar para que digam bem o que estão a nomear. "A linguagem, como um dia soubemos, não se limita a nomear, ela também confere existência à realidade: ela é um ato de evocação por meio de palavras" (MANGUEL, 2008, p.18).

Pode parecer pouca coisa, mas é no pequeno que os afetos podem enlaçar mais as pessoas no desejo de construir tempos mais justos.

Como escreveu Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), a primeira mulher a receber o Prêmio Camões, em 1999, com fúria e raiva, no **O Nome das Coisas** (1977),

Com fúria e raiva acuso o demagogo
E o seu capitalismo das palavras

Pois é preciso saber que a palavra é
Sagrada
Que de longe muito longe um povo a
Trouxe
E nela pôs a sua alma confiada

De longe muito longe desde o início
O homem soube de si pela palavra
E nomeou a pedra a flor a água
E tudo emergiu porque ele disse

Com fúria e raiva acuso o demagogo
Que se promove à sombra da palavra
E da palavra faz poder e jogo
E transforma a palavra em moeda
Como fez com o trigo e com a
Terra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BAILLY, A. *Dictionnaire grec-français*, 16ª ed., Paris: Lib. Hachette, 1950.
- BERGER, Peter L. e HUNTINGTON, Samuel P. *Muitas Globalizações. Diversidade Cultural no Mundo Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- BRAUDEL, Fernand. *En Torno al Mediterraneo*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1997.
- DAUZAT, A.; DUFAOIS, J., MÍTTERRAND, *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, 3ª ed., Paris: Larousse, 1964.
- DRUMMOND de ANDRADE, Carlos. *A Palavra Mágica*, em Discurso de Primavera e algumas sombras. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- FARIA, Daniel. *Conserto a Palavra*, em Homens que são como lugares mal situados. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2016.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Palavra e Verdade*. São Paulo: Zahar, 1990.
- GOES, Emanuelle F.; RAMOS, Dandara O.; FERREIRA, Andrea J. F. *Desigualdades raciais em saúde e a pandemia da Covid-19*. Trabalho, Educação e Saúde, Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, 2020, e00278110. DOI: 10.1590/1981-7746-sol00278
- HARAWAY, Donna. *La promesa de los monstruos. Una política regeneradora para otros inapropiados/bles*. In Política y Sociedad, n.30, Enero de 1999.
- LIDELL, H.G.; SCOTT R. *A greek-english lexicon*, 9ª ed., Oxford: Clarendon Press, 1983.
- LOURENÇO, Nelson. **Globalização e glocalização. O difícil diálogo entre o global e o local, em journals.openedition.org** (<https://doi.org/10.4000/mulemba.203>).
- MANGUEL, Alberto. *A Cidade das Palavras. As histórias que contamos para saber quem somos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- MEDEIROS, Priscila Martins e SILVÉRIO, Valter Roberto. *Boletim pandemia e mundo social: notas sociológicas sobre racismo, diáspora e dinâmicas sociais restritivas*, Sociologia na Pandemia #3, 04/05/2020, em <http://www.ppgs.ufscar.br/sociologia-na-pandemia-3/>
- MESQUITA, Lígia e NEVE, Lucas. *Psicanalista diz que pandemia acentua e cura patologia mental*, em Folha de S. Paulo, B3, 21/08/2020.
- OMS—Organização Mundial da Saúde (<https://www.who.int/hiv/data/en/>)

PIRES, Luiza Nassif; CARVALHO, Laura; LIMA XAVIER, Laura. *COVID-19 e desigualdade: a distribuição dos fatores de risco no Brasil*. Ondasbrasil.org, abril 2020.

REZENDE, Jofre Marcondes de. *Epidemia, Endemia, Pandemia. Epidemiologia*, em Revista de Patologia, vol.27 (1) p.153-155, jan-jun 1998.

ROUDOMETOF, Victor N. *Glocalization*, modificado em 15 de janeiro de 2020, em oxfordbibliographies.com.

SANTOS, José Alcides Figueiredo. *Desigualdades e Interações de Classes Sociais na Saúde no Brasil*. Dados vol.63 no.1, Rio de Janeiro, 2020 <https://doi.org/10.1590/001152582020203>

SILVA, Lemuel Rodrigues da; LOPES JR., Orivaldo Pimentel. *Globalização – de sua gênese mercantilista ao neoliberalismo burguês*, em Revista Eletrônica Inter-Legere, nº 3, jul-dez 2008.

SOUZA SANTOS, Boaventura de. *Entre Próspero e Caliban: colonialismo, a pós-colonialismo e inter-identidades*. São Paulo: Cebrap, 2003.

The Oxford Dictionary of New Words: A popular guide to words in the news. Oxford University Press, 1991.

TRIVINHO, Eugenio. *A Civilização Glocal: repercussões social-históricas de uma invenção tecnocultural fundamental do capitalismo tardio*, em Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación, vol.10, n.19 (10), p.26-41, 2013.

VIEIRA, Frei Domingos. *Grande dicionario portuguez ou Thesouro da lingua portugueza*. Porto: Ernesto Chandron e Bartholomeii H. de Moraes, 1871-1874.

-
- [1] Segundo Rezende (1998), a referência está em Bailly, A., no *Dictionnaire grec-français*, 16ª ed., Paris: Lib. Hachette, 1950.
 - [2] Rezende (1998) localiza esta referência em Liddell, H.G. e Scott R., no *A greek-english lexicon*, 9ª ed., Oxford: Clarendon Press, 1983.
 - [3] Joffre Marcondes de Rezende (1998) quem atesta isso é Dauzat, A., Dufaiois, J., Mitterrand, R., no *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, 3ª ed., Paris: Larousse, 1964.
 - [4] Joffre Marcondes de Rezende (1998) indica que a referência está em Vieira, Frei Domingos. *Grande dicionario portuguez ou Thesouro da lingua portugueza*. Porto, Ernesto Chandron e Bartholomeii H. de Moraes, 1871-1874.
 - [5] Esta pesquisa refere-se ao comportamento de 1.460 brasileiros, entrevistados entre 20 de março e 20 de abril de 2020, abrangendo 23 Estados.
 - [6] Dados referentes à 2018, do Sistema Nacional de Informações sobre Saneamento (SNIS), recém-divulgados.
 - [7] O patrimonialismo é uma herança colonial. Súditos pessoais do rei de Portugal administravam as suas propriedades e eram recompensados por seus serviços, a critério do rei. Classificado por Max Weber como pré-moderno, o patrimonialismo se instala por laços pessoais ou privados, e constitui uma estrutura assimétrica de direitos e deveres, que sustenta uma cultura de privilégios e leva o Estado a tratar de forma diferenciada os cidadãos.
 - [8] 13,6 milhões de pessoas vivem em favelas e 67% delas são negras, segundo *O Brasil com baixa imunidade: balanço do Orçamento Geral da União*, documento divulgado pelo Instituto de Estudos Socioeconômicos em 2019 (MEDEIROS e SILVÉRIO, 2020).

Arquiteturas afetivas, moradas de imagens: conversa com o artista Alexandre Sequeira

ALEXANDRE ROMARIZ SEQUEIRA

é artista visual, Doutor em Arte pela UFMG, Mestre em Arte e Tecnologia pela mesma instituição e professor do Instituto de Ciências da Arte da UFPa.

E-mail: arsequeira@hotmail.com

VINÍCIOS KABRAL RIBEIRO

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Professor Adjunto 2, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Chefe do Departamento de História e Teoria da Arte BAH/EBA. Doutor em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, ECO/UFRJ, na linha de pesquisa em Tecnologias da Comunicação e Estéticas. Mestre em Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás e graduado em Comunicação Social, nas habilitações de Publicidade e Propaganda e Relações Públicas

pela Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da mesma instituição. Interesses em estudos sobre o corpo, gênero, sexualidade e suas relações com as artes visuais, cinema, fotografia e cultura visual contemporânea.

BEATRIZ MORGADO DE QUEIROZ

Pós-doutoranda ECO/UFRJ Doutora pelo Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ, com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Realizou estágio de doutorado-sanduíche na University of Essex, na Inglaterra, com bolsa FAPERJ. Possui mestrado em Comunicação pela mesma universidade (2012) e graduação em Relações Públicas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2007). Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em pesquisas em Comunicação e Arte Contemporânea, atuando

principalmente nos seguintes temas: curadoria de arte, Hélio Oiticica, arte contemporânea, cinema, vídeo e fotografia, experiência, corpo, Lygia Clark e comunicação como processo.

DIEGO PALEÓLOGO ASSUNÇÃO

Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Estágio de pós-doutoramento no PPGCOM UERJ. Pós-doutor pela Escola de Comunicação da UFRJ. Doutor em Comunicação e Cultura pela ECO; doutorado sanduíche em Columbia, NY; Mestre em Letras pela PUC-Rio. Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Trabalha e pesquisa literatura e imagem; questões de representação do corpo, alteridade, monstrosidades, estética e política; sexualidades disruptivas no cinema de terror; futuros imaginários e o apocalipse; teoria queer, erotismo, violência e ficção científica. Artista visual, escritor, editor.

O grupo “Formas de habitar o Presente”, sediado na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, congrega pesquisadoras interessadas no contemporâneo das artes, imagens e visualidades implicadas com as questões do corpo, gênero, sexualidades e relações raciais. Ao longo de 2020, estamos em alianças virtuais, ora debatendo textos e referências teóricas, ora em conversas e interlocuções com pessoas que articulam respostas, proposições e descentramentos dos modos e maneiras de estar/agir/viver o mundo.

Neste sentido, inauguramos uma série de encontros e articulações, para de certa maneira, perceber as múltiplas formas de habitar o tempo presente. Nosso primeiro convidado, o artista visual Alexandre Sequeira, belenense, é professor da Faculdade de Artes Visuais do Pará (UFPA). Doutor e mestre em Artes, pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). O trabalho de Sequeira é, em múltiplos sentidos, a construção de universos sensíveis, de teias e tramas poéticas que fundamentalmente buscam o encontro e a possibilidade de estamos juntos no presente.

As obras do artista não se limitam a suportes ou técnicas, mas em processos relacionais, à fala, à escuta e ao percurso afetivo que Sequeira desenha nas linhas do mundo. Um baú de afetos, arquiteturas de sentimentos, viagens íntimas e reciprocidades. Alexandre nos faz, sobretudo, um convite para partilhar seus causos, seus diálogos e os mil mundos possíveis pela arte.

A conversa, aqui transcrita^[1], aconteceu virtualmente no dia 14 de setembro de 2020. Sequeira apresentou sua tese “Residência São Jerônimo: entre o acontecimento, a memória e a narrativa”, defendida em 18 de fevereiro de 2020. A casa familiar, entre tantas reminiscências, detalhes e vestígios, onde vive atualmente, transformou-se em uma residência artística, aglutinando, em momentos distintos, 11 artistas. Tese-obra.

Alexandre Sequeira entrega ao mundo um método poético raro, potente e original na escrita acadêmica. A tese é polifônica, alterna pessoas verbais, recolhe fractais da memória, tece em linhas o invisível do morar/viver/compartilhar. A casa é mundo vasto, conecta o dentro e o fora e possibilita, a partir da arte, ensaiar formas outras de viver. Modos e maneiras de transformar tijolos, madeiras e janelas em lar. E assim, tomados pela materialidade da Residência São Jerônimo, aos poucos percebemos que o lar não se limita ao espaço físico, a funcionalidade de seus objetos e cômodos. Nos incorporamos a ela e ela nos habita. Assim, a cada partida, a cada encontro, a cada deslocamento, levamos uma casa em nosso coração. Não, desculpem, um lar. E nesse lar, que está em um constante fazer e refazer, habitamos o presente e planejamos a construção de um futuro outro. Também arquiteto, de formação, Sequeira rascunha outros mundos, outros encontros. E aqui, nesse encontro prazeroso, podemos ouvi-lo.

CONVERSA REALIZADA APÓS A APRESENTAÇÃO DA TESE DE ALEXANDRE SEQUEIRA

DIEGO PALEÓLOGO: Alexandre, é um prazer imenso ouvir você, esta partilha do seu trabalho, da sua experiência, dessa tese que vem de um lugar muito pessoal, muito afetivo e convoca, como você mesmo aponta, coletividades. Eu estava ouvindo a sua apresentação, com sua tese que tive o prazer de ler, e também com o artigo que você escreveu para o dossiê da Imagofagia^[2]: “colhendo flores a beira do abismo”. E a acumulação de imagens, a dialética da imagem contemporânea. Fiquei pensando, tem uma questão que eu gostaria de ouvir um pouco de você, sobre a questão dos fantasmas. Porquê como você vai usar esta casa como um dispositivo poético, estético, para desenvolver o seu trabalho, convidar outras pessoas para desenvolverem os próprios trabalhos ali dentro, não tem como fugir da ideia de uma casa habitada por fantasmas.

Até em um determinado momento da sua escrita, que é belíssima, você escreve: “Tinha a certeza que, pelo convívio com outras pessoas que lidam com o mundo por vias poéticas, que muitos dos fantasmas que comigo habitam a casa, são, em verdade, mais uma de minhas tantas criações e que, como tal, podem assumir a forma que eu me proponha dar a elas. ” Eu acho muito instigante, potente, esse vínculo imagem e fantasma. Não é algo exatamente novo, são as formas que podemos dar a estes fantasmas, para esse passado. E a figura do fantasma que habita o presente, mas não necessariamente com materialidade. Queria que você convidasse para sua fala esses fantasmas, e essas ideias de uma casa assombrada.

Sua tese abre para muitos lugares nesse sentido, tem a ideia de um gótico tropical, essa casa que sobrevive a tantas décadas e todas as histórias que estão acumuladas ali. Você fala muito da casa de banho, o espaço no qual as memórias estão entulhadas e acumuladas.

ALEXANDRE SEQUEIRA: Acho muito legal o que você está colocando. Primeiro, eu acho que essa alegoria do fantasma, de certa forma, está tão presente na literatura, ela acaba sendo uma forma da gente se referir de uma outra perspectiva ao rastro, que o Benjamin trata tão bem, ou seja, são essas incompletudes, é o morto que ainda se mantém vivo e que retorna o tempo todo como recalque, essa imagem da memória, que ela volta. Você ao mesmo tempo quer guardar, você guarda uma memória, talvez porque você não queira lembrar, mas ao mesmo tempo você não consegue se libertar dela. E ela está ali, como se fosse a própria piscina desta casa que trato na tese que está enterrada, mas ela pulsa lá embaixo.

Você sente ela vibrar no solo, porque ela foi sepultada, mas ela está viva, ela volta. E de certa forma, essa memória recorrente, essas figuras de ruínas, que são incompletudes,

elas não dão conta do todo, como o fantasma na verdade ele não se apresenta como um todo, ele é quase uma sugestão de presença, cabe a quem experimenta isso dar o seu sentido completo, perseguir o que falta para essa presença. Então, é como se essa memória que se coloca, esses fragmentos, esses cantos da casa, essas fotografias e esses objetos, eles são uma promessa de memória absolutamente incompleta, lacunar. E aí é que onde todos se veem presente nela, todos os residentes entravam e diziam “eu sinto como se eu já estivesse estado nessa casa muitas vezes”. Ou eles se referem aos ruídos da casa, qualquer casa antiga é cheia de seus ruídos, dos seus códigos, dos seus cheiros. E, de certa forma, todo mundo carrega um pouco disso.

Todo mundo carrega um pouco de ruína. Então, esse sentimento todo nós carregamos e encontramos nesses fragmentos uma possibilidade de dar forma a muitas dessas nossas memórias incompletas, que não nos abandonam. Nem todas muito agradáveis, algumas que adoraríamos nos ver livres delas, mas elas voltam. E, no entanto, você acaba forjando mais de uma história, que é uma história que você a envolve de uma outra camada como se tentasse mais uma vez sepultá-la; e não tratar de questões que insistem em voltar. Ouvir essas outras vozes foi lindo, foi muito libertador. Essas quimeras se transformaram em grandes personagens. A cabine da casa virava cabine de comando. Foram experiências lindas, todos traziam alguma questão para dentro da casa.

A Natália Queiroz ela se montava, ela se vestia e performava pela casa. Ela fez um calendário de todos os dias que ela passou na casa e, no mesmo lugar da casa, ela se fotografava sem roupa, só com a luz daquela hora exata incidindo sobre o corpo dela. Então ela apresenta um calendário desse tempo. De certa forma, mais do que ir de encontro aos meus fantasmas, foi um exercício muito libertador, quase catártico, de sublimar muitas questões. E acho que hoje posso sair da casa pela porta da frente, muito tranquilo, sabendo que saio só eu, só com meu corpo, mas carregando muita coisa comigo, não preciso de mais nada material da casa. Como se, por fim, eu tivesse conseguido que ela esteja em mim, agora valendo e seguindo comigo.

VINICIOS RIBEIRO: Questões feitas no chat. Ramusyo pergunta como era sua dinâmica com os residentes.

ALEXANDRE SEQUEIRA: Esse é um dado, que de certa forma, define uma característica particular da residência. Claro que cada residência artística tem de certa forma algum viés conceitual, como *modus operandi*. A casa, até por ser um lugar carregado de sentido familiar, que também é uma casa em que moro dentro dela, até hoje trabalho com uma perspectiva

de encontro, de convívio. Então, esses artistas vêm pra cá e eles vivem comigo na casa, a gente toma café juntos, sim ou não, dependendo da hora que cada um acorda. Lava a roupa, troca ideias em conversas que entram pela noite. Tem um gabinete de estudos e uma biblioteca, que é aqui onde eu estou falando com vocês, essa biblioteca tem muito material de Artes, de Antropologia, de Sociologia, que a gente vem pra cá e, às vezes, o artista pega livros e os leva pros seu quarto pra ficar lendo e isso anima muitas discussões.

De certa forma, a perspectiva da residência é muito isso. É quase que conseguir estabelecer uma comunhão entre o viver e o criar. Como se o ato de viver e de conviver pudessem ser geradores de proposições poéticas, de disparos poéticos. E que também se colocam para além da casa. A casa não é uma matéria sobre a qual o artista deva necessariamente se debruçar. Vários, inclusive como o Hirosuke Kitamura, discutia a cidade. A casa acabava sendo esse local para onde retorna. E aí com eles, eu gravava. Entrando um pouquinho na resposta da Rosângela, ali era quase que se a casa, a residência, eu tivesse a compreendido com um método, como uma possibilidade metodológica, de reunir essas diferentes vozes. Claro que os artistas sabiam que estavam numa residência com finalidades ou por interesses pessoais, pelas suas poéticas. Mas eles sabiam que eu, assim como eles, também estava desenvolvendo um trabalho artístico.

E o trabalho artístico dizia respeito a própria casa, a própria residência artística. E eu pedia para eles que as nossas conversas fossem gravadas. Então, eu tinha horas de gravação. E depois transcrevi todas essas conversas e que estão no anexo da tese. Mas, a fala desses artistas são recortadas e entram na tese como fala de um único personagem. A tese, na verdade, ganha um formato de romance, ela é um grande romance. Trata-se da saga de uma casa. Esse personagem é único, é o personagem que compra a casa, que pode ser o meu avô, mas até isso também é fabulação. Parte era memória, parte era (...). Por exemplo, a minha mãe quando leu, ela olhou e disse: "nossa, mas como é que tu sabes que o teu avô fez isso". Eu falei: "foste tu que me falaste, mãe". Ela falou: "eu que te falei?". Eu disse: "é, tu falaste a muito tempo atrás, numa conversa e eu gravei". Então, eu pego fragmento de falas de outras pessoas, como também falas dos próprios artistas. A fala dos artistas não está como citação blocada, ela entra como narrativa desse personagem, onde todos se diluem num único indivíduo. Todos emprestam não só as suas imagens e suas obras, como as suas falas. As suas falas são apropriadas por esse personagem, que narra esta saga da casa. E aí tem outro ponto de inflexão curioso.

A obra que é esperada numa tese da linha de poéticas (você tem que criar uma obra) é a própria tese. Então, o que eu estava apresentando para a banca avaliar, não era uma tese que fala de uma obra, era uma tese que é a obra propriamente dita. Assim como os meus

outros trabalhos: o que gerou o mestrado e tantos outros, eu tenho quase que uma grande história. Quando eu vou participar em algum evento, é como se eu tirasse um extrato, um pequeno fragmento daquela história, para me referir, naquele determinado evento, que só vou ter dez minutos de fala. É como se eu tivesse um grande corpo, que é a grande experiência, um baú de memória, e dali eu extraio fragmentos.

O que estás falando, Rosângela, do Bachelard, um dos autores que eu usei na tese certamente incorporei a imagem da escada, da janela, do porão, do cadeado, enfim, tanta coisa que ele apresenta como uma pérola. Bachelard se colocava para mim quase que como uma possibilidade de pérolas poéticas, onde eu poderia - a partir do Bachelard, encontrar um caminho de fabular. Estás falando também do "arquiteto em ti", eu sou formado em arquitetura, então tem uma questão aí que atravessa, eu sou muito encantado pela casa e cuidado da casa. Não sei se eu expliquei para o Ramusyo e para a Rosângela, mas o curioso é assim, às vezes a pessoa: "ah, tu estás falando sobre um trabalho", eu digo: "não, a tese é o trabalho". Às vezes a pessoa franze a testa: "não, eu não estou entendendo". E eu digo: "a tese é a obra". Eu apresentei na minha defesa, eu dizendo, vocês têm na mão a minha obra, desculpa se pode parecer pretensioso. Até mesmo porque eu não sou da área da escrita ou da literatura, mas acabou que a banca elogiou, falou que era um texto prazeroso de ler e me deixou um pouco feliz, porque nem sempre é prazeroso ler tese de doutorado.

VINICIOS RIBEIRO: Pegando o gancho da Rosângela, a sua tese, além desse prazer do texto, da generosidade da escrita e da forma como você nos convida a adentrar, não só na casa, mas nas múltiplas camadas que constituem essa lembrança. E aí eu percebo que foram perguntas que sempre surgiram ao acompanhar o seu trabalho, desde de Nazaré do Mocajuba, Meu Mundo Teu, Lapinha da Serra. Tem uma coisa que achei genial na sua escrita que é a alternância de vozes. Você não começa na primeira pessoa, achei uma sacada muito boa, porque quando você toma para si essa palavra, ela já traz para a gente uma ideia de coletividade e de uma experiência que tem a ver com a mediação do mundo. Não é uma experiência como um gesto narcisista ou um exercício de falar de si. Mas que tem a ver com o tempo presente, a sua tese responde ao espírito desse tempo, a esse espírito da destruição, a cidade que é confrontada por esse caráter destrutivo.

O que fazer com a memória? Como dar conta e ordenamento a essa imagem? Logo lá na página 45, você fala: "Nos últimos quinze anos, seu interesse tem se dirigido a proposições artísticas que, de certa forma, contribuem para um gradativo deslocamento de sua condição autoral a de idealizador de mecanismos de aproximação e interação com o outro". Acho que é um pouco no gancho, do que você estava respondendo para a Rosângela, e eu gostaria de

ouvir um pouco mais, porque é o que me mobiliza muito no seu trabalho, essa questão da reciprocidade, a troca, uma troca genuína. E você fala em outro momento em sair de uma ideia de autoria e entrar no compartilhamento.

ALEXANDRE SEQUEIRA: que legal, que lindo isso. A tese logo estará disponibilizada no repositório de teses da UFMG. Agora, Renato, falando também do livro do Lucio Cardoso. Eu li esse livro e foi interessante ler, embora, na verdade, eu acabei não optando pelo viés que ele escolheu, mas eu li esse romance sim. Eu li tudo que se tratava de casa, até bula de remédio eu pegava pra ler. Agora, Vinícios, você falou uma coisa que foi um desafio, na verdade foi um grande risco que eu me lancei, e que por sinal eu fiquei muito feliz, porque meu orientador comprou toda a ideia. O Carlos Falci, uma figura linda, um doce de pessoa, e que era essa a questão, eu disse: “Carlos, eu quero levar para dentro da tese a própria questão que eu estou discutindo”.

Eu quero levar a auto-ficção a ponto da pessoa que ler a tese ficar em dúvida sobre quem é a pessoa que está com a caneta na mão. Isso demandou de mim um exercício. O tempo todo eu voltava, pra dar sentido a esses saltos temporais, há que se atentar para os tempos dos verbos. Porque o tempo começa no presente, alguém falando de um menino, só que essa pessoa que está escrevendo sou eu e falando de um menino que sou eu, que adorava imagens, que folheava livros de história da arte. E eu estou revisitando a minha infância, mas eu estou narrando como se fosse um outro falando.

Depois, esse trecho que você está falando aí, quando o narrador começa a citar as obras porque esse menino foi crescendo e começando a desenvolver, ele por fim, não sei se você lembra, ele diz: agora é hora de eu passar a caneta pra quem de direito deve falar, e nessa hora a caneta vem pra minha mão e aí vem pra primeira pessoa, só que essa primeira pessoa sou eu, mas no quarto capítulo essa primeira pessoa está falando em 1950, não, em 1859 quando é batizado, falando da memória dele, que foi batizado em Vila Nova de Gaia, de como ele ia pro Porto de Belém e fantasiava que as pessoas que desciam do navio ele conhecia e ele dava adeus.

Tem uma hora que essa primeira pessoa é o meu avô e tem várias outras horas que a primeira pessoa é cada um dos residentes. Então, tinha um jogo aí temporal que o verbo, o tempo do verbo... às vezes eu era traído, eu voltava e dizia não, não pode ser esse tempo de verbo. Esse tempo de verbo não está correto aqui. Porque tem esse deslocamento temporal que eu queria que essa pessoa, já no início, tivesse dúvidas. Afinal de contas, quem fala nessa tese? Quem é?

E, por exemplo, os próprios artistas, quando entra a fala deles, a única coisa que eu faço é colocar em itálico e colocar um ícone assim em cima, que é até meio... art nouveau

assim, eu separo os blocos e coloca em uma nota de rodapé: o bloco em itálico se refere a fala do artista tal e você pode encontrar no anexo X, mas só aparece na nota de rodapé, porque – outra coisa bem legal: quando eu fui pra minha qualificação, eu estava mais ou menos com essa ideia formulada e eu falei bem, ou eles vão dizer querido: vou te receitar um remédio tarja preta porque o problema tá sério aí, né? Ou eles podem dizer, vamos lá e pisa no acelerador. E foi justamente isso que aconteceu, a qualificação foi, eu ainda estava com alguns vícios de colocar citação em bloco, e me disseram: não, os teóricos, quem fala sobre eles, é o personagem; nós vamos conhecer o teórico pela atitude do personagem e no rodapé você vai dizer que o que aquele cara está fazendo corresponde ao pensamento de tal autor.

Então, a própria banca de qualificação disse, querido, tira citação teórica e joga para o rodapé. O que tem que ter aqui é um romance aonde nós vamos ser conduzidos pelas lógicas que sustentam todo um arcabouço teórico da tese. E quem apresenta essa lógica é o personagem. Então pra mim foi muito legal, eu saí da tese e digo, assim, que demais encontrar, primeiro uma instituição com esse respiro, né? A gente sabe que não é todo lugar que vai acolher um desprendimento desse.

Por exemplo, quando eu fui para regra da ABNT, com uma pessoa que fazia as adequações às normas, ela dizia: mas olha, isso aqui não pode estar em nota de rodapé, e eu dizia, pode, porque é aí mesmo que vai ter que ficar. E é isso que me pediram, ou seja, é uma aposta muito mais na estrutura do texto e compreendendo que eu não tô abrindo mão de dizer de onde vem a citação, não é nada disso, de escamotear quem é o autor... não! Ali tão todos, inclusive da literatura, Oran Pamuk, Milton Hatoum e muitos outros. Mas enfim, eu fui mergulhando em uma fantasia que no final eu não sabia nem o que estava acontecendo. Foi muito delicioso, do espírito libertador. Não sei se eu te respondi, Vinícios.

VINÍCIOS RIBEIRO – Sim, com certeza. A Maria tá fazendo uma pergunta também, no chat.

MARIA FANTINATO: Muito legal essa alternância de vozes que o Vinícios apontou. Notei que você toma para si a palavra pela primeira vez a partir do momento que abre a casa para o mundo... logo depois de falar sobre “abrir mão da penumbra da casa” que por tempos concentrou seu campo visual. Ao mesmo tempo, a primeira pessoa chega logo depois da imagem da casa fechada (p.64). Você pode falar um pouco mais sobre essa relação entre abrir e fechar a casa e as vozes do texto?

ALEXANDRE SEQUEIRA: Ah, legal. Muito legal. Essa primeira pessoa que chega, logo depois da imagem da casa fechada... deixa eu te dizer: o primeiro personagem que toma a voz pra si... Eu não sei, Maria, se você chegou a ler a tese, mas pelo que você está colocando aqui, certamente sim, porque você cita um trecho. Eu faço uma transição temporal muito curiosa que é o meu avô, caminhando pela casa que ele quer comprar, ou seja, ele está em 1953, caminhando por um ambiente e, de repente, passa por ele um operário carregando uma escada, quando esse operário passa por ele carregando a escada, ele se vira e ele estranha aquele personagem. E aquele personagem é um electricista que está preparando a casa pra inauguração da residência São Jerônimo.

Então, bem ali, na passagem daqueles dois personagens um pelo outro, o electricista com o meu avô, tem um gap temporal ou um salto temporal, em que a narrativa pula de 1953 para 2016. E a partir daí esse deslocamento passa a ser constante, um vai e volta temporal, mas que não cita que o tempo está mudando, simplesmente tudo se cola, numa flutuação, onde o tempo se esgarçou. Em que eu vou buscar um tempo de Santo Agostinho, de Paul Ricoeur. Paul Ricoeur têm umas citações lindas de tempo... tem uma que é linda que ele fala assim: tem o rio e tem uma pessoa que está sentada na margem do Rio, olhando pro rio. Para essa pessoa que está sentada na margem do rio olhando, toda a água que passa por ela, a nascente do rio, lá no ponto de nascente é o futuro e a foz é o passado, porque toda essa água já passou. Só que pelo rio vem vindo um cara numa canoa remando lá da nascente para a foz. E pra esse cara que está no barco, a nascente é o passado e a foz é o futuro. Ou seja, o Ricoeur fala que dependendo do ponto de vista que você se coloca, o passado vira futuro e o futuro vira passado.

Do mesmo modo, quando eu vi a foto do meu avó no time de futebol e eu me reconheci ali, todas as outras fotos que eu passei a olhar do meu avó, eu não olhava pro passado, eu não via o passado, eu olhava pra foto e dizia: "olha eu, olha eu com 70 e tantos anos de idade". Ou seja, bem ali, aconteceu uma subversão temporal onde as fotos do meu avô passaram a me falar de futuro e não mais do meu passado, mas do meu futuro.

Então, eu posso te dizer, Maria, que essa passagem, foi uma passagem que eu determinei um salto temporal. Quando eu olhei essa experiência que eu escrevi, eu digo, gente, é isso. É bem aqui que eu vou diluir a narrativa de ali entrou tal residente... aí depois entrou tal residente, aí depois tal... não. Não eram assim. Porque não é essa lógica que era pretendida, né? E, e essa abertura da casa fechada, o JpAccacio, paulista, videomaker, ele fez um vídeo lindo. Porque ele chegou aqui e encontrou a casa muito cheia de cadeados, ela se abre mais pra dentro e para um jardim que tem nos fundos dela. Se fecha muito pra rua, porque a rua acabou se tornando muito hostil até pra própria casa.

E o JP faz um vídeo em que ele lentamente vai abrindo todas as portas e janelas da casa e ele faz um *timelapse* lindo em que a luz vai entrando na casa ... muito bonito. Porque isso pra mim foi muito forte, porque ao mesmo tempo em que eu via a luz, e eu tinha medo da luz, eu tinha medo da casa estar se abrindo toda. Era muito doido, um sentimento ambíguo de um ar, um frescor de um ar que entra e, ao mesmo tempo, um certo temor, mas enfim] ... eu não sei se eu te respondi bem, Maria. Mas vou adorar conversar contigo mais sobre isso.

BEATRIZ MORGADO: Queria agradecer a sua apresentação, como sempre, pena que eu não consegui ainda ler a tese. Agora já estou super curiosa e vou com certeza pegar correndo para ler.

ALEXANDRE SEQUEIRA: ah, tomara que não seja tediosa, Bia.

BEATRIZ MORGADO: Que nada, eu já vi que vou adorar essa tese-obra. Eu acho muito interessante também sempre na academia, desde seu último trabalho, como vc consegue passar pra parte acadêmica, todos esses processos e vivências, e se inscrever na academia como uma artista que vivencia e isso passa pro seu texto. Todo o processo, a própria tese ser a obra. E elas se confundirem, obra e tese. Mas eu fiquei pensando um pouco sobre esse movimento dos projetos anteriores em que você vai na casa das pessoas e visita outros locais, onde você é o estranho de alguma forma, e nesse você faz o movimento inverso, você convida as pessoas pra virem pra sua casa. Fiquei interessada em saber como você chegou a esse lugar, porque você está sempre descobrindo lugares novos e de agora forma, parece que você foi descobrir sua própria casa como um lugar novo e também quis trazer esse movimento e o que você fazia, como artista indo na casa dos outros, agora chamando artista pra entrarem na sua casa, como se fosse um ato generoso também, assim: poxa, se todo mundo me recebeu, agora eu vou receber também, né?

ALEXANDRE SEQUEIRA: Olha, Bia, de certa forma, você perguntou e roubou todas as minhas palavras em resposta. Risos. Posso te dizer que a questão é exatamente essa, eu fui a lugares e curiosamente, o que eu encontrava nesses lugares, as vezes tão remotos, era um pedacinho de mim. Era como se eu tivesse ido muito longe e encontrado alguma coisa que às vezes eu chorava e porque eu me via, era como se fosse. Quando eu vi o Rafael em cima daquela pedra, olhando Lapinha, eu me tremi todo naquela hora, porque eu digo, gente, essa pessoa que tá em cima dessa pedra sou eu, eu sempre sonhei ser aquele dândi do quadro do Caspar David Friedrich.

Eu olhava para aquele quadro quando molequinho, eu olhava para aquele quadro sentado no sofá da minha casa, e eu dizia, gente, eu quero ser esse homem, eu quero olhar do alto de uma montanha, eu quero ver essa paisagem. E o Rafael se colocou na minha frente naquele dia, de costas pra mim, ele não sabia que eu estava vendo aquilo e nisso eu o fotografei, mas ele estava me oferecendo um fragmento da minha vida, ele ali foi eu. Eu digo: gente, esse é o meu parceiro de trabalho, porque ele sou eu. Então, de alguma forma, quando eu optei por trazer pra casa era exatamente isso, chegou o momento de quem tá precisando ouvir e ver outras coisas sou eu, agora, eu quero que o terreiro de encontro seja o que eu habito.

E de certa forma, que essas vozes, pudessem também me libertar de um mundo ou de uma memória pré-concebida, fechada, definida. Como se a memória ou uma história familiar fosse uma coisa que a gente tem que necessariamente carregar como fardo, porque já nos foi dado como pronto, eu digo, eu não quero isso e eu não suporto mais esse peso. Eu quero outras possibilidades de entender a minha história, a história dessa casa, e que seja leve e que seja bonito e que me faça voar. E que me faça um dia sair dessa casa sem nenhuma dor, sem chorar, sem olhar para trás, porque ela é minha agora, ela é minha no pensamento. Então eu queria sublimar, e se eu trouxesse eles pra cá, pra dentro, eu teria essa possibilidade, né?

Pelo menos é onde eu estava depositando todas as fichas, desse encontro ser aqui e dele ser comandado. Ao mesmo tempo em que eu era um propositor, a ação já não estava mais também, como nos outros trabalhos também, mas a ação escapava das minhas mãos, a co-autoria se dava de uma maneira muito horizontal, tanto que o texto, eu pedi permissão pra todos os artistas receberem a tese antes da defesa porque o que tem ali é fala de muitas pessoas. Aquilo dali confunde fala de mais de 10 pessoas. Então, até talvez a gente poderia estar discutindo aqui essa coisa de direito de obra ou até essa coisa de plágio, de apropriação da fala de outros, porque gente, isso é um prato cheio porque a tese de ponta a ponta é uma fala de muitos. Não sei se eu te respondi Bia.

BEATRIZ MORGADO: Obrigada, adorei. Surgiram vários outros pensamentos que eu tô organizando agora. Muito bom. Obrigada.

VINICIOS RIBEIRO: Eu tenho mais uma. Pegando esse gancho da fala que o Sequeira mencionou dessa polifonia do texto, eu acho que o seu texto não só é prazeroso, mas ele é um exemplo, ele inaugura uma metodologia, eu acho que isso é fundamental na área das artes visuais, dos programas de pós-graduação em Artes Visuais, mas na Comunicação

também, que a questão da experiência é uma coisa muito cara. E eu acho que tem aí uma potência de um método da experiência com essa constituição de um tecido coletivo, então, lá na página 185, você coloca que “instalava-se assim uma questão fundamental em minhas práticas artísticas que serviria como elemento motivador para esta pesquisa em arte, entender a fala enquanto obra”. Aí se você puder falar mais um pouquinho assim de como foi a sua percepção de que a fala era a obra.

ALEXANDRE SEQUEIRA: – Isso Vinícios já surge... eu te confesso que quando eu fui fazer o mestrado em Minas, eu já tinha feito “Nazaré do Mocajuba”, eu já tinha feito “Meu Mundo Teu”, mas era um movimento que meio que eu fazia e eu não entendia muito o que eu tava fazendo, só fazia. Era um movimento muito orgânico que ia acontecendo e eu fui orientado pela Mabe Bethônico, maravilhosa. E a Mabe trabalha essencialmente com imersão em territórios de arquivos ou de outras falas e outros documentos em que ela reordena. E era engraçado que eu descobri Lapinha, eu descobri o Rafael, descobri o trabalho e ela falou: maravilha, vai lá, e lá pelo meio, eu começava a dizer pra Mabe: eu tô tão angustiado porque eu não tô vendo o trabalho. E ela disse: não tô entendendo, o que você tá falando? Eu dizia: não sei Mabe, não tá me surgindo, não tô vendo as imagens. E ela dizia, mas Alexandre eu acho que você ainda não entendeu que o trabalho não são imagens, o teu trabalho é tudo, o teu trabalho ele está acontecendo já a um bom tempo, e você precisa olhar pra ele como um todo.

Ou seja, a Mabe lançou luzes sobre um território que eu não compreendia muito bem e eu fui me dando conta de que o meu trabalho, ele não é as imagens, as imagens são documentos de processo. Elas até podem ser apresentadas em uma parede e uma pessoa chega e vai dizer uau, que imagem legal, mas ela não é isso. Ela faz parte de um todo e a obra é esse todo.

E eu fui me dando conta de que a minha obra, ela é essa experiência na totalidade, e que muitas vezes a obra também ganha conformações de apresentação que pode se resolver em um fragmento textual, com uma imagem, em um desenho com um som, dependendo de todos esses arquivos de fragmento de processo que eu reuni e esses fragmentos eles se compõem e dão conta de um determinado recorte e que são parte de uma obra que é um todo. Claro, ali eu colocava a narrativa...

Enfim, a Mabe, ela abriu um pouquinho essa porta da compreensão dessa dimensão e essa foi a grande questão que eu trouxe para o doutorado. Na verdade, quando eu saí do mestrado, eu saí e sabia que eu tinha uma questão muito séria para pensar. É essa dimensão da minha obra nessa matéria, que é uma matéria fala, acontecimento. Esse híbrido. E é

claro que não é a invenção da roda nem nada, uma porrada de gente trabalha com isso de uma maneira espetacular. Paulo Nazareth. Paulo Nazareth foi pra Bienal de Veneza levando um indígena que narrava coisas na língua dele. Ninguém sequer entendia o que o indígena estava falando e o indígena simplesmente narrava, narrava, narrava.

Ou seja, muita gente trata disso, mas eu, muito verde, estava fazendo uma coisa e, meio que não sabia por onde eu tava andando e de certa forma o mestrado foi muito legal pra me dar luzes e eu vou te dizer eu mesmo falando pra academia, eu vou dizer pra vocês, eu na academia, no mestrado, primeiro em um especialização que eu fiz, depois no mestrado, e depois no doutorado, eu sempre fiz a mais absoluta questão de discutir o que eu trato, é processo de criação. Eu quero discutir sobre processo de criação porque eu sou artista, e eu não domino, eu não sou bom e eu não sei fazer aquele texto muito formatado. Eu morro de medo disso porque eu sou um zero à esquerda. Aí eu simplesmente, eu digo: bem, a única maneira de eu ser honesto com todas as questões que me inquietam é ser absolutamente verdadeiro também no modo de falar, o modo de tratar e fazer com que o próprio processo criativo contamine a escritura, contamine o próprio documento acadêmico.

Eu acho que pra nós, a academia quando acolhe um artista, seja pra fazer mestrado, seja pra fazer doutorado ou para ser professor como eu sou. Eu sou um artista-professor, a academia não tá fazendo concessão, ela quer o artista. A academia quer uma dissertação escrita por artista, ela quer uma tese escrita por artista. Então, o grande perigo é quando o artista se rende a uma determinada formatação por achar que a maneira dele se afirmar seja cedendo a isso e não perceber que tudo que academia quer é esse oxigênio que vem desse exercício criador. Então, eu posso te dizer que eu não abri mão disso em nenhum momento, nem na minha especialização, nem no mestrado e nem no doutorado. E por sorte, meus anjos da guarda são poderosos, e tive uma orientadora de mestrado espetacular que abria todas as portas e agora do doutorado igual. O Cacá disse: querido, vai!!! As vezes a gente ficava nas nossas orientações conversando. Conversando muito. E foi lindo, sabe. Eu até brinco que meus anjos da guarda são tão poderosos que cada uma dessas minhas aventuras, depois que se acabam, os anjos da guarda vão para uma clínica de sonoterapia e passam 6 meses tentando se recuperar da experiência, porque eu me jogo sabe, eu não sei fazer de outra maneira, gente, não sei mesmo. Não aprendi.

BEATRIZ MORGADO: Eu fiquei pensando, alguém falou aí mais cedo no chat sobre essa coisa do etnógrafo, do artista como etnógrafo. Eu fiquei pensando um pouco o que seria esse lugar do artista como etnógrafo, que tem o texto do Foster que muitas pessoas conhecem. Mas eu sempre penso nessa coisa do etnógrafo com essa relação com o objeto, e eu vejo o

seu trabalho, muito mais, claro que dá pra relativizar, mas vejo pela relação com o sujeito do que com o objeto. Eu tava até lendo sobre uma artista que eu acho que dialoga bastante com o seu método, que é a Virginia de Medeiros, que eu adoro.

ALEXANDRE SEQUEIRA: Eu adoro muito também. Uma grande amiga.

BEATRIZ MORGADO: ela também é da experiência, da vivência. Eu tava vendo um texto dela em que ela fala um pouco sobre a coisa do... tem muitos textos que escrevem sobre ela como artista etnógrafa. Aí eu fiquei pensando um pouco sobre esse lugar e eu vi que ela conta que uma amiga falou que ela fazia autoetnografia, que era diferente do artista-etnógrafo, porque na verdade ela tava interessada muito mais em se conhecer e se transformar. E quando você falou mais cedo essa coisa do que você se vê nesses personagens que você vai encontrando e se põe no lugar do menino que subiu na pedra, então eu queria saber um pouco mais como você trabalha com essas ideias de etnógrafo ou autoetnógrafo, o que você se considera, você já pensou nessa questão?

ALEXANDRE SEQUEIRA: Olha, Bia, pensei desde o início e olha, essa da Virginia eu não conhecia, vou tomar pra mim, adoro! Autoetnógrafo. Eu vou te contar de um capítulo que está lá no início das minhas práticas e que foi muito determinante. Eu tava fazendo o trabalho de "Nazaré do Mocajuba" e eu decidi frequentando a vila, foi um trabalho bem longo, né? Foram dois anos intensos. Eu decidi que eu ia trabalhar também com uma paisagem sonora. Então, eu comprei um "Tascam" e eu andava com ele na minha bolsa, em uma sacolinha, onde pra fora ficava só aquela pontinha do microfone. E eu ficava captando os sons, que horas podiam ser, os sons ambientes. Eu peguei um pouquinho da Gestalt, aquela coisa de campo, fundo e figura. O campo todo, o fundo e a figura como um recorte sonoro. Ora eu pegava o som do vento, das folhas, da chuva, depois eu pegava o som da vila, da paisagem sonora da vila e depois eu pegava relatos, pessoas falando. Só que aconteceu o grande pulo do gato que também não dependeu de mim.

Eu tava uma hora sentado num lugar captando lindamente lá as narrativas e passa pelo meu lado um molequinho, pequenininho, acho que ele não tinha mais do que 6 anos, aí ele olhou bem pra minha sacola, aí ele chegou bem perto assim e virou pra mim e disse: o que é isso? É um microfone, é? Aí eu fiquei paralisado olhando pra ele assim, aí ele ficava e ia perto do microfone assim e ia "Alô, Alô Alexandre! Alexandre. Alô, Alô!" E eu disse: "olha esse moleque, que doido". Aí, ele o tempo todo andava pelos lugares, quando eu tava nos lugares e ele gritava de longe: "Eeee, Alexaaandreeeee!"

Ai quando eu fui pegar esse material todo para fazer a paisagem sonora, eu tinha um amigo músico que tava me ajudando e aí a gente parou nessa hora e ele ouviu e aí a gente parou e ele me disse: e aí, Alexandre? Tú és o observador ou tu és também o objeto? Tu tás fora ou tu tás dentro? Aí eu falei: “não, Fábio”. É o Fábio Cavalcanti. Um cara que eu amo. Um criador também do som. Eu falei: eu tô completamente dentro e até o último fio de cabelo.

É uma sopa que está rodando e eu tô rodando com a sopa. Eu não sei. O trabalho não foi eu que determinei, o trabalho se faz. E tempos depois eu me dou conta que o trabalho já afirmou o caminho que ele queria tomar. E do mesmo modo foi com a paisagem sonora. Esse garotinho, ele tava me dando uma coisa tão preciosa. Ele tava me dizendo: querido, você não é essa criatura que estava olhando o objeto, você é o objeto. E foi muito legal porque a partir dali eu sabia que qualquer rastro tinha que expressar e, às vezes, o personagem que eu persigo ou que eu narro nada mais é do que uma maneira de eu falar um pouco de mim. Eu tô falando um pouco de mim. Eu acho que o artista sempre fala um pouco dele. De alguma maneira, ele procura no mundo questões em que é nele que essas questões se espelham, e é a partir daí que ele entende. Não sei se eu te expliquei, Bia.

ALEXANDRE SEQUEIRA: Aqui, a Rosângela está aqui e fez um comentário legal. “A autoetnografia não deixa de ser uma etnografia, como narrativa de si com o outro. ” Legal, Rosângela. Às vezes eu preciso aprender muito contigo, porque a Rosângela fez um doutorado em Antropologia Visual. Então, a Rosângela traz questões pra mim que são muito importantes, que são conceitos e pensamentos que de certa forma eu não estou muito a par. Obrigado, Rosangela.

DIEGO PALEÓLOGO: Alexandre, eu tava pensando que você falou também da questão do método e da composição do seu romance e que você responde, e de certa maneira também atualiza, uma certa tradição literária que vai remexer né, na ideia do insólito, que vai lá pro Poe, Borges, Cortázar, você trouxe o Milton Hatoum também, que vão tangenciar essa questão da autoficção, de você ficcionalizar e fabular as suas vivências. E como o Vini trouxe, que você cambia as vozes dos personagens de diversas maneiras. Ao mesmo tempo produzindo uma grande personagem, que é uma espécie de pluralidade vocal que vai convocar também as imagens que vão ser produzidas ali, nesse contexto. Eu acho assim isso muito potente. Essa atualização que é tanto literária e acadêmica de um trabalho produzido nesse contexto. E todas as aberturas que convocam. E, se eu não me engano, você fala muito de 2016 na sua tese. É uma tese que você vai começar em 2016, né? O seu trabalho?

ALEXANDRE SEQUEIRA: Sim.

DIEGO PALEÓLOGO: Que responde a movimentos éticos e políticos do tempo. Que estão atravessados na sua história. Em vários momentos também você comenta das crises políticas, financeiras, econômicas. Então, o momento em que vocês tiveram que sair da casa e depois voltam pra casa. Então, é muito rico esse trabalho no sentido de trazer essas articulações políticas pra dentro dessa história. E lembrei enfim, de um autor que eu trabalhei brevemente no mestrado que é o Xavier Valêncio ou Valêncio Xavier, eu nunca lembro qual a ordem (risos), que também vai buscar nessas imagens essa certa arqueologia do insólito. Do insólito das imagens. Eu acho isso muito potente, assim, essa tradição que rompe e atualiza, assim...

ALEXANDRE SEQUEIRA: É. Você citou, por exemplo, tem uma hora que eu falo do golpe, do período da ditadura militar. Eu falo de 68 e aquilo realmente é um fato que aconteceu. O parto da minha irmã mais nova que nasceu no dia de uma manifestação. E mais à frente em uma conversa, já que a fala é do JP Accacio, eu me refiro a esse momento em que a gente tá vivendo agora já da crise e as marquises de um prédio aqui em frente da casa começam a encher de pessoas dormindo, já *homeless*, e eu começava a fazer garrafas de café. E teve uns dias a noite que eu fazia uma garrafa de café preto e atravessava a rua e ia pra lá sentar com eles e oferecer café. E a gente conversava. E era louco, porque por exemplo, tinha um senhor lá dormindo no chão que ele começou a falar e eu percebi que ele falava com muita fluência. Teve uma hora que eu disse pra ele: puxa cara, você fala tão bem... e ele me disse: "deixa eu te contar uma coisa, eu entrei numa crise tão profunda de dinheiro e de dívidas, de tudo, que a única maneira de que eu tive de salvar a minha mulher e meus filhos foi sumindo. Eu não tenho RG, eu não tenho CPF. Eu sou um desaparecido. Porque se eu voltar a ser eu, eu tenho uma dívida que vai sobrar inclusive para os meus filhos e pra minha mulher. Eu tenho uma dívida que não cabe mais na minha vida, que me resta ainda. Eu preferi deixar de ser eu e ser ninguém. Eu não tenho mais nenhum documento." Eu fiquei chocado porque ali estava a prova real de uma pessoa que abre mão de sua identidade por outras vias e que assume outra identidade absolutamente radical. E aí, às vezes ele vinha tomar banho aqui, na torneira que tinha do jardim, pedia remédio quando ele tava sentindo dor de alguma coisa. E num dia desses eu encontrei com ele no supermercado e ele me falou que já tava trabalhando, que ele conseguiu um emprego assim de serviços, né? De serviço geral, porque ele não voltou mais a ser ele. Mas enfim, é muito doido, porque a gente fala de autoficção como uma coisa, como se fosse um capricho de artista que brinca de ser outro.

Gente, o nosso mundo está atravessado de ponta a ponta disso. E outra coisa que eu acho bem legal, Diego, é que quando eu tava começando o meu doutorado, eu comecei a me dar conta de experiências até da academia, que hoje acolhem em artigos, a assinatura também autoral de, às vezes, uma pessoa muito humilde que sequer sabe escrever, mas ela deu a voz. A oralidade foi captada e foi transcrita. E essa pessoa também é aceita como co-autora de determinados artigos porque ela está ali. Não no formato escrito, mas através da oralidade. Então, eu comecei a compreender muito feliz que a própria academia estava compreendendo esse esgarçamento de um sentido de autoria ou de saberes que estão espalhados.

O saber está bem aí do outro lado da rua com um cara que está dormindo no papelão e está fudido e não muito longe de várias outras famílias classe médias, que estão só na antessala. Na antessala do que ele está vivendo, do que ele está vivendo agora, né? Então, de certa forma, isso tudo tá na minha tese, eu fiz questão de falar dessa marquise e atravessar a rua e tomar um café também pra contextualizar que eu não estou numa bolha de fantasia. Eu tô falando de uma coisa que atravessa nossa vida de ponta a ponta. Qual das nossas memórias aqui não são todas forjadas? A nossa história, quando a gente pensa na chegada dos portugueses, a nossa memória recai num quadro que foi pintado 200 anos depois, ou o Grito do Ipiranga ou tudo. Tudo o que a gente até compreende como documento de história e que foi absolutamente elaborado e forjado. Então, vivemos numa grande fantasia. Parece aquele último texto lá, fragmento do texto do Žižek, que eu apresentei no fim da tese: a gente vive num mundo de sombras, e são elas que nos ajudam a estruturar nosso sentido de real.

DIEGO PALEÓLOGO: Eu achei muito interessante assim também esse determinado momento lendo a sua tese, pensei muito num conto do Cortázar que se chama Casa Tomada, que é do *Bestiário*, um livro de contos dele, no qual a casa, que seria a autoficção do Cortázar, mora com a irmã, a casa vai sendo tomada por uma presença fantasmagórica que vai ocupando todos os cômodos. E o seu movimento é um movimento de resistência também, né? Dentro dessa casa tem essa memória, que seja, enfim, simbólico, físico ou uma forma também de você lidar com esse processo como que ao contrário desse, né? Você ocupa e co-habita com esses fantasmas e convida mais gente pra manter aquele espaço ali como um campo de outras possibilidades. Isso é muito legal. Muito potente, Alexandre.

ALEXANDRE SEQUEIRA: Oh, obrigada. Desculpa, o do Cortázar é A casa?

DIEGO PALEÓLOGO: A Casa Tomada.

ALEXANDRE SEQUEIRA: Obrigado. Vou procurar.

ALEXANDRE SEQUEIRA: Engraçado que essa coisa lá do capítulo do nascimento da minha irmã mais nova que foi uma manifestação. Era cavalo correndo, porrada de polícia. Era outubro de 1968. E meu pai que era professor de direito da universidade queria ir para a manifestação e a minha mãe brigava com ele, gritando pra ele não ir, pra ele não ir, e ele querendo descer. E aí rompe a bolsa d'água da minha mãe. E ela começa a chorar. E aí, a partir daí tudo começa a ser uma movimentação de levar ela pra maternidade a pé, porque não dava pra ir de carro e por sorte a maternidade era perto. Porque as ruas estavam tomadas de polícia e cavalo e tudo. E quando eu falei isso, primeiro eu fiquei pensando, gente será que isso é mais uma das minhas ficções, mais uma das minhas construções, elaborações mentais de moleque? Porque eu tinha 7 anos de idade. Aí eu perguntei pra minha irmã mais velha, deixa eu te falar: tu lembra, Daniela, do dia que a mamãe foi pra maternidade? E ela: lembro. Teve uma manifestação? E ela: teve. Você pode me falar um pouquinho sobre ela? Sim, tinha cavalo e aí nosso pai começou a brigar com ela porque queria descer. E eu disse: bingo! Então era isso mesmo. Minha mãe quando ouviu, ela disse: "não, tú tá viajando". E minha irmã mais velha disse: não, é isso sim. E ela: "ah, então vai ver que era porque eu estava com tanta dor que não lembro direito"; e fica confuso porque nessas situações de parto rola meio que um apagamento. Mas era muito doido, porque eu tateava entre coisas que poderiam ser real ou poderiam ser ficção, nem eu sabia se a memória que eu tinha e que eu prezava tanto, se aquilo era uma ficção ou não. Então, eu tinha às vezes que buscar amparo em outras memórias, pra dizer: "não não, nem tudo é ficção, nem tudo é fantasia". Eu tô também tateando em alguns fatos.

ROSANGELA BRITTO: Memória é sempre reconstruída e ressignificada no hoje; borra o limite, entre ficção e não ficção, que de fato não existe.

ALEXANDRE SEQUEIRA: É mesmo Rosângela, a memória é sempre uma ilha de edição.

VINICIOS RIBEIRO: Bom então, acho que é isso. A gente pode já encaminhar pra encerrar. Passamos já das 9 horas, mas eu continuaria aqui por muito tempo, porque esse diálogo foi realmente muito profícuo, né, esse encontro, essa partilha. É quem ainda não leu a tese do Alexandre, eu recomendo fortemente e eu posso mandar, ele já autorizou. E eu tô com ela no drive e eu encaminho pra vocês. Mais uma vez, muito obrigada, Alexandre.

ALEXANDRE SEQUEIRA: Olha, Pablo Pinheiro, Obrigado. Muita gente querida. Pablo do RN, um puta fotografo também. Muito obrigado. Diego, Vinicios, obrigado mesmo. Uma honra estar aqui. É bom falar também, porque vai acomodando também uma série de questões que parece que estão em suspensão. E acreditem, cada vez que eu falo, essa obra, essa obra-fala vai ganhando uma conformação. Eu sabia que entre a defesa da tese e o depois, eu teria que ter um tempo de acomodação de fazer que o bebê que nasceu dentro da academia, ele pudesse ser puxado agora para o mundo das artes, né? Cada momento desses de fala é um exercício de encontrar trilhas que me ajudam a fazer recortes e falar mais poeticamente, me afastando de referenciais teóricos, mas sim deixando fluir mais o poético da experiência. E certamente um espaço como esse, não só pelo que eu falei, mas também como pelo que vocês me falaram, é de uma riqueza incrível. Super obrigado.

DIEGO PALEÓLOGO: Alexandre, uma última pergunta, a residência ainda está aberta?

ALEXANDRE SEQUEIRA: Sim, claro. Eu vou receber uma artista agora.

DIEGO PALEÓLOGO: E como que faz, manda um e-mail?

ALEXANDRE SEQUEIRA: É e-mail. Manda um e-mail, a gente troca conversas sobre campos de interesse e agenda tempo. Também tem artista que passa 12 dias, mas outros por exemplo o Hiroski Kitamura passou 45 dias. O artista define quanto tempo ele quer ficar. E agora eu vou estar recebendo uma artista que foi o Grande Prêmio do Diário Contemporâneo de Fotografia. Ela é do Rio Grande do Sul, Anna Ortega. E o grande prêmio é uma estada aqui na Residência São Jerônimo. Eu vou recebê-la aqui no fim do mês. Os dois trabalhados no álcool em gel, com máscaras e vamos lá. Vamos retomar.... Olha, está também aqui o Ubiraelson Malheiros, que é um grande amigo meu. Também da UFPA, que também participa de um projeto de pesquisa muito legal sobre arte pública. Obrigada, Ubiraelson, pela sua presença.

ALEXANDRE SEQUEIRA: Ah, tem um programa de tv, feito pela TV Cultura, que dá pra ver um pouco a residência. Programa Circuito, Residência São Jerônimo. Um mini doc^[3], pra quem quiser dar uma olhada pra saber onde vai ficar hospedado está aí.

VINICIOS RIBEIRO: Wladimir também mandou parabéns pra você e pro seu trabalho.

ALEXANDRE SEQUEIRA: Ah, obrigada, Wladimir. Cara, é muito legal, sou muito grato a vocês, viu? É tão legal a gente falar e é tão recente. Eu defendi essa tese em... uma coisa que é real é que a jiboia quando come um bezerro, ou alguma presa grande, passa seis meses digerindo e você pode até sentar em cima da jiboia que ela não vai fazer nada. Ela com uma barriga imensa fica só digerindo. E eu tô ainda no meu momento totalmente jibóia, sabe? Uma jibóia com uma tese dentro da barriga e esse contato foi lindo pra eu poder, enfim, digerir um pouco.

VINICIOS RIBEIRO: a gente também está digerindo aqui, porque realmente é muito densa, muito linda, muito potente. Obrigada pela partilha Alexandre.

ALEXANDRE SEQUEIRA: Obrigada, querido!

[1] Alexandre Sequeira fez uma exposição inicial, sobre a tese, seguida de uma conversa com os presentes. Transcrevemos as perguntas que surgiram após a apresentação de Sequeira. O encontro foi aberto e estiveram presentes ouvintes não vinculados ao grupo de pesquisa. As/os participantes, registrados no chat, foram: Andrey Chagas; Nelia Fonseca; Marcus Ramusyo de Almeida Brasil; Maria Fantinato; Elane Abreu; Teresa Bastos; Ubiraelcio Malheiros; Ana Del Tabor; Fernando Gonçalves; Rosangela Britto; Renato Mendonza; Wladimir Machado; Pablo Pinheiro. Agradecemos a participação de todas/os, especialmente a generosidade de Alexandre Sequeira. A transcrição foi realizada e revisada por Beatriz Morgado, Diego Paleólogo e Vinicios Ribeiro. Sequeira participou do processo de revisão. Tentamos manter o texto o mais próximo possível do diálogo, apesar das dificuldades passar da oralidade para a escrita.

[2] Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1529>. Acesso 30 out 2020.

[3] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wdNst00wzD0&ab_channel=PortalCultura. Acesso: 30 out 2020.

ISSN 0198-2230



9 770198 223918