



Faculdades Integradas  
**Barros Melo**

# **PENSE**

Revista Pense Virtual das Faculdades Integradas AESO-Barros Melo  
Volume 6 | número 9 | Ano 2019

## **Faculdades Integradas AESO-Barros Melo**

### **Diretora**

Ivânia Barros Melo

### **Diretora Acadêmica**

Profª Drª Izabella Barros Melo

### **Coordenação técnica**

Sydia Magnólia Pinto Sousa – Especialista em Informação Tecnológica  
– CRB-4 1246

### **Coordenadora de Pesquisa, Extensão e Intercâmbio**

Profª Drª Milena Travassos

### **Editora**

Profª Drª Milena Travassos

### **Conselho Editorial**

Prof. Dr. Diego Carreiro

Profª Drª Milena Travassos

Prof. Dr. Ricardo Maia

Prof. Me Rodrigo Martins Aragão

### **Diagramação:**

Maria Eduarda Maux

### **Projeto gráfico:**

Maria Eduarda Maux

A Revista Acadêmica das Faculdades Integradas Barros Melo tem por escopo a publicação científica de artigos acadêmicos. Os artigos são de responsabilidade dos respectivos autores, não refletindo necessariamente a opinião do Conselho Editorial acerca do conteúdo dos mesmos. Direitos Reservados à AESO – Faculdades Integradas Barros Melo.

Copyright by Ensino Superior de Olinda Ltda-AESO.

A Ensino Superior de Olinda Ltda - AESO cumpre, rigorosamente, a Lei do Depósito Legal (Lei no 1.825 de 20 de dezembro de 1907), sendo a Revista das Faculdades Integradas Barros Melo, preservada como patrimônio jurídico-literário na Biblioteca Nacional. É permitida a reprodução parcial dos artigos, desde que citada a fonte. Solicita-se permuta / Exchange disued / On demande échange

PENSE Virtual

Olinda: AESO, v.06, n. 09, 2019. 127p.

Anual

ISSN 1983-5957

1. Periódicos. 2. Ensino Superior de Olinda – AESO.

I. Faculdades Integradas Barros Melo.

CDD 340.05

**P E N S E**



- ..... 07 **Retratos de Família: a representação da mulher na Coleção Francisco Rodrigues**  
Elisa Cristine Ezídio Cavalcanti, Filipe Costa de Souza Cavalcanti, Kerolayne Correia de Oliveira e Eduardo Queiroga
- ..... 21 **Breve História da Performance: as ações de Paulo Bruscky nos anos 1970 como inspiração para uma experiência performática**  
Filipe Costa de Souza Cavalcanti
- ..... 35 **Alegória e Anacrônismo: uma leitura de imagens**  
Milena de Lima Travassos
- ..... 45 **TV com VC: A construção de audiência no discurso televisivo**  
Fernanda Machado e Rodrigo Martins Aragão
- ..... 57 **Álbuns de Fotografias: o poder, a magia e o turismo nas representações da família nuclear**  
Kerolayne Correia de Oliveira
- ..... 75 **A construção da memória nas manifestações de junho de 2013: Análise dos filmes Junho e Com vandalismo, pela ótica do cinema de urgência**  
Antônio Burity Serpa e Gabriela Alcântara
- ..... 85 **Construção de memória e representação fílmica da realidade: Uma análise de “O Processo**  
Felipe Berardo e Gabriela Alcântara
- ..... 99 **Identidade local do cinema através do design: Inquietações Urbanas**  
Lednara de Castro Silva e José Edjairson de Melo Júnior
- ..... 115 **A exclusão de mulheres plus size em campanhas publicitárias**  
Patrícia Gomes Vasconcelos





# RETRATOS DE FAMÍLIA: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA COLEÇÃO FRANCISCO RODRIGUES<sup>1</sup>

Elisa Cristine Ezídio Cavalcanti<sup>2</sup>  
Filipe Costa de Souza Cavalcanti<sup>3</sup>  
Kerolayne Correia de Oliveira<sup>4</sup>  
Eduardo Queiroga<sup>5</sup>

## Resumo

Este artigo busca discutir a representação da mulher nas fotografias de família na sociedade açucareira. Serão analisadas duas imagens que fazem parte da Coleção Francisco Rodrigues, cujo acervo remonta aos séculos XIX e XX. O texto discute a construção da imagem dos sujeitos no processo de origem e desenvolvimento das técnicas fotográficas no Brasil, focando – principalmente na etapa de análise dos retratos – nos papéis desempenhados pelas famílias tradicionais no contexto da sociedade patriarcal. Apontando algumas características da Coleção, serão introduzidas questões acerca de sua contribuição para o entendimento da sociedade brasileira, da família nuclear, entre outros pontos relevantes no que dizem respeito à formação cultural do país. Assim, a função dos sujeitos dentro de seu espaço de atuação social será debatida, focalizando-se a persona desenvolvida por eles na era do patriarcalismo. Para a análise das fotografias, serão apontados aspectos acerca de indumentárias, poses, cenários e acessórios, comparando-se esses e outros elementos à relação da família com a sua representatividade no meio social. Trouxemos, ao longo do nosso percurso, nomes como Maria Eliza Linhares Borges, Miriam Moreira Leite, Fátima Quintas e Georgina Quintas.

**Palavras-chave:** História da Fotografia; Coleção Francisco Rodrigues; representação; mulher; família.

<sup>1</sup>Trabalho apresentado no Intercom Júnior IJ04 - Comunicação Audiovisual XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 5 a 7 de julho de 2018. Esta pesquisa foi desenvolvida no Programa de Iniciação Científica das FIBAM. Submetida também a Revista Pense Virtual, das Faculdades Integradas AESO Barros Melo, em junho de 2019.

<sup>2</sup>Estudante de graduação do 7º período do curso de Comunicação Social - habilitação em Fotografia das Faculdades Integradas Barros Melo. E-mail: lisaccristine@hotmail.com.

<sup>3</sup>Estudante de graduação do 5º período do curso de Bacharelado em Artes Visuais das Faculdades Integradas Barros Melo. E-mail: filipeartesvisuais@gmail.com.

<sup>4</sup>Estudante de graduação do 7º período do curso de Comunicação Social - habilitação em Fotografia das Faculdades Integradas Barros Melo. E-mail: correiakero@hotmail.com.

<sup>5</sup>Professor Doutor das Faculdades Integradas Barros Melo. Orientador do trabalho. E-mail: queiroga.eduardo@gmail.com.

## Abstract

This article manages to discover the representation of the woman on the family photos on the sugar society. Will be analyzed two images that are part of the Coleção Francisco Rodrigues whose collection dates back to the nineteenth and twentieth centuries. The text debates the construction of the image of the subjects in the origin process and development of photographic techniques on Brasil, focusing – mainly in the analysis stage of the portraits – on the roles played by traditional families in the context of the patriarchal society. Pointing out some characteristics of the Collection, questions will be raised about its contribution to the understanding of Brazilian society, the nuclear family, and other relevant points regarding the cultural formation of the country. Thus, the role of the subjects within their space of social action will be debated, focusing on the persona developed by them in the era of patriarchalism. For the analysis of the photographs, aspects about clothes, poses, scenarios and accessories will be pointed out, comparing these and other elements to the relation of the family with its representativeness in the social environment. We have brought, along the way, names like Maria Eliza Linhares Borges, Miriam Moreira Leite, Fátima Quintas and Georgia Quintas.

**Keywords:** Law and Literature; Forensic Historiography; Justice.

## 1. Introdução

A popularização da fotografia ampliou, ao longo do tempo, as possibilidades de representação da sociedade. A fotografia de família, na sua prática cotidiana, é muitas vezes encarada de modo ingênuo, tratada como algo corriqueiro, cuja importância não ultrapassa o sentido de recordação. No entanto, ela é recoberta por camadas de discurso que agem diretamente na construção das identidades sociais, incorporando preconceitos, contribuindo com a manutenção de estereótipos e reforçando desigualdades. No decorrer da pesquisa, percebemos a importância que tiveram o formato carte de visite e o carte cabinet na incorporação desses discursos na fotografia de família, uma vez que suas características técnicas trouxeram alterações nas dinâmicas de produção e circulação de imagens.

Neste artigo, nos debruçamos sobre duas fotografias de família da Coleção Francisco Rodrigues, examinando aspectos relativos à construção do imaginário público e privado dos sujeitos integrantes da sociedade oitocentista. Nos interessa perceber como se dá a representação dos papéis da mulher nessas imagens, enfatizando a submissão imposta a ela por meio dos cânones sociais, além de sua relação com o homem e os filhos e suas funções na sociedade. Para isso, foi levado em conta como o cenário, vestuário, acessórios e demais elementos que compõem a imagem contribuem com a idealização dos sujeitos. Consideramos relevante, também, resgatar a gênese do carte de visite e contextualizar o período no qual se constrói a Coleção Francisco Rodrigues. Nosso intuito, dentro desse recorte proposto, é lançar questões sobre a atuação da fotografia na construção de identidades, sabendo da impossibilidade de esgotar uma discussão tão ampla.

## 2. A fotografia e o Recife nos oitocentos

O descobrimento da fotografia foi um fenômeno cujo mérito não pode ser dado a um único criador. A câmera escura vem despertando o interesse do homem há centenas de anos, sendo encontrados relatos do fenômeno físico – proporcionado pela articula-

ção de um espaço escuro e a presença de um pequeno orifício – por gregos e chineses. Tal construção auxiliou grandes mestres das artes plásticas, a exemplo de Johannes Vermeer (1632–1675), na percepção da natureza e no desenvolvimento de suas produções. Mais tarde, o ato de fixar quimicamente a imagem advinda da câmera escura em um suporte foi resultado direto de uma série de estudos realizados pelos mais diversos pesquisadores, datado, convencionalmente, em 1826 – ano em que, após oito horas de exposição, Niépce (1765–1833) fixa uma imagem utilizando-se de estanho e derivados do petróleo, batizando o processo de heliografia. Posteriormente, Daguerre (1787–1851) deu continuidade às pesquisas e patenteou o que chamou de daguerreotipia – processo o qual se utilizava, geralmente, de placas de cobre e prata –, trazido ao público em 1839. Caros e frágeis, necessitavam de um longo tempo de exposição, além de não haver a possibilidade de reprodução da imagem final. Dessa forma, era necessário uma série de apetrechos que dificultavam o acesso à população. Foi nesse contexto que Eugène Disdéri (1819–1889) inova ao criar um aparelho que permitiria a tomada de múltiplos clichês simultâneos, iguais ou diferentes, em uma única chapa (BORGES, 2011, p. 50). Em 1854

uma inovação técnica não apenas popularizaria o retrato fotográfico, retirando o monopólio dos membros da aristocracia e da alta burguesia, como também criaria condições para a implementação da fotografia comercial e industrial (BORGES, 2011, p. 50).

O *carte de visite* possibilitou a inserção da fotografia na sociedade barateando, conseqüentemente, sua produção. Contribuiu com, além da movimentação do mercado fotográfico – incluindo a venda de materiais, papéis, câmeras, filmes e objetos como porta-retratos –, maior liberdade criativa aos fotógrafos que, apesar das limitações técnicas quando comparadas aos dias atuais, acabaram ganhando maior poder de mobilidade. Por último, o formato gerou a capacitação de novos profissionais – composto em grande parte por estrangeiros –, para atender tanto a demanda do mercado em ascensão quanto fotógrafos que aspiravam à abertura de filiais. A popularização e difusão do *carte de visite* deu continuidade e consolidou um processo que já acontecia, contribuindo para que as fotografias produzidas em estúdios fotográficos ganhassem ainda mais força. Visando atender sonhos, aspirações e desejos próprios dos dilemas resultantes da interação entre a vida pública e privada, os estúdios funcionavam como depósitos de fantasias, possuindo uma vasta quantidade de indumentárias, acessórios e apetrechos utilizados na construção de cenas que seriam, posteriormente, fotografadas. Num processo de construção mútua, os fotógrafos se empenhavam em materializar e perpetuar o desejo de autorrepresentação dos fotografados. Tais imagens serviam, também, como prevenção contra a passagem do tempo, sendo empregadas na construção dos retiros fantasiosos, um complexo esquema de aproveitamento da luz natural, através de vidraças, claraboias, cortinas, espelhos e rebatedores. Famílias completas, pequenos grupos ou sujeitos individualmente posavam em meio ao cenário fazendo uso de

réplicas de tapetes persas, cortinas de veludo e brocado, almofadas decoradas, panos de fundo pintados com cenas rurais e/ou urbanas, roupas de gala, instrumentos musicais, bengalas, sombrinhas de seda, etc. (BORGES, 2011, p. 51).

Muitas vezes eram inseridos elementos simbólicos que remetiam à ideia de nacionalidade (KOSSOY, 2009, p. 77). Numa espécie de movimento antropofágico precoce, eram deglutidos elementos culturais americanos e/ou europeus e adaptados a nossas cores, formas, pessoas etc., enfim, à nossa realidade.

A incorporação de profissionais estrangeiros ao mercado fotográfico brasileiro contribuiu para a absorção de uma diversidade de modismos próprios da estética tradicional perspectivista. Resultado direto da tentativa consequente de elevação da fotografia aos padrões artísticos e de uma reprodução já conhecida e reconhecida, para atender aos desejos gananciosos de uma classe social que testemunhava uma abertura a uma possível ascensão estamental possibilitada pela carreira profissional: a burguesia. As representações ostentatórias possuíam medidas em torno de 6,0 x 9,5 cm, eram assinadas pelo fotografado e por vezes compartilhadas com dedicatórias no verso, a fim de demonstrar todo progresso material e demais conquistas, tanto da esfera pública quanto da esfera privada, para amigos e parentes próximos ou distantes.

O aprimoramento das técnicas utilizadas para a tomada e reprodução do *carte de visite*; o fascínio que causou a descoberta da fotografia em plena revolução industrial com a possibilidade de reproduzir através de uma máquina, com fidelidade, a natureza; o barateamento da fotografia, facilitando seu acesso à população; a inserção de materiais, profissionais e seus estúdios no mercado para atender demandas; sua difusão pelo país, contribuindo tanto com a disseminação da linguagem fotográfica e suas possibilidades, quanto com a estimulação do desejo de autorrepresentação das famílias; a prevenção contra a passagem do tempo; a reafirmação de conquistas tanto da esfera pública quanto da esfera privada, constituíram o cenário propício para a construção e reforço às identidades. Esta questão, comum quando tratamos da linguagem fotográfica, acabou sendo potencializada dentro do cenário posto, como coloca Miriam Moreira Leite:

a fotografia é utilizada para reforçar a integração do grupo familiar, reafirmando o sentimento que tem de si e de sua unidade, tanto tirar as fotografias, como conservá-las ou contemplá-las emprestam à fotografia de família o teor de ritual de culto doméstico (2001, p. 87).

O fotografar transformou discursos, ideologias e comportamentos sutis ou não em visualidades, fazendo-se necessária a interpretação – indissociável do contexto social no qual foram idealizadas e executadas – dos recursos técnicos, dos significados dos objetos escolhidos para compor a imagem, além do suporte, tamanho, enquadramento e planos. Também é passível de reflexão a própria imagem como escolha, na medida em que é avaliado o que foi suscetível de ser fotografado e em contrapartida o que não foi, constituindo os silêncios.

Na primeira metade do século XIX, o Recife era um dos principais centros de desenvolvimento urbanos e econômicos do Brasil, tal como Rio de Janeiro, Salvador e São Luís do Maranhão (ARAÚJO, 2014a). Nesse contexto, a cidade exercia um papel relevante na economia tanto local, quanto regional e no exterior. Sobre esse destaque no cenário comercial, Bruna Iglesias Motta Dourado enfatiza que

o comércio marítimo foi a principal atividade econômica da província de Pernambuco, que contava com esse vigoroso ramo do comércio para escoar suas produções da terra, assim como nele se amparava a fim de obter produtos para os quais havia demanda e necessidade interna da população. Tal atividade mercantil também evidenciou a importância experimentada pelo porto do Recife diante da sua função de principal entreposto de distribuição regional para o comércio exterior e interprovincial. Diversos gêneros, lícitos ou ilícitos, exportados e importados, regionalmente ou internacionalmente, movimentaram a província e sua economia. Nela, diversos agentes do comércio, alguns anônimos, outros de importância

reconhecida localmente, atuavam nas trocas de mercadorias e assim, movimentavam a economia da região (DOURADO, 2015, p. 70).

Nesse período de ascensão do porto recifense, a atividade portuária tornou, consequentemente, a cidade mais convidativa para profissionais em busca de um crescente e variado mercado. Em vista disso, “novos serviços públicos e privados, setores do comércio e novas ocupações surgiam a cada dia, do que nos dão exemplo estabelecimentos fotográficos e os profissionais afins: fotógrafos, químicos, pintores, desenhistas” (ARAÚJO, 2014a, p. 29).

Assim, fotógrafos como Alberto Henschell (1827–1882), proprietário do Fotografia Alemã; Augusto Stahl (1828-1877), com a Stahl & Companhia; e o Instituto Fotográfico, responsável pela introdução do carte de visite em Pernambuco, desempenharam papéis cruciais no que diz respeito à difusão da fotografia pelo Brasil. Modelos estéticos europeus e americanos eram levados do centro ao interior do país – como era o caso de Stahl, que desenvolvia parceria com pintores responsáveis pelos retoques, realces e acabamentos – contribuindo com a popularização de diversos signos fotográficos (BORGES, 2011).

Ocorreu, então, uma mudança na forma como as pessoas passaram a perceber e valorizar as imagens e, com isso, transformou-se a maneira como elas enxergavam a si e a seus semelhantes a partir do contato cada vez maior com as fotografias. Começava a se constituir, com a chegada do daguerreótipo, a história de uma sociedade extremamente ligada às imagens imediatistas, ao fetiche por obtê-las e, ao mesmo tempo, ao desejo de disseminá-las. Com a divulgação cada vez maior da fotografia, os álbuns de família se multiplicaram, ganhando fundamental importância no registro histórico da sociedade patriarcal escravocrata do século XIX. É nesse cenário que se forma o principal acervo fotográfico público hoje no Brasil, preservando a memória histórica do país através de suas imagens. Esse valioso arquivo supera os séculos e revela seus detalhes para as novas gerações, contribuindo assim para a preservação da história do país.

### 3. A família na Coleção

A Coleção Francisco Rodrigues leva o nome do cirurgião dentista que deu continuidade ao trabalho de colecionismo fotográfico do pai, Augusto Rodrigues, na organização e aquisição de um acervo que chega aos dias atuais com aproximadamente 17 mil peças (ERMAKOFF, 2014). São imagens que ajudam a contar a história da sociedade brasileira e, em especial, da região Nordeste. Em relação ao contexto histórico das fotografias, Rita de Cássia Barbosa de Araújo explica que

no seu conjunto e arco social e temporal, 1840-1920, a COLEÇÃO FRANCISCO RODRIGUES documenta o processo histórico de decadência da sociedade patriarcal escravocrata e açucareira – e da classe dos plantadores e a ela associada –, e de ascensão de uma economia capitalista de base industrial-financeira (ARAÚJO, 2014a, p. 59).

Esse conjunto documental, depois de passar pelo Museu do Açúcar, extinto em 6 de outubro de 1977, está sob os cuidados da Fundação Joaquim Nabuco, no Recife, por intermédio do Centro de Documentação e de Estudos da História Brasileira Rodrigo Mello Franco de Andrade (Cehibra). Tal ação dá continuidade ao trabalho colecionista de Francisco Rodrigues e empenha-se na preservação de sua obra (ARAÚJO, 2014b). Além disso, dentro de sua diversidade iconográfica, a Coleção se destaca por seus múltiplos

formatos, materiais e técnicas, que vão do daguerreótipo, ferrótipo ou ambrótipo até o carte cabinet, carte de visite e foto postal. Acerca dos formatos difundidos no século XIX, José da Silva Jr. (2017) explica que o auge do carte de visite se entende até a metade dos anos 1870 – sendo, então, superada pelo carte cabinet –, mas que ela ainda continuou sendo utilizada até o final do século XIX. O autor ressalta, também, que essa época de transição de um formato para o outro diz respeito ao contexto histórico da passagem do regime monárquico para a república e da introdução do trabalho assalariado em substituição do sistema escravista.

Sobre a utilização do papel como suporte fotográfico, foram utilizados diversos tipos de impressão, como a albumina, bastante recorrente no século XIX. De modo que, a partir da análise dessas imagens, é possível perceber como a sociedade brasileira se modificou através do contato com a fotografia e como isso se refletiu no acervo da Coleção Francisco Rodrigues. Dentro de toda a diversidade de personagens e histórias, vestimentas, cenários e de poses representadas em múltiplos formatos e suportes estão as pistas para uma melhor compreensão de elementos referentes à miscigenação, ao papel do homem e da mulher na coletividade, entre outras questões próprias da formação sociocultural do Brasil e outras nuances da vida privada. Entretanto, nos voltamos para as representações da família nuclear conjugal que, no período em questão, era

numerosa, composta não só do núcleo conjugal e de seus filhos, mas incluindo um grande número de criados, parentes, aderentes, agregados e escravos, submetidos todos ao poder absoluto do chefe de clã, que era, ao mesmo tempo, marido, pai, patriarca (ALMEIDA, 1987, p. 53-66).

Fruto direto do sistema social patriarcal, esse grupo era chefiado pelo homem que tinha autoridade máxima política, social, moral e econômica. As famílias com posses para pagar os serviços fotográficos presentes na capital pernambucana contratavam oficinas ou ateliês os quais garantissem a representação do poder e da dignidade do homem junto a seu grupo, resultando em retratos de uma fatia da sociedade pertencente à cultura açucareira e do monopólio da cana; famílias que foram regidas por um sistema violento, conservador, permeados pela economia predatória e pelas relações escravocratas.

Os filhos e filhas também desempenhavam um papel fundamental neste sistema, visto que se tornariam, num futuro próximo, chefes de família e herdeiros, no caso dos homens; e esposas e mães, no caso das mulheres. Os filhos eram apresentados nas fotografias como uma das conquistas familiares, apontados como símbolos de sucesso. Além deles, outras figuras presentes eram os avôs, avós e as mulheres solteiras. Os primeiros, geralmente representados como figuras centrais, sentados, dotados de sabedoria e respeito, enquanto a segunda, em pé, se posicionava às margens das fotografias.

Sabe-se que à mulher cabia a organização da casa e os cuidados com a família, onde o útero significou, no período patriarcal, o grande emblema feminino. Os seus papéis como “mulher-mãe, mulher-esposa, mulher-pilar da conservação da família, mulher-educadora, mulher-enfermeira, foram algumas das principais representações da figura feminina” (BORGES, 2011, p. 50). Através das fotografias que compõem a Coleção, é possível analisar seu discurso, mergulhando além das camadas do visível, atentando para o uso de diversos símbolos utilizados pelos fotógrafos em seus estúdios de fantasias, para materializar desejos e aspirações de uma classe que gostava de contar, recontar e criar imagens de si. Percebe-se que todo indivíduo constrói e pretende preservar a sua autoimagem pública. Oferecer, portanto, uma boa imagem da família

é oferecer uma boa imagem de si próprio. A persona desenvolvida, buscando criar a “face pública” – a qual se constrói tendo em vista o estar diante do outro –, é consequência das expectativas que a sociedade (e atrelada a ela a própria família) lhe impõe. Isso é percebido nos papéis sociais humanos, no tipo de roupa escolhido, no estilo de expressão, na postura, nos acessórios e cenários que serão observados e comentados na análise das imagens adiante. Por fim,

nas fotografias de família – fossem elas produzidas em estúdios ou não – o que interessava era a representação dos papéis sociais. É com eles que se cria a identidade do grupo e se institui a memória de seus membros. Segundo Bourdieu, “o álbum de família exprime a verdade social” (BORGES, 2011, p. 54).

Essas foram as famílias com as quais nos deparamos, eternizadas em seus papéis por meio de poses numa tentativa de satisfazer as expectativas do seu imaginário. Portanto, assim como as imagens não podem ser dissociadas do contexto em que foram construídas, as reflexões sobre a família também não. Como comenta Fátima Quintas, ela “é uma construção ideológica, plena de símbolos, e jamais poderá se afastar do contorno de representações culturais e sociais” (QUINTAS, 2005, p. 37) da qual faz parte. Em seu ensaio, o doutor em história, Marco Antonio Stancik (2011) comenta sobre a relação do fotógrafo e aquele que o contratava ao realizarem, em conjunto, uma espécie de teatralização de um determinado papel social, registrando não necessariamente uma “realidade social”, mas sim “ilusões” ou “fantasias sociais”. Suas identidades, portanto, eram menos expressas e muito mais representadas. Analisando a representação feminina em nove retratos fotográficos produzidos entre o final do século XIX e início do XX, ele aponta convenções adotadas pela pose em cenários artificialmente construídos, onde as mulheres trajavam seus melhores vestidos, dando uma especial atenção aos seus penteados e acessórios como: chapéus, sombrinhas, luvas e leques destacando, desse modo, a função de emprestarem à modelo signos de delicadeza e feminilidade para constituírem, posteriormente, a imagem fotográfica – fator que nos deparamos recorrentemente nos retratos que analisaremos.

Para interpretar tais representações, as fotografias são exploradas em busca de formas de comunicação não verbal, registradas através de gestos, poses, olhares, expressões faciais, orientações do corpo, postura, organização e disposição dos objetos (STANCIK, 2011, p. 11).

Nos deteremos com mais atenção em duas fotografias pernambucanas, do final do século XIX, as quais integram a Coleção, para discutirmos aspectos como idealização, construção de identidade e papéis através dos elementos compositivos da imagem. Encontramos durante o caminhar da nossa pesquisa muitos outros exemplares os quais poderiam ilustrar as questões que foram postas, mas consideramos que as escolhidas trazem suficientes subsídios para a análise, ou seja, sintetizam as questões que foram apontadas e permitem apontar outras as quais julgamos importantes quando buscamos empreender sobre a fotografia de família.

**Figura 1:** Manoel Tavares Fiúza e Maria Adelaide Saboya de Albuquerque com as filhas Maria do Carmo Saboya Fiúza, Maria Carolina Saboya Fiúza e Maria Dulce Saboya Fiúza. Pernambuco, gelatina, carte cabinet, c. 1890. Louis Piereck,



**Fonte:** Coleção Francisco Rodrigues.

Na fotografia de Louis Piereck (figura 1), vemos uma família típica da aristocracia, formada por homem, mulher e três crianças que posam em um estúdio. A imagem, em gelatina, tem como suporte o *carte cabinet* – formato inglês que surgiu em 1866 como evolução do *carte de visite* tendo, portanto, o mesmo tipo de apresentação, mas em maior tamanho – possuindo 9,5 cm x 14 cm e montado em cartão de 11 cm x 16,5 cm (KUSMA, 2016). Geralmente a imagem era revelada através da técnica de impressão em albumina. O cenário é composto majoritariamente de motivos clássicos, onde as cenas eram pintadas e erguidas ao fundo – característica facilmente identificável na figura 1. Eram bastante detalhadas tanto em sua ornamentação quanto nos elementos cênicos – artifícios comuns à época. O uso de parapeitos deslocados de seu lugar usual, cortinas, janelas e colunas busca criar uma ambientação que demonstra padrões de intelectualidade elevados, remetendo às principais características do neoclassicismo. Como movimento revivalista, tinha como principal fonte de inspiração a sobriedade e racionalidade das formas e produções greco-romanas, atingindo construções arquitetônicas ou inspirando temática e, formalmente, pinturas e esculturas. Ao mesmo tempo, possuem uma ligação nacionalista, identificável através da estampa de motivos vegetais remetendo ao país tipicamente tropical. Os brinquedos presentes na cena – neste caso, o animal de pelúcia – são os únicos signos que remetem ao universo infantil (BORGES, 2011).

É notória a formalidade nos vestidos longos e paletós – estilo que traz características à moda europeia. Com adereços e roupas suntuosas, verdadeiros prolongamentos do corpo, os sujeitos mostram-se para a câmera com seus melhores trajes que, na maioria dos casos, não eram cotidianamente utilizados. Tal fator acentua a importância e o caráter solene do momento de ida ao estúdio. Na realidade, tratava-se de uma ocasião especial; era um espetáculo construído para poucos.

Na foto em questão, apenas o homem veste tons escuros, enquanto a mulher e as crianças são apresentadas em tons mais claros. A mulher, neste caso, ganha destaque em virtude das cores claras de sua vestimenta, bem como também no espaço físico que ocupa na composição. Entretanto, o destaque que a ela é dado constitui-se através do ponto de atenção o qual ela toma na imagem. Também é válido salientar que todos os retratados trajam adornos para a cabeça, os quais variam da sisudez do homem, chefe

de família, à delicadeza decorativa da mulher e de suas três filhas. Neste caso (figura 1) à mulher cabe o papel de adereço – como pode ser observado no suntuoso chapéu por ela equilibrado – e, aos homens, cabiam vestimentas sóbrias e de tons neutros – como no contido chapéu vestido pelo mesmo. Esse fator, quando transposto para as questões que envolviam as principais características do classicismo, tornavam a mulher ainda mais distante da sobriedade racional e mais próxima de um modelo artístico o qual, além de não ser o vigente na época significava, aos olhos do momento, um excesso movido pela irracionalidade e por impulsos pouco reflexivos. Em contrapartida, os valores em voga transparecem nas sóbrias vestimentas masculinas o que reforça, conseqüentemente, o papel masculino de patriarca e chefe do lar, capacitado por, acima de tudo, ser o detentor da razão. A mulher nessa imagem, portanto, assume quase a posição de um objeto decorativo. Outro ponto que reforça sua posição de destaque nessa imagem é a cor clara de suas roupas, também responsável por carregar signos referentes à pureza, tornando-a, conseqüentemente, infantilizada – mais um aspecto que a afastava da vida pública e reforçava sua submissão ao marido, chefe do lar.

Observamos nessa imagem (figura 1) que o casal se posiciona em segundo plano, cabendo às crianças assumir o primeiro. Os filhos são aqueles que representam o futuro da família agrária aristocrática açucareira e se tornam mais uma das conquistas apresentada aos outros parentes e amigos; serão os responsáveis por dar, futuramente, continuidade ao que foi iniciado pela geração anterior sendo, por conseguinte, anunciados através da fotografia. A mulher como elemento decorativo é objetificada, resultado de um processo historicamente construído, comentado por Fátima Quintas:

com a identidade aviltada por uma socialização distorcida, que prepara a mulher para seguir as regras da submissão, torna-se difícil potencializar as suas capacidades pessoais. Ao perder a condição de sujeito desejante, ela assume a trepidez de objeto desejado (2005, p. 47).

**Figura 2:** Domingos Ramos de Andrade Lima [negociante de açúcar no Recife], Júlio Ramos de Andrade Lima, Feliciano de Andrade Lima, Alice Ramos de Andrade Lima [casada com Adolpho Pinto] e Luiz Ramos de Andrade Lima. Pernambuco, albumina, carte cabinet, c. 1890-1899. João José de Oliveira.



**Fonte:** Coleção Francisco Rodrigues.

Neste segundo *carte cabinet* (figura 2), está representada a família Andrade Lima, reconhecida pelas negociações no ramo açucareiro recifense. Fora o cenário ricamente adornado assim como na figura 1, essa imagem conta com uma mesa de canto que serve de suporte para um jarro de flores, sendo esse mais um signo que remete a um ambiente interno com características típicas do interior de casas aristocráticas. É possível perceber também a presença de uma base retangular, provavelmente de madeira, a qual serviu como plataforma para elevação do menino localizado no centro da imagem. Essa superfície, onde se encontra o garoto, gerou uma equivalência entre as alturas dele e de sua irmã, Alice Ramos de Andrade Lima, à esquerda. É sabido que aos filhos homens era atribuída a incumbência de assumir heranças, recebendo maior destaque desde jovens na sociedade. Assim, a partir da imagem aqui analisada, é possível visualizar tal papel de relevância social através da tentativa de elevação da estatura do garoto, a fim de torná-lo hierarquicamente superior. Logo,

torna-se bem claro o processo de construção social da inferioridade. O processo correlato é o da construção social da superioridade. Da mesma forma como não há ricos sem pobres, não há superiores sem inferiores. Logo, a construção social da supremacia masculina exige a construção social da subordinação feminina. Mulher dócil é contrapartida de homem macho. Mulher frágil é a contraparte de macho forte. Mulher emotiva é a outra metade de homem racional. Mulher inferior é a outra face da moeda do macho superior (SAFFIOTI apud QUINTAS, 2005, p.44).

Ademais, outro acessório vinculado à questão do status e do legado deixado pelos chefes de família são as bengalas utilizadas pelos meninos da família Andrade Lima; à menina cabe o uso do leque, instrumento símbolo da feminilidade e delicadeza, frequentemente adotado pelos estúdios fotográficos. Por conseguinte, observando-se a soma dos elementos composicionais, tais como as indumentárias, a ornamentação, o uso de penteados impecáveis e os acessórios ostentados pelas crianças, percebe-se um grande contraste em relação ao clima tropical do Brasil, o que revela, no fim das contas, a busca da sociedade patriarcal por um ideal europeu em sua representação imagética.

Também é importante frisar que, não apenas o enquadramento dos indivíduos na foto, mas também sua pose e seu ar de seriedade denunciam esse desejo pela representação de um “papel social” ou, em outras palavras, a construção de uma autoimagem a qual projetasse uma boa reputação, uma imagem de prestígio perante a sociedade. A foto, pois, era uma ferramenta utilizada como um modo de pertencimento a um grupo social distinto a partir de uma representação, e, nesse contexto, o sorriso era algo muitas vezes suprimido. Além disso, preocupado em projetar sua imagem idealizada, muitas vezes o cliente se deslocava até o estúdio e, então,

Aquele era um momento importante, uma parada necessária entre a agitação da rua e a entrada no salão de pose, quando ele, folheando os álbuns e olhando as fotos, começava mais concretamente a pensar na sua própria pose e a se preparar para o processo que viria logo a seguir (KOUTSOUKOS, 2007, p. 2-3).

Ao observar a mulher na figura 2, verifica-se um esforço para identificá-la com o mundo privado, com o ambiente familiar. A mulher-mãe agora se apresenta em pé por trás de dois dos seus filhos, onde pousa sua mão direita sobre o ombro do menino como um sinal de ligação entre sujeitos, cabendo a pose apenas o uso de expressões sérias, gestos

rígidos, imóveis (QUINTAS, 2007). Ao seu lado está o patriarca da família que, diferente da figura 1, se apresenta sentado, cercado pelos seus filhos homens. Vemos então, a construção visual com base na manutenção de uma ordem social das famílias aristocráticas do açúcar.

Paralelamente, é curioso observar como, no ambiente onde foi feita essa construção visual (o estúdio), a ligação daquele que produziu a foto com as pessoas as quais se puseram em frente à câmera vai além de uma simples transação comercial. Essa relação revela um contato muito mais íntimo entre aquele que pretende produzir uma boa imagem e os que desejam preservar sua memória e elevar o nome de sua família perante a sociedade. Assim, sobre os papéis de retratista e retratado nos oitocentos, Ana Maria Mauad afirma:

Do lado do fotógrafo, observa-se a sujeição às normas do bom gosto e da harmonia para a composição estética perfeita de um 'bom retrato'; e do sujeito-fotografado a imposição de normas de distinção social quer seja de classe, de gênero ou de geração. Assim, o modelo ao negociar a sua pose com o fotógrafo, coloca em jogo a sua autoimagem, desse modo, como ele projeta no seu corpo as expectativas do mundo do qual é parte integrante (MAUAD, 2015, p. 3).

#### 4. Considerações finais

Evidenciando a história da fotografia desde os primeiros anos de seu surgimento, passando por evoluções técnicas através de descobertas com experimentos químicos, a contribuição das imagens fotográficas para o modo como o sujeito percebe o meio social e a si mesmo foi abordada aqui, principalmente, sob um viés histórico. Durante esta pesquisa, grande importância foi dada a formatos como o carte de visite e o carte cabinet, haja vista terem sido amplamente difundidos ao longo do período de supremacia do patriarcado no Brasil, difusão essa que contribuiu para a formação de uma sociedade essencialmente atrelada à concepção e divulgação de imagens.

Durante a pesquisa, também foram discutidas informações históricas e técnicas acerca da Coleção Francisco Rodrigues, mostrando que a importância da fotografia vai muito além da representação, atuando também na construção de identidades. Sobre a análise das duas imagens da Coleção, destacou-se a relevância da mise-en-scène fotográfica por intermédio de diversos elementos – tais como cortinas, pinturas no fundo dos estúdios, colunas e parapeitos em estilo clássico – que ajudaram a criar um ambiente propício para o desenvolvimento da teatralidade dos sujeitos fotografados dentro de um ideal de representação europeizado. Nesse contexto, a pose e a seriedade no ato fotográfico eram igualmente importantes, pois reafirmava os papéis dos fotografados – preocupados com a postura que a sociedade exigia deles. Esses padrões imagéticos reproduzidos vastamente ao longo dos anos 1800 representavam, para aqueles que se colocavam perante à câmera, o desejo de resguardar a própria memória, uma forma de se precaver contra a inevitável passagem do tempo. Tais constatações foram ratificadas durante a análise das duas imagens da Coleção Francisco Rodrigues, nas quais a figura da mulher foi enfatizada em suas múltiplas funções num contexto em que se almejava a construção de uma representação familiar condizente com a moral e os bons costumes vigentes no século XIX. Por outro lado, a supremacia masculina do chefe de família, bem como a atuação das crianças em meio formação de suas identidades, presente nos exemplos das figuras 1 e 2, também ajudaram a compreender melhor o ideal de representação ima-

gética da família no contexto histórico patriarcal. Além disso, as características comportamentais exigidas à mulher foram reafirmadas pelas avaliações críticas baseadas, principalmente, nos estudos de Fátima Quintas acerca dos papéis sociais, destacando-se as injustas contrapartidas na relação entre mulher e homem. Tal avaliação foi corroborada através da observação dos objetos cênicos presentes nas imagens analisadas, como, por exemplo, a bengala dos meninos e o leque da menina na figura 2, o que reforçou as considerações a respeito das diferenças de gênero.

Assim, o artigo apresentou um pouco da história da fotografia, na tentativa de proporcionar, com a interpretação das duas figuras da Coleção Francisco Rodrigues, uma pequena contribuição para o campo científico das imagens fotográficas. Certamente, muito há de ser feito no sentido de elucidar o que há por trás da aparência dos registros familiares do século XIX, até porque, como ressalta José da Silva Jr. (2017), a fotografia primeira é aquela cujo registro não é feito, que fica fora do enquadramento e do tempo da imagem captada. Em outras palavras, é a parte que fica guardada – como uma foto esquecida no fundo da gaveta – nos desejos e sentimentos dos envolvidos em sua concepção. Vale salientar, uma vez mais, a importância de se refletir sobre os estereótipos comportamentais difundidos durante o período patriarcal, pensando que a relação desigual entre os sujeitos ainda ecoa na sociedade atual.

## Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Ângela (1987) “Notas sobre a Família no Brasil”. In: ALMEIDA, A.M.et al (orgs.) Pensando a Família no Brasil. Rio: Espaço e Tempo/UFRRJ, p. 53- 66.

ALMEIDA, Ângela. Pensando a Família no Brasil. Rio: Espaço e Tempo/UFRRJ, 1987.

ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. Retratos de um tempo perdido: para não esquecer o velho Norte agrário, 1840–1920. In: ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa; MOTTA, Tereza Alexandrina (Orgs). O retrato e o tempo: Coleção Francisco Rodrigues – 1840–1920. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2014a.

\_\_\_\_\_. Retratos multifacetados. In: ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa; MOTTA, Tereza Alexandrina (Orgs). O retrato e o tempo: Coleção Francisco Rodrigues – 1840–1920. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2014b.

BORGES, Maria Eliza Linhares. História & Fotografia. 3ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

DOURADO, Bruna Iglezias Motta. Comércio de grosso trato e interesses mercantis no Recife, Pernambuco (c.1840 - c.1870): a trajetória de João Pinto de Lemos. 2015. 160 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – PPGHS, UFF, Niterói, 2015. Disponível em: <[www.historia.uff.br/stricto/td/1888.pdf](http://www.historia.uff.br/stricto/td/1888.pdf)>. Acesso em: 5 dez. 2017.

ERMAKOFF, George. Coleção Francisco Rodrigues: a fotografia e o mundo dos colecionadores. In: ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa; MOTTA, Tereza Alexandrina (Orgs). O retrato e o tempo: Coleção Francisco Rodrigues – 1840–1920. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2014.

KOSSOY, Boris. Realidades e ficções na trama fotográfica. 4ª Ed. São Paulo: Ateliê

Editorial, 2009.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. No estúdio do photographo, o rito da pose. Brasil, segunda metade do século XIX. Revista Ágora, Vitória, n. 5, p. 1-25, 2007. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/agora/article/view/1904>>. Acesso em: 16 dez. 2017.

KUSMA, Vinícius Silveira. “A fotografia, a tinta, a fotopintura, e a (re) significação dos sonhos”: uma etnobiografia de mestre Julio Santos. 2016. 181 f. Dissertação de Mestrado – PPGA, UFPel, Pelotas, 2016. Disponível em: <<http://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/3188>>. Acesso em: 16 dez. 2017.

LEITE, Miriam Moreira. Retratos de família: leitura da fotografia histórica. 3º Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MAUAD, Ana Maria. Quadros de uma exposição: um retrato do Brasil oitocentista na coleção Francisco Rodrigues (1840-1920). Artelogie [Online], 7 | 2015. URL: <<http://journals.openedition.org/artelogie/1119>>. Disponível em: <<http://artelogie.revues.org/1119>>. Acesso em: 5 dez. 2017.

QUINTAS, Fátima. A Mulher e a Família no Final do Século XX. 2º Ed. Recife: Fundaj, Editora Massangana, 2005.

QUINTAS, Georgia. Os álbuns de família em Pernambuco: relíquia da memória visual e filtro da cultura. 2007.

SILVA JR., José da. O retrato da tristeza: a representação do sujeito público na carte-de-visite oitocentista na Coleção Francisco Rodrigues. Revista Famecos, Porto Alegre, vol. 24, n.º 2, maio, junho, julho e agosto de 2017. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/25468>>. Acesso em: 5 dez. 2017.

STANCIK, Marco Antonio. De corpo quase inteiro: retratos fotográficos e representação feminina no Brasil (1890-1910). Ibereoamericana, XI, 44, 2011.



# BREVE HISTÓRIA DA PERFORMANCE: AS AÇÕES DE PAULO BRUSCKY NOS ANOS 1970 COMO INSPIRAÇÃO PARA UMA EXPERIÊNCIA PERFORMÁTICA<sup>1</sup>

Filipe Costa de Souza Cavalcanti<sup>2</sup>

## Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar brevemente alguns aspectos da história da performance nas artes visuais, buscando esclarecer suas características. Para tanto, são investigadas particularidades do teatro, do futurismo, dadaísmo e surrealismo. Além disso, também é discutida a contribuição de artistas performáticos nas décadas de 1960 e 1970 e realizada uma apresentação sucinta dos pioneiros desse ramo artístico no Brasil, enfatizando-se a contribuição de Paulo Bruscky. Por fim, é apresentada a performance “Qual o lugar do artista?”, realizada pelo autor deste artigo nas ruas do Recife em 2018 e inspirada nas ações de Bruscky nos anos 1970.

**Palavras-chave:** Anos 1970; Artes Visuais; Ditadura militar; Paulo Bruscky; Performance.

## Abstract

This article aims to analyze briefly some aspects of the history of performance in the visual arts, seeking to clarify its characteristics. For this, we investigate characteristics of theater, Futurism, Dadaism and Surrealism. In addition, the contribution of performers in the 1960s and 1970s was also discussed and a brief presentation of the pioneers of this artistic genre in Brazil was made, emphasizing the contribution of Paulo Bruscky. Finally, the performance “Qual o lugar do artista?”, performed by the author of this article on the streets of Recife in 2018 and inspired by the actions of Bruscky in the 1970s is presented.

**Keywords:** 1970s; Visual Arts; Military dictatorship; Paulo Bruscky; Performance art.

.....  
<sup>1</sup>Trabalho apresentado à revista Pense Virtual das Faculdades Integradas Barros Melo – AESO, orientado pela Profa. Dra. Milena de Lima Travassos, é resultado do Trabalho de Conclusão de Curso defendido em 2018 na citada instituição.

<sup>2</sup>Bacharel em Artes Visuais pelas Faculdades Integradas Barros Melo – AESO. Recife, Pernambuco, Brasil. E-mail: filipeartesvisuais@gmail.com

## 1. Introdução

A palavra “performance” é utilizada em diversos contextos, seja quando se trata do desempenho de um atleta ou de um ator, seja quando se está referindo ao potencial de um automóvel ou à desenvoltura de alguém durante o ato sexual, por exemplo. No campo artístico, encontram-se performances no âmbito das artes visuais, no ramo musical, teatral, da dança, entre outras áreas. Nas artes visuais, esse gênero que coloca em evidência o corpo do artista — chamado de performer —, desenvolveu-se mais amplamente durante a década de 1970. O performer realiza uma ação efêmera em um local preestabelecido e, em grande parte dos casos, atua sozinho durante uma apresentação bem planejada — mas que pode tomar rumos imprevisíveis ao longo do processo.

Nesta pesquisa, foram abordados brevemente alguns aspectos da história da performance nas artes visuais, analisando-se as manifestações artísticas que a antecederam, para melhor compreender seu desenvolvimento através do tempo, bem como suas particularidades. Assim, foram investigadas algumas características do teatro e de movimentos artísticos do início do século XX que de alguma forma serviram de referência para o surgimento da performance: futurismo, dadaísmo e surrealismo. Ademais, observou-se a influência do happening, as contribuições de alguns artistas nas décadas de 1960 e 1970, além de serem apresentados de modo sucinto alguns dos pioneiros das atividades performáticas no Brasil.

Nesse contexto, foi dada ênfase à atuação do multiartista recifense Paulo Bruscky, sendo analisadas duas obras de sua autoria. Discutiu-se seu pioneirismo no período da ditadura militar no Brasil, revelando sua potência criativa e caráter contestador. Em vista disso, são apresentados de maneira concisa os questionamentos do artista, refletindo sobre os temas de suas obras, os materiais utilizados em sua elaboração, bem como a forma de registro de suas criações nos anos 1970.

A partir dessa breve análise histórica com ênfase na atuação de Bruscky, surgiu a performance “Qual o lugar do artista?”, realizada pelo autor deste artigo nas ruas do Recife. O propósito dessa ação foi a busca por uma aprendizagem mais efetiva acerca da performance, compreendendo essa modalidade artística através de uma experiência teórico-prática. A obra “Qual o lugar do artista?” foi discutida tanto em seu viés conceitual quanto material, destacando-se também a importância dos espectadores durante a ação. Este artigo, portanto, tem como finalidade fomentar o debate acerca de um gênero da arte que muitas vezes questiona as regras da sociedade e se revela libertário em sua própria natureza.

## 2. O teatro e as vanguardas artísticas

Buscando esclarecer de forma sucinta as características da performance nas artes visuais, foi analisada sua ligação com o teatro e as vanguardas futurista, dadaísta e surrealista, revelando as diferenças e similaridades decorrentes da influência entre as diferentes linguagens. Apesar de focar nessas manifestações, é importante mencionar a influência de outras propostas que também contribuíram para a performance (mas não serão abordadas aqui), a exemplo dos futuristas e construtivistas russos, dentre os quais se destacam nomes como o poeta e dramaturgo Vladimir Maiakovski (1893–1930) e o coreógrafo Nikolai Foregger (1892–1939). Somam-se a estes, as criações da escola alemã Bauhaus, da qual se pode ressaltar o “Balé Triádico” (1922), do artista Oskar Schlemmer

(1888–1943) e o experimentalismo da Black Mountain College, nos Estados Unidos, da qual participaram nomes como o dançarino Merce Cunningham (1919–2009) e o compositor John Cage (1912–1992).

No teatro, tradicionalmente, o ator precisa decorar um texto antes de realizar sua apresentação. Representando um personagem previamente estudado, ele tem em mente seu posicionamento no palco e sabe exatamente para onde e de que forma deve se locomover. Seu personagem possui tons de fala, trejeitos e olhares característicos durante toda a encenação. Essa representação pode se repetir por diversas vezes ao longo de uma ou mais temporadas.

Por outro lado, como afirma o pesquisador Renato Cohen, “[...] a performance de fato se realiza, em geral, em locais alternativos, com poucas apresentações e com muito maior espaço para a improvisação” (COHEN, 2002, p. 27). Essa diferenciação básica entre as duas linguagens revela um caráter mais experimental da performance, com uma margem maior para acontecimentos imprevisíveis e até arriscados, ainda mais quando a ação ocorre em vias públicas. Na performance, o artista se coloca como ele mesmo, numa aproximação maior entre arte e vida; ao passo que no teatro, normalmente, o ator representa um personagem em seu próprio contexto existencial.

Foi no teatro que ocorreu a primeira apresentação de Sarau do futurismo. Este movimento artístico de vanguarda italiano teve início, segundo a historiadora da arte Rose-Lee Goldberg, em Paris no dia 20 de fevereiro de 1909, quando foi publicado no jornal *Le Figaro* o primeiro manifesto futurista (GOLDBERG, 2006), de autoria do escritor Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944). Influenciado pelas apresentações teatrais escandalosas do poeta francês Alfred Jarry (1873–1907), especificamente por sua peça “Ubu Rei”, de 1896, Marinetti foi um dos responsáveis por reunir artistas em torno do futurismo, o qual exaltava a velocidade, as máquinas, a guerra e o patriotismo.

Foi nesse contexto que o artista italiano Giacomo Balla criou, em 1914, como afirma Goldberg, uma performance denominada “*Macchina tipográfica*” (Prensa tipográfica), na qual “Doze pessoas, cada qual parte de uma máquina, se apresentavam diante de uma tela de fundo pintada com uma única palavra: ‘Tipográfica’” (GOLDBERG, 2006, p. 12). Com esse interesse pelas máquinas, o futurismo se aprofundou em múltiplas experiências artísticas: musicais, poéticas, performáticas, de pintura, escultura etc. De acordo com Goldberg, para o futurismo a performance representava o desejo de provocar o público e tirá-lo de sua zona de conforto. Assim, os futuristas estavam livres para criar um teatro artístico inovador juntamente com seus objetos artísticos, sem fazerem distinção entre as diversas linguagens desenvolvidas pelos artistas (GOLDBERG, 2006).

Além do futurismo, outro movimento artístico que influenciou o desenvolvimento da performance nas artes visuais foi o dadaísmo, ou dadá (cavalinho-de-pau, em francês). Surgido em Zurique, Suíça, o dadaísmo nasceu no espaço artístico conhecido como Cabaret Voltaire, local de encontro de poetas, pintores, dançarinos e músicos. Fundado em 5 de fevereiro de 1916 (GOLDBERG, 2006), o Cabaret foi palco de artistas como o pintor de origem romena Marcel Janco (1895–1984), a escritora e performer alemã Emmy Hennings (1885–1948) e o poeta alemão Hugo Ball (1886–1927). Tendo como características a provocação, a ironia e a contestação dos paradigmas sociais e artísticos, o dadaísmo saiu da Suíça e chegou a países como Alemanha, Holanda, França e Estados Unidos.

Em Nova York, dois artistas protagonizaram o movimento: Francis Picabia (1879–1953) e Marcel Duchamp (1887–1968) (GOLDBERG, 2006). Criador da famosa obra “Fonte”, de 1917, Duchamp revelou uma faceta performática ao se travestir em seu enigmático e sensual alter ego Rose Sélavy. Ao surgir travestido em 1920, o artista francês foi retratado nas fotografias do dadaísta/surrealista Man Ray (1890–1976). Assim, Duchamp fez uso de recursos gestuais, olhar lânguido, maquiagem, acessórios e indumentária feminina, colocando a si mesmo em evidência numa obra fotográfica; seu corpo foi o meio pelo qual ele expressou sua poética.

Na mesma década da aparição de Sélavy, alguns dos participantes do dadaísmo, como o poeta romeno-francês Tristan Tzara (1896–1963) e o multiartista alemão Hans Arp (1886–1966), reuniram-se para formar o movimento surrealista na França. Baseado nas teorias psicanalíticas do médico austríaco Sigmund Freud (1856–1939), o surrealismo, segundo Goldberg, surgiu oficialmente em 1925 a partir da publicação do Manifesto surrealista (GOLDBERG, 2006). Trazendo produções artísticas onde o sonho, o absurdo e os desejos mais íntimos do ser humano vieram à tona, o movimento contou com a participação de nomes como o escritor francês André Breton (1896–1966), autor do Manifesto, os pintores catalães Salvador Dalí (1904–1989) e Joan Miró (1893–1983) e o artista belga René Magritte (1898–1967).

Construído a partir das inovações no teatro e na dança realizadas ainda na primeira década do século XX, o surrealismo teve em Salvador Dalí o seu representante mais midiático. Sempre histriônico em suas aparições, o catalão apresentou seu estilo performático no documentário biográfico “*A Soft Self-Portrait*” (1970), dirigido pelo francês Jean-Christophe Averty (1928–2017) e narrado pelo cineasta norte-americano Orson Welles (1915–1985).

No filme, Dalí surge em meio a cenas absurdas nas quais vários personagens são apresentados durante a realização de ações como, por exemplo, um homem com uma máscara de caveira que pinta um porco de verde ou o próprio Dalí tocando piano de maneira histérica, ou ele mesmo comendo, literalmente, um livro. No site da Fundação Gala – Salvador Dalí, são apresentadas algumas informações sobre o filme, revelando que a obra dirigida por Averty representa um híbrido entre o documentário biográfico, o happening e a videoarte (FUNDACIÓN Gala – Salvador Dalí, tradução nossa).

### **3. O happening e os artistas performáticos nos anos 1960 e 1970**

Além das vanguardas do início do século XX, outra manifestação de grande influência para a performance foi o happening (acontecimento), que segundo o poeta Affonso Romano de Sant’Anna é uma modalidade artística iniciada nos anos 1950 com a proposta de unir artes plásticas e teatro, mas afirmando ser diferente dessas duas linguagens (SANT’ANNA, 2003). O happening teve como idealizador o artista norte-americano Allan Kaprow (1927–2006) e se refere a atividades artísticas realizadas com a participação do público.

No happening, como afirma Cohen, as ações ocorrem de modo mais improvisado e espontâneo, enquanto na performance há uma preparação maior por parte do artista (COHEN, 2002). Apesar dessas diferenças, a performance, enquanto linguagem que recebe influências de diversas áreas, possui em seu universo uma infinidade de propostas. Assim, cada performer constrói sua própria poética a partir de suas referências, seja da

pintura, da escultura, da dança ou mesmo de áreas que tradicionalmente não estão ligadas à arte, como faz o artista cipriota Stelarc, utilizando próteses robóticas em algumas de suas apresentações.

A década de 1960 foi um momento de libertação para os jovens, um período de experimentação de sensações através do uso de substâncias alteradoras da consciência, de liberação sexual e da luta das mulheres, dos homossexuais e dos negros por igualdade de direitos. Foi a década do impacto causado pela Pop Art, abrindo caminho para a arte contemporânea e a inserção cada vez maior do corpo como meio de expressão. Nesse contexto efervescente, artistas como o francês Yves Klein (1928–1962), famoso pelas suas experimentações chamadas “*anthropométries*”, nas quais os corpos de modelos nus foram utilizados para pintar sobre telas, e o italiano Piero Manzoni (1933–1963), criador de “O fôlego do artista” (1961), utilizaram o corpo como parte essencial de suas obras.

Foi nessa época que surgiu na Alemanha o grupo Fluxus, agregando uma rede de artistas pelo mundo — inclusive no Brasil, mantendo contato com Paulo Bruscky. Sobre esse momento, José Mário Peixoto Santos, artista performático e pesquisador da performance, esclarece que as atividades do Fluxus eram antiartísticas e, simultaneamente, estavam convergindo entre mídias, numa valorização do trabalho em grupo e fazendo uma relação entre arte e objetos cotidianos, o que remete a Duchamp. Tudo isso de modo irreverente e com a autoria das obras, assim como suas assinaturas, tornando-se dispensáveis (SANTOS, 2008). Um dos nomes mais conhecidos do Fluxus foi o alemão Joseph Beuys (1921–1986). Famoso por performances como “Eu gosto da América e a América gosta de mim” (1974) — quando passou alguns dias enclausurado na companhia de um coioote —, o artista fez parte de uma geração que levava a arte aos caminhos mais extremos.

Nos anos 1970, a performer sérvia Marina Abramović despontou como uma artista que levava seu corpo e sua mente às últimas consequências. Abrindo espaço para a discussão sobre o papel da mulher na sociedade, Abramović estimulou o público a interagir com seu corpo, e algumas vezes as pessoas reagiam de forma violenta, colocando até mesmo sua vida em risco. Sobre sua performance “Ritmo 0”, o escritor e crítico de arte Michael Archer comenta que durante a ação, realizada na galeria Studio Mona em Nápoles, Marina permaneceu em silêncio próximo a uma mesa com 72 objetos. O público presente na ocasião poderia utilizar os objetos da maneira que bem quisesse. A performance foi encerrada depois que a artista, após ter sua roupa retirada, foi obrigada a colocar o cano de uma pistola em sua boca (ARCHER, 2001).

Com esse exemplo, percebe-se como a atividade performática pode, muitas vezes, desencadear os aspectos mais violentos da natureza humana, registrando, ao mesmo tempo, o modo como o corpo e a mente da artista são levados ao limite. Através de eventos como esse, a performance se expandiu pelo mundo trazendo novos conceitos artísticos.

Outro famoso representante do gênero foi o norte-americano Vito Acconci (1940–2017), o qual ganhou destaque por suas criações provocativas, apresentando-se muitas vezes com o corpo nu. Em 1970, por exemplo, durante a performance “Conversão”, “[...] ele tentou ocultar sua masculinidade queimando os pêlos do corpo, escondendo o pênis entre as pernas e pondo enchimento nos peitos — ‘numa tentativa inútil de ficar com seios femininos’” (GOLDBERG, 2006, p.146). No ano seguinte, Acconci foi responsável pela apresentação denominada “Enfeites”, onde seu pênis tornou-se o centro das atenções. Nesse ato, durante três horas, ele vestiu seu órgão genital com roupas de boneca en-

quanto falava com ele (ARCHER, 2001). Percebe-se, dessa forma, como Acconci utilizou seu corpo como veículo para a materialização de seus conceitos, tornando-se ao mesmo tempo criador e obra de arte.

#### 4. Pioneiros da performance no Brasil

Diversos artistas tiveram sua importância para o desenvolvimento da performance no Brasil. Aqui, três deles foram selecionados pelo pioneirismo na forma como utilizaram o corpo em seus processos criativos: Flávio de Carvalho (1899–1973), Lygia Clark (1920–1988) e Hélio Oiticica (1937–1980).

O artista carioca Flávio de Rezende Carvalho é considerado o precursor da performance no Brasil. A partir de sua ação batizada de “Experiência nº 2” — relatada em livro homônimo —, ele realizou uma análise comportamental do público que assistiu a sua passagem provocativa por uma procissão de Corpus Christi. Como descreve a professora e curadora Cristina Freire, esse evento foi realizado pelo artista em 1931 na cidade de São Paulo, ocasião na qual ele surgiu trajando um boné e seguindo no rumo contrário à caminhada religiosa (FREIRE, 2006). A atitude do performer buscava propositadamente causar a reação dos fiéis, e ao final de sua incursão Flávio teve que se esconder para não ser linchado. Em seu livro, ele descreve detalhadamente o ocorrido, além de ilustrar as páginas da publicação com desenhos de traço simples e expressivo.

Além de Flávio de Carvalho, outro nome que figura como uma grande influência para a performance no Brasil é o da artista mineira Lygia Clark. Conhecida por suas experiências de arte terapia em grupo, Lygia concebeu obras de pintura e escultura, porém deu grande ênfase às experimentações com o corpo. No ano de 1973, ela criou o trabalho denominado “Baba antropológica”. Como afirma a Doutora em Comunicação e Cultura Beatriz Morgado de Queiroz, durante essa ação, os participantes tiraram fios de dentro de suas bocas e o depositaram sobre um indivíduo que se encontrava deitado e vendado até que seu corpo fosse completamente coberto por esses fios, criando assim um molde sobre ele. A seguir, as pessoas desfizeram o molde, e o que estava deitado teve seus olhos descobertos. Ao final da atividade, houve uma conversa entre os participantes (QUEIROZ, 2008). Assim, com propostas onde o corpo se coloca enquanto agente modificador e modificado no processo criativo, Lygia Clark abriu caminho para a utilização do conhecimento terapêutico em conjunto com a arte e além dela.

Amigo de Lygia, o carioca Hélio Oiticica também fez parte de uma geração que derrubou as barreiras da arte tradicional através de sua atitude inquieta e contestadora. Bastante reconhecido por seus “Parangolés”, Oiticica criou uma forma inovadora de utilizar as cores e formas no espaço. Como explica a Mestra em Antropologia Amanda Gatinho Teixeira, os “Parangolés”

[...] consistem basicamente em capas de tecidos coloridos para vestir, dançar, “incorporar”, ou ainda bandeiras, tendas, estandartes coloridos, que fundem elementos como: cor, poesia, fotografia, dança e música, e pressupõem uma manifestação cultural coletiva (TEIXEIRA, 2017, p. 51).

A poética de Oiticica se preocupa com uma ampliação do corpo na arte, apontando para a tendência da performance na arte contemporânea de inserir cada vez mais elementos de outras linguagens em suas criações; nesse caso a dança, a música, trazendo toda a energia dos participantes, misturando-se — e complementando-se — com a proposta de

Oitica de incorporar a palavra escrita ao seu trabalho. Outro performer que fez uso da palavra em suas ações foi Paulo Bruscky, atuando entre diversas linguagens, na década de 1970 o recifense realizou inúmeras experimentações marcadas pelo caráter crítico.

## 5. Paulo Bruscky nos anos 1970

Nascido no Recife, Pernambuco, em 21 de março de 1949, Paulo Roberto Barbosa Bruscky, artista multimídia, poeta visual e inventor, é reconhecido internacionalmente por suas obras. Questionador e irreverente em suas propostas, já trabalhou com diversos tipos de linguagens artísticas, como performance, colagem, livro de artista, arte-correio, entre outras. Durante a ditadura militar no Brasil, foi perseguido e preso mais de uma vez, porém nunca deixou de trazer questionamentos através de sua arte.

Sempre em contato com outros artistas, chegou a realizar atividades com membros do grupo Fluxus. Em entrevista no ano de 2003 para a Folha de São Paulo, realizada pelo Doutor em Comunicação e Semiótica Fabio Cypriano, foi lembrada a época em que Bruscky recebeu uma bolsa da Fundação Guggenheim e viajou para Nova York em 1982, onde “[...] intensificou contatos com integrantes do Fluxus, como Dick Higgins, o líder da turma, e participou, ao lado de Merce Cunningham e Rauschenberg, de performances de Cage” (CYPRIANO, 2003).

Dentre as diversas modalidades artísticas desempenhadas por Bruscky — muitas delas em parceria com o artista pernambucano Daniel Santiago —, a performance foi uma das mais marcantes durante os anos 1970. Aqui são analisados dois de seus trabalhos mais conhecidos: “PostAção” (1975) e “O que é arte? Para que serve?” (1978). Grande parte das ações realizadas por ele nesse período ocorreu nas ruas do Recife, contando com registros em fotografia. Comumente, os trabalhos fotografados recebem anotações à mão do próprio artista, descrevendo a obra detalhadamente, e são conservados em seu arquivo pessoal.

Por muitos anos, incompreendido e rejeitado pelo circuito artístico, Bruscky esteve distante das galerias de arte. Não obstante, ele fez das vias públicas o seu próprio espaço de divulgação. Assim, em sua proposta conhecida também como “ação postal”, ele caminhou por algumas das principais ruas e avenidas da capital pernambucana. Como descreve o catálogo da exposição “Palarva - Poesia Visual e Sonora de Paulo Bruscky” — realizada pela Caixa Cultural Recife entre 2016 e 2017 —, o performer carregou um envelope de 1,80 m x 0,90 m em cujo interior se encontrava uma carta de 5 m.

Durante o ato, algumas pessoas acompanharam o artista em seu deslocamento, partindo da Rua Sete de Setembro, no bairro da Boa Vista, passando pela Avenida Conde da Boa Vista e pela Avenida Guararapes, finalizando a caminhada no Edifício Central dos Correios (BRUSCKY, Paulo, 2017). Desse modo, o artista expandiu os limites do fazer artístico, e com uma visão inovadora conseguiu ir além do circuito tradicional da arte pernambucana. Atuando em meio ao espaço público, interferiu na rotina urbana, acompanhando a tendência da arte contemporânea de tornar cada vez mais tênue a divisão entre arte e vida.

**Figura 1:** PostAção, 1975.



**Fonte:** BRUSCKY, Paulo. Catálogo da exposição Palarva - Poesia Visual e Sonora de Paulo Bruscky.

Em 1978, Bruscky surpreendeu novamente o povo recifense com uma ação no centro da cidade; dessa vez, ele questionou a própria arte e sua função. A performance “O que é arte? Para que serve?” trouxe o artista exposto na vitrine de uma livraria. Em seu pescoço, uma placa mostrava os dizeres que dão título à obra, numa provocação direta ao público-transeunte. Sobre esse acontecimento, Cristina Freire explica:

À maneira dos homens-sanduíche, que emprestam seu corpo para anúncios diversos, é o próprio artista quem suporta em seu corpo o peso da dúvida existencial: O que é arte? Na vitrina da Livraria Moderna, no centro de Recife, coloca-se como sujeito e objeto do questionamento que formula (FREIRE, 2006, p. 21).

Esta obra pode gerar reflexão sobre diversos aspectos da arte, como o papel dos museus no mundo contemporâneo e o seu desafio de criar formas de expor criações efêmeras como as performances. Outra questão que pode ser debatida é a do público em relação à obra: no caso dos museus, o visitante precisa se deslocar até o espaço da exposição para poder ter acesso a ela. Mas se uma ação como a de Bruscky é realizada num local de circulação pública, o espectador se depara com o criador-obra pelo simples fato de estar passando por ali naquele momento. Esse fator surpresa, inclusive, pode ser um grande aliado do performer, pois atrai a curiosidade do público.

**Figura 1:** PostAção, 1975.



**Fonte:** TEJO, Cristiana.

Embora seja um dos artistas mais atuantes do Recife desde anos 1960, Bruscky demorou a ser reconhecido. Talvez pelo caráter conservador da cidade, como declarou o artista pernambucano Márcio Almeida em uma breve entrevista informal ao autor deste artigo em agosto de 2018. Durante o encontro com Márcio, ele discorreu acerca da rejeição sofrida por Bruscky em relação ao circuito da arte e enfatizou que o reconhecimento do amigo só veio a partir do final da década de 1990 para os anos 2000 (ALMEIDA, 2018).

Apesar dessa rejeição, Bruscky participou de grandes eventos ocorridos no Recife durante a década de 1970 e 1980. Um exemplo disso é o Festival de Inverno da Universidade Católica de Pernambuco (Unicap), realização artístico-cultural que contou com sete edições entre os anos de 1978 e 1985, com a participação de importantes nomes da arte nacional e internacional. Ocorrido em plena ditadura militar, o primeiro Festival de Inverno trouxe, segundo Bruscky, apresentações de

[...] Hélio Oiticica, que realizou o Parangolé das Capas no pátio da Universidade e no Pátio de São Pedro [...]; Ivald Granato (realizou uma performance com a participação de Paulo Bruscky e Leonhard Frank Duch); José Roberto Aguillar (realizou uma performance e fez um vídeo arte “Os Construtores de Cidades”, juntamente com Ivald Granato, Paulo Bruscky e Leonhard Frank Duch (BRUSCKY, 2010, p. 125).

Assim, o artista recifense construiu parcerias e contribuiu para a performance através de suas ações nas ruas da capital pernambucana, transformando o cenário corriqueiro dos centros urbanos em um espaço de resistência, sempre pronto a provocar o público e fazer refletir através da arte.

## 6. Qual o lugar do artista?

Inspirado no breve estudo sobre a história da performance e, principalmente, nas ações de Paulo Bruscky durante a década de 1970, o autor desta pesquisa decidiu criar sua própria experiência como uma forma de aprendizado mais imersiva. Denominada “Qual o lugar do artista?”, a performance foi realizada no centro do Recife no dia 24 de julho de 2018 e contou com a participação de dois colaboradores: Carol Santino (filmagem) e Samuel Caleb Botelho (apoio técnico e fotografia).

A ação consistiu em uma caminhada de aproximadamente um quilômetro e meio — saindo do Pátio do Carmo, no centro do Recife, e finalizando no Marco Zero —, com o performer completamente coberto por barbante. Esse material foi escolhido por dois motivos: o primeiro é o conceito de esconder-revelar a imagem do artista diante dos transeuntes. Ao mesmo tempo em que estava camuflado sobre o barbante, esse corpo se encontrava exposto, pelo fato de transitar por vias públicas e de estar em contato com pessoas, veículos e/ou animais de rua.

**Figura 3:** Etapa de preparação: antes e depois, 2018.



**Fonte:** Filipe Costa de Souza Cavalcanti.

Procurou-se criar, assim, através do jogo de esconder e expor o corpo, um questionamento conceitual entre o que pode ser visto e o que é ocultado, entre a liberdade e a censura no campo artístico atual. O segundo motivo se deu pelo fato de que o barbante é um material corriqueiro no Recife, e pode ser encontrado facilmente em qualquer mercearia. Ele foi, portanto, desviado de seu uso comum e utilizado para fins artísticos. O conceito da obra está relacionado ao momento conturbado no Brasil durante o período pré-eleitoral entre 2017 e 2018.

Os ânimos acirrados da população brasileira se intensificaram com a ascensão do pensamento conservador e isso culminou em uma situação de polarização de ideias e discursos cada vez mais intolerantes, dentro e fora das redes sociais. Em uma perseguição cada vez mais implacável e irracional em relação aos artistas, alguns casos de prisões envolvendo performers começaram a reverberar na mídia. Um desses episódios envolveu a detenção do performer paranaense Maikon Kempinski, conhecido como Maikon K, durante sua apresentação denominada “DNA de Dan”, em 2017, sob a alegação de “ato obsceno”. Foi pensando nesse e em outros casos de cerceamento da liberdade artística que surgiu “Qual o lugar do artista?”. A pergunta do título não busca uma resposta, mas sim uma reflexão. Ela é apenas uma forma irônica de questionar esse período sombrio do país. Talvez a única e verdadeira resposta esteja no ato da performance em si.

Antes de a ação ser realizada, porém, foi feito um planejamento no sentido de mapear os locais por onde o performer deveria passar. Dessa forma, o artista saiu em busca de imagens que pudessem facilitar seu trabalho. Fotografou cada rua por onde seria feito o trajeto e logo após fez esboços a lápis a partir das fotos, marcando o seu posicionamento em cada local, como uma forma de ajudar na captação dos ângulos e planos. No dia da ação, toda a caminhada foi filmada através de um celular Samsung Galaxy J3 e transmitida ao vivo no perfil do artista no Facebook. Isso representou uma dificuldade a mais durante o ato, pois os envolvidos na filmagem não possuíam experiência com esse tipo de apresentação em via pública.

Assim, a apresentação ocorreu em dois mundos distintos simultaneamente: o físico e o virtual, ampliando o número de espectadores e colocando em questão a relação entre o

tempo e espaço da performance. Da parte dos transeuntes, ocorreram reações diversas, indo de olhares curiosos a gritos e aplausos. Alguns se sentiam mais à vontade para se aproximar do performer; outros se distanciavam assim que viam o que a ação estava sendo filmada. Em geral, o recifense é um povo bastante receptivo e irreverente, e isso torna a experiência muito mais curiosa.

No ponto final da performance, houve reclamação de um fotógrafo que já estava no local realizando seu trabalho e se sentiu invadido quando o artista surgiu e se deitou no chão. Após um momento de tensão, tudo terminou sem problemas. A realização de um trabalho como esse é algo que exige planejamento e empenho dos envolvidos. Na rua, é preciso estar atento aos detalhes e saber que acontecimentos imprevisíveis podem surgir a qualquer momento. Apesar de tudo, é uma experiência enriquecedora para quem quer seguir no caminho da performance.

**Figura 4:** O ponto final da performance, 2018.



**Fonte:** Carol Santino.

## 7. Conclusão

Pesquisar sobre alguns dos acontecimentos mais importantes da história da performance é sempre uma oportunidade para conhecer obras e artistas inspiradores. Um gênero artístico tão múltiplo como esse traz em sua essência a interdisciplinaridade, por isso está constantemente absorvendo novas influências e se atualizando. Sendo assim, o pesquisador dessa área precisa buscar a todo o momento uma renovação em seus estudos.

Este artigo é parte de um aprendizado essencial para seu autor, que enquanto performer também adquiriu mais experiência prática. Compreender melhor sobre a contribuição do teatro, bem como de algumas das mais importantes vanguardas artísticas do século XX e do happening para a formação da performance trouxe um entendimento maior ao pesquisador acerca de conceitos que podem ser utilizados em futuros projetos.

A partir do breve contato com a história de performers estrangeiros e brasileiros, na descoberta de suas propostas artísticas em diferentes períodos da história, muitas possibilidades de criações vislumbram para o artista-pesquisador. Compreendendo melhor a diversidade existente no campo da performance, reforça-se a vontade de seguir adiante na procura por mais conhecimento na área. Essa caminhada só é possível graças ao contato com livros, dissertações, catálogos e outras fontes de pesquisa.

Nesse contexto, o aprendizado a partir da abordagem vista neste artigo em relação à trajetória de Paulo Bruscky na década de 1970 ajuda a vislumbrar inúmeras possibilida-

des de elaboração de novos projetos de pesquisa. Com o estudo acerca da trajetória do artista, a descoberta sobre seus métodos de criação e realização de performances em um período específico de sua carreira foram de grande importância para o autor desta pesquisa, pois o auxiliou na concepção de sua própria obra e o fez perceber quão vastas são as possibilidades dentro desse segmento artístico.

Além disso, a realização da parte prática deste trabalho representou uma oportunidade de acessar áreas diferentes de conhecimento. A partir do planejamento da performance “Qual o lugar do artista?”, seu criador teve contato com diferentes linguagens artísticas, seja com a fotografia dos espaços por onde deveria passar durante a ação, seja com a elaboração dos esboços a lápis marcando o posicionamento do performer para uma filmagem mais organizada.

A realização da parte prática da pesquisa nas ruas foi a culminância do trabalho, de fato uma chance para entrar em contato com o público e aprender com sua reação. Essa experiência representou uma grande oportunidade de compreender melhor a performance enquanto artista, sabendo que ainda há muito para descobrir. Assim, espera-se que este trabalho possa servir de inspiração para performers e estudiosos da área, ajudando a difundir essa modalidade artística e seus questionamentos perante a sociedade.

## Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Márcio. Entrevista concedida a Filipe Costa de Souza Cavalcanti. Recife, 6 ago. 2018.

ARCHER, Michael. Arte contemporânea: uma história concisa. Tradução Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRUSCKY, Paulo. Arte e Multimeios. Organização e apresentação: Cristiana Tejo. Recife: Zoludesign, 2010.

\_\_\_\_\_. Catálogo da exposição Palarva - Poesia Visual e Sonora de Paulo Bruscky. Recife: Caixa Cultural Recife, 2017.

COHEN, Renato. Performance como linguagem: criação de um tempo espaço de experimentação. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

COSTA, Filipe. Qual o lugar do artista? Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T82BoOa5qil>>. Acesso em: 16 ago. 2018.

CYPRIANO, Fabio. Bienal recria fábrica de idéias de Paulo Bruscky, 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2212200306.htm>>. Acesso em: 04 jun. 2019.

FREIRE, Cristina. Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

FUNDACIÓN Gala – Salvador Dalí. Autoportrait mou de Salvador Dalí. Disponível em: <<https://www.salvador-dali.org/en/dali/dali-film-library/films-and-video-art/4/autoportrait-mou-de-salvador-dali>>. Acesso em: 29 out. 2018.

GOLDBERG, RoseLee. A arte da performance: do futurismo ao presente. Tradução Jefferson Luiz Camargo; revisão da tradução Percival Panzoldo de Carvalho; revisão técnica Kátia Canton. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

QUEIROZ, Beatriz Morgado de. Lygia Clark: um olhar estético sobre a comunicação. Revista Contemporânea (UERJ. Online), v. 11, p. 148-159, 2008. Disponível em: <[http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed\\_11/contemporanea\\_n11\\_148\\_lygia.pdf](http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_11/contemporanea_n11_148_lygia.pdf)>. Acesso em: 29 abr. de 2018.

SANT'ANNA. Affonso Romano de. Paródia, paráfrase & cia. 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 2003.

SANTOS, José Mário Peixoto. Breve histórico da “performance art” no Brasil e no mundo. Revista Ohun, Salvador, BA, ano 4, n. 4, p.1-32, dez. 2008. Disponível em: <[http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ze\\_mario.pdf](http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ze_mario.pdf)>. Acesso em: 16 abr. de 2018.

TEIXEIRA, Amanda Gatinho. Um olhar sobre a poética dos Parangolés de Hélio Oiticica. Arteriais, revista do Programa de Pós-Graduação em Artes | ICA | UFPA, n. 04, jul. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/4863>>. Acesso em: 18 mai. 2018.

TEJO, Cristiana. Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos. Recife: Zoludesign, 2009.





# ALEGÓRIA E ANACRÔNISMO: UMA LEITURA DE IMAGENS<sup>1</sup>

Milena de Lima Travassos<sup>2</sup>

## Resumo

Por meio do conceito de alegoria, teorizado pelo filósofo alemão Walter Benjamin, e do conceito de contemporâneo, desenvolvido pelo filósofo italiano Giorgio Agamben é proposto uma leitura-tradução criativa em constante movimento do cinema do diretor russo Andrei Tarkovski, especificamente nos filmes “O Espelho”, “Stalker”, “Nostalgia” e “O Sacrifício”, em que se destacam as noções de memória, percurso, aura-alegoria e redenção. Afirma-se que os conceitos de alegoria e de contemporâneo mantêm uma relação anacrônica com a sua época, e justamente por esse deslocamento e esse anacronismo são capazes de olhar e compreender seu próprio tempo.

**Palavras-chave:** Alegoria. Contemporâneo Cinema. Imagem. Linguagem.

## Abstract

Through the concept of allegory, theorized by the German philosopher Walter Benjamin, and the concept of contemporary, developed by the Italian philosopher Giorgio Agamben an creative reading-translation is proposed in constant mootion of the cinema of Russian director Andrei Tarkovsky, specifically in the films “The Mirror”, “Stalker”, “Nostalgia” and “The Sacrifice”, on which stand the notions of memory, way, aura-allegory and redemption. It is stated that the concepts of allegory and contemporary maintains a relationship anachronistic with their time, and precisely because of this displacement and anachronism they are able to look and understand their own time.

**Keywords:** Allegory. Contemporary. Cinema. Image. Language.

<sup>1</sup>Trabalho apresentado à revista Pense Virtual das Faculdades Integradas Barros Melo - FIBAM.

<sup>2</sup> Professora das Faculdades Integradas Barros Melo – FIBAM. Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Recife – PE, Brasil. E-mail: milena.travassos@gmail.com

## 1. A alegoria e o contemporâneo

“Ao passo que o romantismo, em nome do infinito (da forma e da ideia) intensifica em sua crítica a força da obra de arte acabada, o olhar profundo do alegorista transmuta de um só golpe coisas e obras numa escrita apaixonante”.

(Walter Benjamin)

“Justapor uma pessoa a um ambiente ilimitado, confrontá-la com um número infinito de pessoas que passam perto e longe dela, relacionar uma pessoa ao mundo inteiro: é esse o significado do cinema”.

(Andrei Tarkovski)

A alegoria é o conceito chave dessa pesquisa. O método de análise alegórica me interessa por diferir de uma análise organicista da obra atribuída ao símbolo, que pressupõe a harmonia plena do signo e significado. Na alegoria a fragmentação, a montagem, a irradiação de sentido ganham lugar. Visando uma melhor compreensão do conceito de alegoria destacarei, a seguir, algumas de suas características principais tendo como alicerce o pensamento do filósofo alemão Walter Benjamin.

A reflexão contemporânea sobre a alegoria, assim como a ideia moderna desse conceito tem, sem dúvida, como ponto de partida a pesquisa de Benjamin sobre o drama barroco alemão<sup>3</sup>. Benjamin assume a tarefa de evidenciar a “origem” do uso moderno da alegoria, para tanto, tem em seu percurso o desafio de indicar e problematizar o verdadeiro lugar em que tal uso moderno da alegoria se produziu. Esse lugar não deriva do conceito de símbolo como, erroneamente, queria a tradição teórica do classicismo e do romantismo<sup>4</sup>. Em seu controverso livro “Origem do drama barroco alemão” (*Ursprung des Deutschen Trauerspiels*), Benjamin (1984, p. 184) nos fala sobre o pouco e vago conhecimento de autores contemporâneos a ele no que diz respeito à nova concepção alegórica das coisas. Tal concepção foi introduzida no período moderno, e a literatura e a imagética emblemática do Barroco as incorporou. Mais adiante, corrobora com a afirmação de Görres a respeito do símbolo e da alegoria:

Podemos satisfazer-nos perfeitamente com a explicação que aceita o primeiro como signo das ideias – autárquico, compacto, sempre igual a si mesmo – e a segunda como uma *cópia* dessas ideias – em constante progressão, acompanhando o fluxo do tempo, dramaticamente móvel, torrencial. Símbolo e alegoria estão entre si como o grande, forte e silencioso mundo natural das montanhas e das plantas está para a história humana, viva e em contínuo movimento. (1984, p. 187)

<sup>3</sup>Em seu livro “Origem do drama barroco alemão” (*Ursprung des Deutschen Trauerspiels*) Walter Benjamin produz não só uma inversão da valorização concedida a alegoria até ele e, salvo exceções, a alegoria era uma figura sistematicamente desnotada. Além de lançar luz sobre esse conceito esquecido, Benjamin o esclarece e o transforma radicalmente. Em grande parte de sua análise o autor se volta à crítica do emprego inapropriado da alegoria na “Filosofia da Arte” do Classicismo e do Romantismo. “Há mais de um século, a filosofia da arte tem sofrido a dominação de um usurpador, que ascendeu ao poder na confusão do Romantismo. A estética romântica, na procura de um conhecimento brilhante e gratuito de um absoluto, introduziu no coração de debates simplistas sobre a teoria da arte um conceito de símbolo que de conceito autêntico só tem o nome. Esse conceito, que, na verdade, é da alçada da teologia, não poderia de forma alguma, espalhar na filosofia do Belo esse nevoeiro sentimental cada vez mais espesso, desde o fim do primeiro Romantismo”. (BENJAMIN, Walter. A origem do drama barroco alemão, São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 181)

A característica de constante progressão<sup>5</sup>, de fluxo, de mobilidade inerente à “alegoria”, nos liga a um outro conceito, ao de “contemporâneo” teorizado por Giorgio Agamben. No texto “O que é o contemporâneo?”, o autor afirma: “Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter o olhar fixo sobre ela” (2009, p. 59). Poderia inferir que coincidir plenamente com a época, se aproximaria do conceito de símbolo: “sempre igual a si mesmo”. Já o contemporâneo “não coincide perfeitamente com este (seu tempo), nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatural [...]” (AGAMBEN, 2009, pp. 58-59). É aquele que está deslocado, em virtude disso, é apto a retirar elementos de seu contexto, estejam eles em que lugar e em que tempo estiverem, para inserir neles outros sentidos, num esforço de se tornar contemporâneo de algo que dele está distante.

Há no ato alegórico esse anacronismo, pensemos em Benjamin, em seu livro “Passagens”, que no escuro das primeiras décadas do século XX percebeu a sutil luz que se direcionava a ele, dessa forma pôde ler a modernidade com olhos inatuais de um alegorista. O contemporâneo é, nesse sentido, alegórico. Os dois mantêm uma relação anacrônica com a sua época, e justamente por esse deslocamento e esse anacronismo são capazes de olhar e compreender seu próprio tempo.

Agamben chama a atenção de que a moda “pode ‘citar’ e, desse modo, reatualizar qualquer momento do passado. “Ou seja, ela pode pôr em relação aquilo que inexoravelmente dividiu, rechamar, re-evocar e revitalizar aquilo que tinha até mesmo declarado morto” (2009, p. 69). Com efeito, se a moda institui com “outros tempos” – o passado e futuro – uma relação particular, a alegoria do mesmo modo o faz, basta pensarmos na alegoria barroca que retorna na modernidade. Mediante a recordação do passado, a alegoria tenta remir as coisas da transitoriedade nelas produzida em virtude da perda do seu significado original. A alegoria tem como tema mais forte, a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade.

A relação entre o símbolo e a alegoria, pode ser compreendida à luz da categoria de tempo “que esses pensadores [Joseph Görres e Friedrich Creuzer] da época romântica tiveram o mérito de introduzir na esfera semiótica” (BENJAMIN, 1984, p. 188). Por intermédio dessa categoria, Benjamin avança para enunciar o cerne mesmo da sua concepção de alegórico, em contraste com o simbólico e a luz da relação de ambos modos de representação com o tempo. Da relação do símbolo com o tempo afirma: “A medida temporal da experiência simbólica é o instante místico, na qual o símbolo recebe o sentido em seu interior oculto [...]” (1985, p. 187). O símbolo se dá de uma vez, íntegro e conciso, concreto e compacto, imediato, igual a si mesmo, estático, eterno e definitivo. A alegoria, no entanto, mergulha na duração, se desdobra sobre si mesma, se amplia e se estende fluando no curso dos acontecimentos, abertos e históricos. O saber alegórico não encontra a sua saciedade e nem repouso, absorve-se em uma incessante remissão.

A alegoria acontece, sucede, se desenvolve como processo no tempo e, portanto, varia, se desloca. Benjamin afirma: “Para resistir à tendência à auto-absorção, a alegoria precisa desenvolver-se de formas sempre novas e surpreendentes. Em contraste, como perceberam os mitologistas românticos, o símbolo permanece tenazmente igual a si mesmo” (1984, p. 205). O alegorista-contemporâneo recorta o objeto, “fratura o tempo”, ato que possibilita manter conexão com vários contextos e tempos, “é

.....  
<sup>5</sup>Compreenda-se progressão não como progresso, mas como movimento incessante.

também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’” (AGAMBEN, 2009, p. 72). Se o tempo interno do símbolo se resolve como instante fixo, preso, detido, o da alegoria se resolve na mudança, como processo, como retorno e como devir.

Retorno e devir, recorte e junção, despojamento e recarga errante do sentido constituem então o ciclo das alegorias: despojamento de uma acepção primeira e desvio da carga de significância em uma direção indeterminada, aberta, plurívoca, mantendo um caráter de visualidade. O processo de despojamento e recarga, de desvendamento e disfarce, de destruição do sentido e redenção das coisas que se realiza no ciclo alegórico, é desenvolvido pelo alegorista não como um “desvendamento como desnudamento das coisas sensoriais. O emblemático não mostra a essência ‘atrás da imagem’. Ele traz essa essência para a própria imagem, apresentando-a como escrita” (BENJAMIN, 1984, p. 207). O que sem dúvida fica evidente é que esse processo não pode ser independente da participação ativa do alegorista, do intérprete – leitor-tradutor – das imagens. Importante ainda compreendermos esse método de alegorização do objeto como produção de conhecimento, visto que nele um saber é constituído.

“[...] o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, [...]. Ela é um esquema, e como esquema um objeto do saber [...]”. (BENJAMIN, 1984, p. 206)

Uma coisa individual é tomada como fragmento, arrancada de um todo, descontextualizada de seu significado original se reúne com outros fragmentos, para absorver a acepção alegórica e se constituir como objeto de saber, ato que evoca o método dialético de suspensão e irradiação de sentido. Somente ao assumir uma coisa como fragmento o ato alegórico pode provê-la de novo significado, procedimento entendido como um ato “salvífico”, porque sem ele a coisa permaneceria condenada ao desaparecimento, ao silêncio. Essa nova acepção que o alegorista atribui a um dado elemento, nada tem a ver com seu sentido original, mas é por meio desse procedimento que Benjamin afirma um gesto de redenção das coisas.

Ainda acerca do fragmento, Mario Perniola em seu livro “Desgostos - novas tendências estéticas” nos atenta para uma importante questão: “O especial do fragmento não é a relação com um todo do qual seria parte, mas justamente ao contrário, é a ruptura dessa relação” (2010, p. 140). Na leitura alegórica o fragmento não é mais a parte perdida de um todo, a questão primordial não é afirmá-lo em sua unidade perdida “[...] ele nunca pode ser a consequência acessória, o epifenômeno de alguma coisa exterior (mesmo sendo de uma realidade histórico-social), porque se constituiu como fragmento justamente na recusa do exterior, num movimento centrípeto em direção a um núcleo interior, uma autocompreensão que o torna, de fato, semelhante a um porco-espinho, a um caracol” (2010, p. 141), a uma gota d’água enquanto imagem-mundo, nos fala Andrei Tarkovski: “[...] a imagem não é certo significado expressado pelo diretor, mas um mundo inteiro refletido como que numa gota d’água (2010, p. 285)

## 2. Alegoria e mise en scène

A visualidade da alegoria – mesmo que na forma escrita – o seu caráter icônico, imaginário, que ordena a cena e a representação, favorece uma aproximação entre a encenação, melhor, entre a *mise-en-scène* e a alegoria. Nesse sentido, Benjamin cita Friedrich Novalis: “cenas verdadeiramente visuais, somente elas pertencem ao teatro. Personagens alegóricas, são eles que a maioria das pessoas vê. As crianças são esperanças, as moças são desejos e preces” (1984, p. 215). A ideia de *mise-en-scène*, de pôr objetos e corpos em cena, no qual cada elemento agrega sentido e se relaciona com todos os outros os modificando, cria espaço para uma aproximação entre a alegoria e a forma de construção da cena em Andrei Trakovski.

No diretor russo, objetos, corpos, paisagens, som e fala, têm mesmo peso na cena e são, cada um, essencial à *mise-en-scène*. Hieróglifos necessários, fragmentos que não refletem a descontinuidade do mundo, mas a cria. Sequências de cenas sem relações aparentes. Personagens indesvendáveis. O que vemos nas suas imagens nunca serão ornamentos de cena a ligar a obra ao exterior, mas fragmentos que se dobram, que traçam um movimento, profundo e não linear, em direção ao seu próprio interior.

A montagem da cena nesse cinema é um meio para encenar (*mettre en scène*) uma ideia, sendo exatamente esse aspecto cenográfico que aproximaria essa montagem do alegorismo. Há uma construção alegórica nesse cinema, a princípio, por meio da relação entre o ponto de vista que recorta e modula o visível, da visualidade existente na cena; por meio do corpo e figura do personagem e seus gestos, da disposição dos objetos em cena, da montagem, do jogo<sup>6</sup> que envolve a todos eles e que compõe a *mise-en-scène*, estes são aspectos gerais ligados à linguagem cinematográfica. Por outro lado, ressaltando aspectos mais específicos, esse cinema traz consigo imagens anacrônicas, fragmentadas, ramificadas, descontextualizadas, desordenadas, é um cinema que une extremos. Nele passado e presente se embaralham (“O Espelho”), Ciência, arte e fé caminham lado a lado (“Stalker”), a fé é ato mágico, loucura e lucidez se completam (“Nostalgia”), a casa secular encontra-se dentro da abadia dogmática (“Nostalgia”), um teórico esteta une-se a uma bruxa e o céu é colado na terra (“O Sacrifício”). Ler essas imagens é um convite a uma leitura de ideias que pode se dar alegoricamente. Quem as vê mergulha em uma espécie de texto, um “texto” que não se esgota e de apresentação imagética e cênica.

Gilles Deleuze, dialogando com Benjamin, teoriza sobre os conceitos de símbolo e alegoria em seu livro “A dobra – Leibniz e o barroco”. Conforme o autor, o símbolo pretende combinar “o eterno e o instante, quase no centro do mundo, mas a alegoria descobre a natureza e a história segundo a ordem do tempo; faz da natureza uma história e transforma a história em natureza, num mundo que já não tem centro” (1991, p. 190). Nesse mundo em cone e sem centro, - tal como no filme “O Espelho” – a alegoria se dá como acontecimento que invoca um precedente e uma sequência, não em uma relação de causalidade, mas de conexões em rede, em dobras.

Benjamin libera a alegoria de sua velha natureza vinculada a religião cristã, e mostra a sua “afinidade com uma anarquia da fantasia que é especialmente moderna, e com uma decomposição formal que é também dissolução da objetividade” (BENJAMIN, 1984, p.

.....  
<sup>6</sup>Dialogo aqui com a “posta em jogo” de que nos fala Giorgio Agamben no texto “O autor como gesto” contido no livro “Profanações”. Voltaremos a este conceito mais adiante.

208). O caráter fragmentário, a desapareição da ideia de totalidade e a dissolução da objetividade são características das cenas alegóricas barrocas e estão em correspondência com as cenas de Tarkovski. A obra já não é produzida como um todo orgânico, mas sim montada sobre fragmentos. Montar ideias, ler assinaturas, criar semelhanças são gestos que tais fragmentos nos convidam a realizar. Este caráter de montagem estabelecido com base em uma prévia fragmentação se revelará, para a teoria da arte, a característica fundamental do procedimento alegórico.

O alegorista retira um dado elemento à totalidade, fora de seu contexto e isolado, a sua função é subvertida. Ele desprende-se de qualquer relação com o todo, desconectado segue incompleto a traçar o seu próprio caminho. Esse recorte faz da alegoria um fragmento, em contraste com o símbolo orgânico. O alegorista reúne os fragmentos recortados da realidade, nessa montagem, um outro sentido, distanciado do contexto original, é criado. Esse procedimento é marcado em virtude do caráter ‘melancólico’ que sua expressão representa para o artista. A melancolia em Benjamin expressa a atividade do alegorista. No que concerne ao sentido da alegoria para quem a contempla: a alegoria, que em virtude da sua natureza é fragmento, apresenta a história como decadência, “a alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como topopaisagem petrificada” (BENJAMIN, 1984, p. 188). Com Agamben diríamos: o observador “contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (2009, p. 64).

### 3. Uma leitura alegórica-anacrônica

A obra de arte, o cinema se inclui aqui, não é tanto produção individual de um gênio que ultrapassa a história e a tradição, quanto uma “posta em jogo” com um efeito capaz de propiciar um processo estético que se adensa e se realiza ante uma experiência coletiva/política. Em “O autor como gesto”, Giorgio Agamben complexifica essa ‘posta em jogo’ e afirma: “O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada” (2007, p. 61). O autor continua na obra “não realizado e não dito”. José Luis Brea, em “Noli me legere – El enfoque retórico y el primado de la alegoria en el arte contemporáneo”, chama a atenção para o gesto de Marcel Duchamp, esse em seu pequeno texto: “O ato criativo”, afirma: “Afinal de contas, o ato criativo não é executado pelo artista sozinho; o espectador põe a obra em contato com o mundo externo ao decifrar e interpretar seus atributos internos, contribuindo, dessa maneira, para o ato criativo” (2004, p. 519).

Esse gesto, esse ato criativo que dá vida a obra, mantém estreitas relações com a “posta em jogo”, com o “gesto ilegível” que Agamben nos fala, segundo o autor “o gesto ilegível, o lugar que ficou vazio é o que torna possível a leitura” – espaço para o precioso –, e mais adiante continua: “O lugar – ou melhor, o ter lugar – do poema não está, pois, nem no texto, nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso” (2007, pp. 62-63). Nesse sentido, a obra se apresenta como inesgotável, sendo o seu cumprimento pleno adiado, reservado à posteridade interminável de seus encontros com o receptor. Encontro que não cessam e não esgotam a obra, encontros anacrônicos. Com base no “ato criativo”, a obra é concebida não com as características orgânicas do símbolo, como união essencial de signo e significado, mas com as da alegoria, repleta de bagagem “selvagem”, aterradora e sublime.

Para Duchamp, o cumprimento do processo criativo não se realiza em alguma imaginária atualidade efetiva da obra, senão na posteridade inesgotável de sua recepção. Essa recepção intempestiva e anacrônica, afirma Agamben, “nos permite apreender o nosso tempo – ou processo criativo – na forma de um ‘muito cedo’ que é, também, um ‘muito tarde’, de um ‘já’ que é, também, um ‘ainda não’” (2009, pp. 65-66). Que não há fixabilidade de sentido, senão intertextualidade, reutilização dos significados a mão dos potenciais usuários ativos, já não mais meros espectadores é o que esta conceitualização alegórica da obra de arte propõe. O “outro”, que a obra de arte anuncia, é posto em virtude do jogo existente entre o autor-obra-espectador, em virtude do tempo-espaço. A compreensão alegórica da obra mantém estreitas ligações com uma estética da recepção, compreendida como ética da interpretação. Stéphanie Huchet nos fala de uma espécie de recarregamento crítico imbricado no procedimento de análise alegórica e corrobora com o seu aspecto anacrônico:

Orientar a indagação para a noção de alegoria é, portanto, uma das vias pelas quais é lícito aproximar-se de um aspecto retórico e intempestivo [...], para encontrar uma referência “inatural” que, no sentido nietzscheano, é uma força reminescente e remanescente capaz de, por seu caráter anacrônico, servir ao recarregamento crítico de um espaço dado da cultura. (2006, p. 29)

José Luis Brea nos adverte de que o procedimento revolucionário de montagem alegórica não está presente apenas na obra plástica vanguardista dos dadaístas, surrealistas, senão igualmente na cinematografia de Serguei Eisenstein, no teatro de Bertold Brecht e nos escritos de Louis Aragon. Acrescento ainda, na filmografia de Tarkovski, do qual um gesto de apropriação e montagem, revela experiências que colocam em xeque a linearidade do tempo, o próprio sentido da imagem com o seu universo de estranhezas e incertezas; no qual a fabulação surge como um de seus operadores, e onde o ponto de vista, os objetos, os atores, a encenação, a *mise-en-scène*, a cena e a montagem funcionam como subversoras de sentido. Seu cinema é um mundo à beira de um abismo em luta pela “redenção”. Tarkovski anseia por “[...] criar o meu próprio mundo na tela, em sua forma ideal e mais perfeita” (2010, pp. 257-258), do modo como o vê e sente. É uma relação semelhante a da criança quando cria o seu mundo e não contentada com as ideias, vai à procura de objetos para dar concretude à sua brincadeira, a sua montagem, a sua obra.

Refletindo esse método, leio cada filme organizando e preservando – tal qual uma colecionadora – e, ao mesmo tempo, transformando e profanando o seu conteúdo até que ele não seja mais reconhecível – tal como uma alegorista –, o convertendo em novo saber. Como em uma coleção de livros, de brinquedos, de detritos, de gestos, de imagens, de sons, de sentidos, de conceitos que convidam à ampliação infinita da imaginação e do conhecimento. Elas materializam o que Benjamin certa vez chamou de movimento entre ordem e desordem, um convite permanente a uma sempre nova reorganização – e profanação – dos objetos, oferecendo-lhes a renovada chance de, ao encontrarem outro lugar na coleção, na montagem, como nas citações literárias e nos recortes cinematográficos, serem testemunhas de uma outra narrativa. O contemporâneo de Agamben deve, sem dúvida, manter uma coleção de textos, de autores, de tempos não homogêneos, para que deles possa se aproximar no intuito de ler e citar, de modo inédito, a história, seja ela qual for.

.....  
<sup>7</sup>Segundo a etimologia do termo alegoria, *allogorenein*: “algo outro é dito”.

A temporalidade implacável e impermanente que regula a alegoria se distânciava de uma leitura plena do sentido em detrimento de uma abertura a um processo posterior de leitura interminável. Fato que indica o seu caráter *contemporâneo*, haja visto o gesto de “ser contemporâneo não apenas do nosso século e do “agora”, mas também das suas figuras nos textos e nos documentos do passado” (AGAMBEN, 2009, p. 73).

Brea, ao investigar a forma mesma do procedimento alegórico, tem o pensamento de Benjamin, contido no “drama barroco”, como chave de sua teoria da arte de vanguarda. O autor destaca que o seu interesse, ao se reportar ao período barroco, não é o de estabelecer paralelismos históricos localizáveis com outras épocas, mas perseguir o arabesco percorrido, sem desenredá-lo, visto que o que lhe interessa é o arabesco percorrido, e não o que se esgota ao seu final, “um certo fio de Ariadne: que, nos conduz toda via a postular – [...] – uma espécie de subterrâneo *continuum* do barroco para além de sua localização historiográfica [...]” (1991, p. 23). Pensando com Benjamin, com Agamben, com Deleuze, com Brea, a mim interessa ler essas obras como um arabesco constituído por imagens, objetos, corpos, conceitos, histórias, linguagens, sentidos, tempos, um complexo e infinito fio que pode ser percorrido por vários caminhos. A alegoria é uma categoria complexa que reflete um processo legítimo de leitura dessas obras, ou melhor, é lente por meio da qual tais obras podem ser minuciosamente observadas.

Citar, preservar, organizar, montar, ler, interpretar, dar sentido, gestos implícitos ao alegorista-colecionador. O alegorista, aparentemente, seria o polo oposto do colecionador. O alegorista elucida as coisas, os objetos, as imagens através da sua “meditação” (interpretação de “iniciado”, fluxo), aqui, não cabe uma pesquisa sobre a origem e significado primeira da coisa, do que é próprio da coisa colecionada. Tal coisa-objeto-imagem fora desligada de seu contexto, inserida em uma nova coleção-montagem, ela é lida. O colecionador diferentemente, afirma o parentesco das coisas, as reúne com suas afins, é a relação de afinidade que é ressaltada, uma relação linear (cronológica) e homogênea, e não fragmentada (anacrônica) e heterogênea como na montagem do alegorista. No entanto, para além de suas diferenças, o gesto de um está escondido no do outro. No que se refere ao colecionador, sua coleção nunca está completa; e se lhe falta uma única peça, tudo que colecionou não passará de uma obra fragmentária, tal como são as coisas desde o princípio para a alegoria. Por outro lado, o alegorista, para quem cada coisa significa outra coisa – fragmentos, verbetes de um dicionário secreto –, nunca terá acumulado coisas suficientes. Nos dois gestos há a incompletude, há o fluxo, há o desejo de continuidade. Andrei Tarkovski se apresenta como um alegorista-colecionador, como colecionador reúne imagens, como alegorista subverte a sua leitura e, as lança em um novo contexto. O filme – ato criador – submetido ao fluxo do olhar, do tempo e do espaço.

O ato criador não é mergulho no vazio, pensamento que justificaria a deificação do artista. Seu mergulho dá-se em um campo de tensões. Um mergulho no privado que publica o privado, gesto próprio à arte (FLUSSER, 2012, p. 382). Construir uma imagem implica uma tensão espiritual. A imagem não é uma representação de objeto, a coisa a agir na imagem é elevada a um estado indefinido: uma mãe-esposa, um quarto-desejo, um homem-anjo, um louco-deus, uma catástrofe-redenção, uma bruxa-servente, um poço-memória, uma casa-cópia. Imagem como movimento no mundo espiritual, como intensidade, energia potencial. O testemunho, configurado nessas imagens, é o de um diretor de cinema, de um sujeito ético, de um autor a pôr seu dispositivo em ação.

## Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. O sacramento da linguagem – Arqueologia do juramento. Trad. Salvo José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. Profanações. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.  
BENJAMIN, Walter. A origem do drama barroco alemão. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. Origem do Drama Trágico Alemão. Trad. João Barreto. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

BREA, José Luis. Noli me legere – El enfoque retórico y el primado de la alegoria en el arte contemporáneo. Murcia: Cendeac, 1999.

BREA, José Luis. Nuevas estrategias alegóricas. Madrid: Tecnos, 1991.

DELEUZE, Gilles. A dobra – Leibniz e o Barroco. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Papiros, 1991.

DUCHAMP, Marcel. O ato criativo. In: TOMKINS, Calvin. “Duchamp”. Trad. Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo. Cosac Naify, 2004.

FLUSSER, Vilém. Nossa embriaguez. In: DUARTE, Rodrigo (org). “O belo autônomo – Textos clássicos de estética”. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

PERNIOLA, Mario. Desgostos – novas tendências estéticas. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

TARKOVSKI, Andrei. Andrei Rublióv – Roteiro literário. Trad. Márcia Vinha. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

TARKOVSKI, Andrei. Esculpir o tempo. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.

TARKOVSKI, Andrei. Euvres cinématographiques completes I. Trad. Nathalie Amargier, Sophie Benech, Luba Jurgenson e Paul Lequesne. Paris: Exils Éditeur. 2001.





# TV COM VC: A CONSTRUÇÃO DE AUDIÊNCIA NO DISCURSO TELEVISIVO<sup>1</sup>

Fernanda Machado<sup>2</sup>  
Rodrigo Martins Aragão<sup>3</sup>

## Resumo

Dentro do cenário de transmídiação em que se inserem grandes empresas de comunicação como a Rede Globo e seus demais produtos de mídia digital, quadros como *O Brasil Que Eu Quero*, desenvolvido de forma conjunta pelos jornalísticos da emissora e pelo portal de notícias G1, surgem com novas abordagens discursivas dentro da grade de programação. O projeto evidencia uma nova imagem de telespectador, mais participativo e presente dentro do jornalismo. Nessa perspectiva, a pesquisa visa com base no referencial teórico-metodológico da teoria da enunciação, investigar as evidências deste sujeito receptor no discurso e como essas novas formas produtivas refletem a audiência

**Palavras-chave:** Telejornalismo; Transmídia; Rede Globo; Audiência; Discurso

## Abstract

In the transmedia that the big communication enterprises like Rede Globo and its various digital media products, like “O Brasil Que Eu Quero” - developed in cooperation by the journalistic of the broadcaster and the news website G1, start with new discursive approaches inside the program schedule. The project shows a new image of viewer, more engaged and present inside journalism. On this perspective, this research has the goal of, through its theoretical-methodological enunciation theory, investigate what characterizes this receiver subject, and how these new production forms mirror its audience and this discourse.

**Keywords:** TV journalism; Transmedia; Rede Globo; Audience; Speech.

<sup>1</sup>Trabalho apresentado à revista Pense Virtual das Faculdades Integradas Barros Melo, orientado pelo prof Rodrigo Martins orientador.

<sup>2</sup>Fernanda Machado é estudante do curso de Jornalismo das Faculdades Integradas Barro Melo onde foi voluntária no Programa Institucional de Iniciação Científica. Olinda, PE. E-mail: fernandahsmachado@gmail.com

<sup>3</sup>Rodrigo Martins Aragão é professor das Faculdades Integradas Barros Melo e doutorando em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: rodrigomaragao@yahoo.com.br

## 1. Introdução

Com o fortalecimento do processo de convergência, o consumidor adquire um caráter muito importante. Segundo Jenkins “a circulação de conteúdos – por meio de diferentes sistemas administrativos de mídias concorrentes e fronteiras nacionais – depende fortemente da participação ativa dos consumidores” (2008, p. 29). Desta forma, a cultura participativa – ou seja a ideia que o público e o meio não são isolados, mas parte do mesmo processo – é importante ao pensarmos nessa nova forma de comunicação e em como a participação do público tem um papel fundamental. Em um paradigma transmidiático, de circulação de conteúdos em múltiplas plataformas, é a interação dos usuários que dá, muitas vezes, sentido ao conteúdo.

Diante dessa lógica de interação entre meios de comunicação e seus públicos tem se transformado e se tornado mais participativa, as emissoras de televisão tem passado por processo de reposicionamento frente às novas mídias, de um ponto de vista do meio mesmo, de seus conteúdos e de suas audiências.

Dentro desse contexto de adaptação à nova lógica produtiva, a Rede Globo, principal emissora do país, tem estruturado um novo discurso televisivo. A mudança tem sido discursivizada pela emissora em campanhas e projetos. É o caso da campanha dos 100 milhões de uns, que atualizou o antigo slogan (A gente se liga em você) e reforça a centralidade da audiência e o movimento da emissora em buscar e atender os indivíduos (MARTINS, 2019). Também é possível identificar tal mudança na campanha ligada aos *reality shows* da emissora, em que se reforça a participação e a conexão com o ambiente digital, ao dizer que os programas são feitos COM\_VC (REDE GLOBO, 2018). Entre esses projetos e mudanças, destacamos o projeto jornalístico *O Brasil que eu quero*.

O projeto consistiu na exibição de vídeos de 15 segundos, em que os telespectadores responderam à pergunta: “que Brasil você quer para o futuro?”. O projeto, dessa forma, se posiciona como um canal direto de interação com o público. Neste artigo, analisamos a inserção do projeto *O Brasil Que Eu Quero* no *Jornal Nacional* durante o período de janeiro à setembro de 2018, tendo como metodologia as teorias da Enunciação, tomando como base os estudos de José Luiz Fiorin (2008, 2014). O artigo visa debruçar-se sobre esta nova imagem do um telespectador representado na TV, mais participativo e presente dentro das narrativas, investigando como as novas formas produtivas televisivas retratam sua audiência dentro do seu discurso.

## 2. O consumidor e o telejornalismo transmídia

Para Jenkins (2008), o conceito de convergência diz respeito a um fenômeno de confluência entre as diferentes mídias e plataformas. Neste cenário mais amplo, o autor destaca, o processo de narrativas transmídias, em que um produto se desdobra em diferentes canais ou plataformas de maneira complementar. Nessa medida, as novas plataformas possibilitam o intercâmbio tanto entre elas, como no processo produtivo. Para Jenkins (2008) há dois fatores que proporcionam um ambiente de narrativas transmídia: o primeiro está relacionado à forma como os conteúdos trafegam dentro dos fluxos informacionais, o segundo, à familiaridade do público com essas ferramentas.

Também Fechine (2018) nos apresenta uma conceituação importante para compreender o fenômeno da transmídia, compreendendo-o como um modelo de produção. A autora estabelece o fenômeno como

um modelo de produção orientado pela distribuição em distintas mídias e plataformas tecnológicas de conteúdos associados entre si e cuja articulação está ancorada em estratégias e práticas interacionais propiciadas pela cultura participativa estimulada pela digitalização e convergência dos meios (p. 2)

As duas perspectivas dialogam em relação ao papel do receptor, que se torna elemento fundamental para que este processo ocorra. Ao falar dos consumidores transmidiáticos, temos, portanto, que entender que se trata de um consumidor ativo, que responde aos estímulos, agindo e tomando parte no processo comunicacional.

As pesquisadoras Fechine e Rêgo, entendem que o usuário tem um papel fundamental na lógica de produção transmídia.

a participação do espectador é uma condição fundamental para a articulação dos conteúdos previstas na integração dos meios e plataformas. Cabe ao telespectador não apenas buscar, mas estabelecer relações entre esses conteúdos adicionais e os programas de TV a qual remetem (2017, pág 2).

O consumidor de conteúdos transmídia interage com o emissor tanto do sentido de reagir ao conteúdo, através de compartilhamentos e outras ferramentas, tanto dentro de uma perspectiva de resposta e produção de um conteúdo próprio. Sendo assim, esse usuário, responde de forma mais ativa aos estímulos estabelecidos pelo emissor.

No jornalismo, especificamente, esse processo é interpretado “como um conjunto de ações adotado por corporações de mídia observando um determinado planejamento estratégico de produção e disponibilização de conteúdos de forma diversificada (FECHINE, RÊGO, 2017, pág 2). Essas estratégias são discutidas pelas autoras a partir da análise do Jornal da Record News e mapeadas também por Martins (2018) em telejornais de emissoras de rede nacional.

Consolidam-se as perspectivas de articulação do conteúdo televisivo com as redes sociais em três principais funções. As duas primeiras, comuns às estratégias de transmissão identificadas também em conteúdos de entretenimento, dizem respeito à utilização da rede como forma de retroalimentação da programação televisiva. Seja para a chamada do público à assistência do telejornal, ou para a posterior repercussão nas redes sociais dos conteúdos noticiosos do telejornal, sob as formas de antecipação e propagação de seu produto de referência, o noticiário televisivo (MARTINS, 2018).

A terceira estratégia identificada, no entanto, se destaca como mais própria ao campo do jornalismo: a construção do éthos dos telejornais e de seus apresentadores. Para as autoras, a produção e compartilhamento de vídeos de bastidores, com maior humanização dos apresentadores, construindo sua imagem e garantindo a confiança do público. A estratégia colabora “não apenas para a construção de uma relação de maior proximidade entre o apresentador e o público, mas de um efeito maior transparência na medida em que o enunciado “desmascara” o próprio mecanismo da enunciação” (FECHINE; RÊGO, 2017, p. 10).

É a partir desta perspectiva, que se estabelece a proposta desta investigação, de se voltar para como além da figura do emissor, neste caso, do apresentador, também se altera e se apresenta no discurso televisivo, a figura do receptor. Este receptor ativo, a quem a instância de produção busca e por quem a televisão e o telejornal deixam de falar para o todo e passa a falar ao indivíduo (MARTINS, 2019). O indivíduo com quem a emissora demonstra preocupação e a quem as apresentações do quadro *O Brasil Que Eu Quero*, faz referência ao se iniciar com a pergunta: “Qual o Brasil que você quer para o futuro?”.

Para tal, utilizamos os princípios das teorias da enunciação de Fiorin (2005), visando discutir o papel do receptor dentro do discurso, principalmente por compreendermos, como o faz o autor, que todo discurso tem como finalidade a persuasão do destinatário e que dentro do processo de construção do enunciado o “eu” e o “tu” são elementos constantes de uma narrativa. Ao entendermos a transmidiação como estratégias narrativas, acreditamos que a partir das análises do discurso, do processo de enunciação e de suas marcas podemos encontrar uma caracterização para este indivíduo consumidor.

### 3. Procedimentos teórico-metodológicos

Visando discutir a temática de transmidiação, o papel do receptor dentro do discurso e quem ele é, o trabalho terá objeto de análise das inserções do projeto *O Brasil Que Eu Quero* no *Jornal Nacional*, principal do produto da *Rede Globo* e em que se destacam as questões políticas. Para desenvolver este material, será usado o referencial teórico das teorias da enunciação, tendo como base Fiorin e suas discussões sobre a categoria conceito de pessoa no nível discursivo da enunciação.

Consoante Fiorin (2005) o discurso pode ser entendido como produto cultural, produzido a partir de determinadas condições históricas, em relação ao contexto. Seguindo o autor, entendemos que a sintaxe discursiva abordar dois aspectos diferentes, que nos serão guia nesta análise. O primeiro diz respeito a projeções da instância da enunciação no enunciado, o segundo as relações entre enunciador e enunciatário.

Em relação ao primeiro ponto, é importante entender que todo discurso se estabelece composto por três instâncias que constituem o processo da enunciação: actorialização (a pessoa), a espacialização (o espaço) e a temporização (o tempo).

O pesquisador nos indica, dessa forma, que todo texto é enunciado por uma pessoa, em um lugar e um tempo. Este processo enunciativo, segundo o autor, deixa marcas no discurso que constrói, mesmo que apenas como uma pressuposição. Ou seja, “mesmo quando os elementos da enunciação não aparecem no enunciado, a enunciação existe, uma vez que nenhuma frase se enuncia sozinha” (FIORIN, 2005, p. 55).

Essa perspectiva nos indica uma questão importante em relação à enunciação, especialmente, no que diz respeito à instância da pessoa: a distinção entre enunciador e narrador. O primeiro, sujeito da enunciação, é aquele que enuncia, ainda que não se faça presente no texto; o autor implícito e abstrato de todo e qualquer enunciado. Já o segundo, é um sujeito que se faz presente no enunciado, um sujeito do discurso, instalado no texto e que pode ser identificado dentro dele (FIORIN, 2005, p. 59).

O autor indica ainda um terceiro nível de hierarquia, que se instala “quando o narrador dá voz a um actante do enunciado e instaura um diálogo” (FIORIN, 2016, p. 59). Os su-

jeitos deste diálogo, compreendido como um simulacro da estrutura de comunicação, são chamados interlocutor e interlocutário. Novamente, Fiorin nos esclarece que “O narrador pode dar voz ao narratário [...]. Nesse caso, o narratário é instalado como interlocutor” (*idem, ibidem*).

No caso do enunciado tradicional do telejornal, Fechine (2008) nos ajuda a identificar esses sujeitos, indicando como enunciador, o conjunto de integrantes de sua equipe, constituído na própria instância de produção e que não necessariamente se faz presente no texto, mas que é a responsável pela sua produção. A autora conclui que “no nível do enunciado propriamente dito (o que se vê na tela), o narrador do telejornal corresponde à própria figura do seu apresentador” (FECHINE, 2008, p. 70).

Em relação à figura do receptor, a pesquisadora indica que

À exemplo de outros programas televisivos, o telejornal pode também representar sua audiência, de tal modo que o narratário aqui está geralmente identificado com as figurativizações do espectador no enunciado. Para isso, os telejornais apelam, mais freqüentemente, ao discurso inter-relativo por meio do qual os apresentadores e repórteres dirigem-se diretamente ao espectador, seja direcionando o olhar para a câmera enquanto falam, seja utilizando vocativos ou pronomes pessoais (“você viu...”, “você pode...”, “você sabe...”) (FECHINE, 2008, p. 70).

Parece, portanto, ser a este sujeito, que o telejornal fala ao perguntar “Que Brasil você quer para o futuro”, figurativizando no discurso o seu narratário. Um narratário que, ao ser trazido ao discurso com sua própria voz através do vídeo em que responde à pergunta e que simula o diálogo, assume, também o papel de interlocutor. Esta identificação nos permitirá compreender melhor quem é este indivíduo que é perguntado e que responde ao telejornal.

Antes disso, é interessante, como indicamos acima, para o estudo da enunciação, compreender além das marcas da enunciação, ou seja, da evidência de suas instâncias, a relação entre enunciador e enunciatário. Pois acreditamos, como Fiorin, que “a finalidade última de um ato comunicacional não é informar, mas persuadir o outro a aceitar o que está sendo comunicado” (2005, pág. 75).

O autor nos indica duas formas principais a partir das quais essa relação de argumentação se dá: a exemplificação e a enumeração. Essas categorias nos serão úteis ao longo do desenvolvimento do nosso processo de análise do projeto *O Brasil que eu quero* em seu nível discursivo. O material do *Jornal Nacional* coletado para análise consiste: nas primeiras instruções de como funcionaria o quadro, sua primeira virada editorial, alguns programas que se destacaram ao longo do período de exibição, os elementos gráficos e no último programa do quadro antes das eleições.

#### 4. O Brasil Que Eu Quero

O quadro estreou na tela da *Rede Globo* no dia 13 janeiro de 2018, sendo divulgado como uma forma de trazer o telespectador da emissora para dentro do jornal como participante ativo. *O Brasil Que Eu Quero*, tinha uma narrativa simples e foi parte integrante da estratégia da emissora para a cobertura do ano eleitoral. Trouxe como perspectiva

exibir os vídeos dos telespectadores de todas as cidades brasileiras respondendo à pergunta: “Que Brasil você quer para o futuro?”

Os apresentadores do *Fantástico*, Poliana Britta e Tadeu Schimdt, e a repórter, Ana Paula Araújo, em reportagem, foram os responsáveis pelo anúncio, que indicou o objetivo de receber vídeos de representantes dos 5570 municípios e exibir um vídeo de cada município nos telejornais da emissora e no portal da emissora na internet (G1, 2018).

## 5. Divulgação: primeiras instruções e mudança editorial

A primeira parte do processo de divulgação de *O Brasil Que Eu Quero* nos produtos jornalísticos da emissora é marcado pelo cuidado com a parte técnica do material a ser recebido. Nela os repórteres, faziam vídeos ensinando ao receptor como deveria ser o material para ser exibido no quadro. Em uma das falas do primeiro vídeo de explicação, Renata Vasconcelos, apresentadora do *Jornal Nacional* ensina toda a parte técnica do vídeo. Ela indica que é possível participar “gravando um vídeo com o celular: basta ficar diante de um dos lugares mais conhecidos da sua cidade, o lugar que identifique de onde você está falando, sempre de dia”. Se levarmos em consideração a premissa básica de Fiorin (2005), que todo discurso tem como finalidade atingir o receptor, sendo assim o sujeito a qual o emissor se dirige sempre está presente na enunciação.

Dentre desse contexto, é interessante notar que o telespectador do quadro, não necessariamente se apresenta como interlocutor, pois ele ainda não tem uma voz própria no discurso. Por isso, o que existe na realidade dentro das primeiras mensagens é o narratário, ou seja, alguém a qual a mensagem é destinada e a quem se interpela.

É importante ressaltar duas perspectivas, dentro deste primeiro momento do segmento do jornal: o primeiro ponto diz respeito ao fato que a emissora se direciona ativamente a este destinatário, o segundo é que ele identifica que é necessário instruí-lo. A emissora assume, que ele não saberia participar sem essas indicações, pois poderia dizer apenas para enviar o seu vídeo, entretanto escolhe e decide eleger e indicar regras para a participação. Desta maneira, podemos entender que a figura projetada do provável o consumidor do *JN* não estaria necessariamente familiarizado com a linguagem transmidiática da nova linha editorial; em ser um sujeito ativo no processo.

A perspectiva é reforçada em outros momentos de divulgação do quadro. “Separamos alguns exemplos que chegaram, para mostrar que não tem mistério nenhum! É uma selfie com a câmera assim, na horizontal” ao falar isso no *JN*, Bonner nos expõe uma perspectiva que não foram todos os telespectadores a apropriarem-se desse meio de produção, ou seja, parte da população que o noticiário compreende como sua audiência e projeto no discurso como seu narratário, não se encontraria dentro dessa gama de consumidores transmidiáticos.

## 6. Mudança editorial do quadro

O programa do dia 23 de janeiro de 2018, no entanto, instala uma virada da fórmula editorial do quadro, quando vídeos como do lixão e da rodovia com buracos são exibidos no *Jornal Nacional*. Ao exibir este material, a emissora, desvia da sua proposta inicial de que o material para ser exibido no programa necessitava ter sido realizado em um local bonito, que representasse a cidade para que o telespectador se identifica e com deter-

minados protocolos técnicos. A maior parte dos pré-requisitos foram mantidos, exceto o que diz respeito ao local da cidade.

Para anunciar a nova abertura da proposta editorial, Bonner fala no Jornal Nacional, para justificar essa mudança que:

Teve gente que fez selfie na frente de um cenário que simboliza a cidade, teve gente que preferiu mandar o recado de um lugar com algum problema, porque considera que este lugar com esse problema é o que representa a sua cidade. Tá valendo, quem escolhe é você (GLOBOPLAY, 2018).

Observando esta mudança parcial na postura, entendemos que o telejornal abre seu discurso para o telespectador participar do jornal como a recepção criativa. Fundamenta-se, desta maneira, a perspectiva em que o enunciatário se coloca mesmo como sujeito produtor e filtro dos processos de enunciação, recebe a possibilidade de ocupar também um papel ativo na mensagem. Desta maneira, há um movimento de negociação do discurso em que o narrador abre espaço e convoca o narratário para que façam os vídeos no lugar que desejarem, mas em contrapartida mantenham os elementos referentes a qualidade técnica.

## 7. O Brasil dentro do programa

Nos vídeos de apresentação do projeto, a emissora representa os seus telespectadores que mandaram o material como a voz do Brasil, através de frases como “o país inteiro vai dar o seu recado, aqui nos nossos telejornais” ou “A gente quer saber qual é o seu desejo para o país” (G1, 2018).

Para Fiorin (2005), mecanismos sintáticos e semânticos são os responsáveis por demarcar a pessoa que fala e a quem ela se dirige, convertendo-a em ator do discurso. Ou seja, através como o uso de estratégia linguística o veículo cria um discurso em que narratário é demarcado. Desta maneira, as frases expostas marcam um narratário, que seria um sujeito genérico, e que fala em nome de sua cidade e do país. Este elemento de generalidade é apresentado desde o início, quando, ainda no Fantástico, o apresentador Tadeu Schimdt, indica que “a ideia do projeto é ouvir a voz dos brasileiros de tantos sotaques, expressando o que querem para o país. Em todos os vídeos que recebemos vemos o Brasil” (G1, 2018a). Esta perspectiva é reforçada ao longo das exposições do projeto, nos telejornais, sempre que, ao final das exposições de vídeos do quadro, os apresentadores pontuavam, como forma de resumir, os desejos e comentários dos participantes, reunindo-as como um mesmo desejo, um interesse coletivo.

Mas, consoante ao IBGE (2016), 116 milhões de pessoas conectadas à internet, isso seria o equivalente a 64,7% da população com mais de 10 anos. Esse dado expõe que uma parcela significativa da população brasileira, ainda não tem acesso aos recursos necessários para participar ativamente do processo.

Em função disso, o discurso emitido pela Globo, que representa seu receptor como o brasileiro e que ele está presente dentro do discurso se reforça como uma estratégia discursiva de projeção. Levando em consideração, que de acordo com os dados demográficos, aproximadamente 34% da população não se encaixaria dentro desse consumidor e produtor transmídia.

Nessa perspectiva, há presença de polifonia no discurso. O conceito de polifonia é parte de um nível mais superficial, no que diz respeito à heterogeneidade do discurso, ela refere-se a presença de múltiplos sujeitos dentro do discurso, a voz delas aparecendo ou não no discurso (AUTHIER, 1987 apud FIORIN, 2005, pág 54).

Ao analisarmos o consumidor dentro da nova linha editorial em que a Globo apresenta em sua campanha *um milhão de uns* representa para Gouveia (2012 apud MARTINS, 2019) um elemento para reforçar a proximidade entre o público e emissora; próprio de uma lógica transmidiática, que é imposta também ao *O Brasil Que Eu Quero* tem como base esta nova fórmula da proximidade e interação.

Contudo, se levarmos em consideração que o narratário identificado no discurso se estabelece ora como a totalidade do Brasil, ora como a individualidade do você, temos que levar em consideração que hoje mais de 40% (IBGE) das casas brasileiras não possuem acesso à internet, e que o fato de possuírem não os torna consumidores participativos ou que conhecem os protocolos do meio, como foi exposto em relação aos primeiros as primeiras instruções.

## 8. Elementos gráficos

Outro elemento interessante na construção do discurso do projeto *O Brasil Que Eu Quero*, interessante pensar em uma perspectiva discursiva é uso do discurso imagético na narrativa construída por eles. No quadro cada ponto amarelo representava uma cidade que havia aparecido nos telejornais da rede Globo, como exposto por Bonner no último episódio do quadro em que ele fala: “os desejos e os protestos de todas as cidades foram virando pontos amarelos no mapa até que ele ficasse assim”. Desta forma ao longo dos programas o mapa foi sendo preenchido, ao ponto que desde quando os vídeos foram sendo exibidos até o fim do quadro, o mapa sofreu essa alteração:



Mapas do *O Brasil Que Eu Quero* dos dias 04/03/18 e 29/09/18 respectivamente.

No mapa vemos um processo interessante, que o mapa mostra os 99,5% dos municípios que enviaram vídeos para *O Brasil Que Eu Quero*, ele usam o procedimento argumentativo da ilustração em que “o narrador enuncia uma afirmação geral e dá exemplo com a finalidade de comprová-la” (FIORIN, 2005, pág 75). No caso, eles marcam através das artes, sejam eles o mapa e os dados que aparecem em destaque na tela, que um número grande de município participou, entretanto não levanta a questão apenas 50 mil pessoas mandaram vídeos de uma população de mais de 200 milhões, levando em consideração o público do JN.

Ao Renata Vasconcellos dizer que “apenas em 27 os cidadãos foram vencidos pelas dificuldades de conexão com a internet ou pelas limitações do celular disponível e não conseguiram aparece aqui, mas com toda certeza foram representados por 5.534 vezes” (GLOBOPLAY, 2018b), mostra ao usar a terceira pessoa, o telespectador que está em casa concorda com o que foi exposto nos vídeos. Sendo assim, todos os cidadãos brasileiros teriam sido bem representados, mesmo que os aproximadamente 50.000 telespectadores – 0,025% da população brasileira – que mandou os vídeos fizesse parte dos 64% dos domicílios que têm acesso a internet, destes 71% são adultos.

Além disso, ao falarmos de discurso televisivo temos que levar em consideração o telespectador que é passivo, ou seja, ao dizermos que todo o Brasil estava representado na tela da Globo, colocamos ele em uma representação do interlocutário que não corresponde ao receptor de fato da mensagem.

## 9. Considerações finais

Sendo assim, observou-se através das Teorias da Enunciação que o interlocutor do discurso dentro do enunciado do quadro *O Brasil Que Eu Quero*, parece não constituir necessariamente o público do programa *Jornal Nacional* e, em alguma medida, do telejornalismo da emissora. O interlocutor é retratado através de dois conceitos oposto: identidade e alteridade. Aplicando os conceitos de Fiorin (2005), podemos dizer que o primeiro é referente a colocar o narratário do quadro, dentro de uma perspectiva em que a personalidade, o você e o individual destacam-se no discurso. Na alteridade entendemos que está presente no discurso é externo a ele, no caso, o Brasil.

Outros indícios encontrados no trabalho foi mudança no discurso editorial, que traz como abordagem mais participativa, em que os jornalistas da emissora desenvolvem um discurso que não representa necessariamente o público do JN, ou seja, o narratário, trazido para dentro do discurso e colocado na posição de interlocutor, a quem se dá voz, e o enunciatário, receptor final do enunciado, não são obrigatoriamente a mesma pessoa.

Em determinados momentos, o consumidor é caracterizado como nativo da cultura participativa, entretanto a falta de conhecimento com os protocolos técnicos mostra que essa imagem passada não é inteiramente verdadeira. Sendo assim, o consumidor dos telejornais da Globo o consumidor e o interlocutor são pessoas diferentes no quadro do *O Brasil Que Eu Quero*.

## Referências Bibliográficas

CALADO, Carla Hanelly Bezerra; ARAGÃO, Rodrigo Martins. Privacidade Publicada: Perfis pessoais como estratégia transmídia de construção do éthos dos apresentadores de telejornais. Juazeiro: [s.n.], 2018. 13 p.

FECHINE, Yvana. Performance dos apresentadores dos telejornais: a construção do éthos. Revista FAMECOS, nº 36, Porto Alegre, 2008

\_\_\_\_\_, RÊGO, Sofia Costa. Estratégias transmídias e construção do éthos do telejornal: o caso do Jornal da Record News. XXVI Encontro Anual da Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação). Faculdade Casper Líbero, São Paulo (SP), 2017

..... Transmídiação como modelo de produção: uma abordagem a apartid os estudos da televisão e da linguagem. In: Santaella, Lucia., Massarolo, João., Nesteuiriuk, Sérgio (Orgs.). Desafios da Transmídia: processos e poéticas. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2018.

FIORIN, José Luiz. Elementos de Análise do Discurso. 14. ed. São Paulo: Contexto, 2005. 124 p.

..... As astúcias da enunciação: As categorias de espaço, pessoa e tempo. 3. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2016. 284 p.

G1, 2018. Que Brasil você quer para o futuro? Saiba como enviar o seu vídeo. Disponível em <<https://g1.globo.com/vc-no-g1/noticia/que-brasil-voce-quer-para-o-futuro-sai-ba-como-enviar-o-seu-video.ghtml>> Acesso em: 10 de janeiro de 2018.

....., 2018a. O Brasil que eu quero: vídeos exibidos de 4 a 10 de março nos telejornais. Disponível em <<https://g1.globo.com/o-brasil-que-eu-quero/playlist/o-brasil-que-eu-quero-videos-exibidos-de-4-a-10-de-marco-nos-telejornais.ghtml>> Acesso em: 10 de janeiro de 2018.

GLOBOPLAY, 2018. Jornal Nacional - Íntegra 23 Janeiro 2018. Disponível em <<https://globoplay.globo.com/v/6443413>> Acesso em: 10 de janeiro de 2018.

....., 2018a. Jornal Nacional, Íntegra 29/09/2018. Disponível em <<https://globoplay.globo.com/v/7054368/>> Acesso em 10 de janeiro de 2019

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

MARTINS, Rodrigo. Em Busca do Jornalismo Transmídia: Mapeando as estratégias no telejornalismo de TV aberta. In Angelucci, Alan (Org.). Conteúdos digitais e convergências tecnológicas: autoria, dados e outras questões contemporâneas. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.

....., 100 milhões de uns: a audiência entre as massas e os indivíduos e alcance como competência. Anais do II Congresso Televisões, 2019, Niteroi.

Rede Globo. BBB COM\_VC: filmes reforçam as mudanças na votação da edição 2018. Disponível em <<https://redeglobo.globo.com/novidades/noticia/bbb-comvc-filme-reforca-as-mudancas-na-votacao-da-edicao-2018.ghtml>>. Acesso em 13/04/2018







# ÁLBUNS DE FOTOGRAFIAS: O PODER, A MAGIA E O TURISMO NAS REPRESENTAÇÕES DA FAMÍLIA NUCLEAR<sup>1</sup>

Kerolayne Correia de Oliveira<sup>2</sup>

## Resumo

O presente trabalho se debruça sobre a formação da família nuclear e a atuação da fotografia no seu processo de consolidação. Levou-se em consideração o paulatino aperfeiçoamento das técnicas fotográficas, contribuindo com sua popularização e difusão, carregando consigo, conseqüentemente, estereótipos em reforço a família heteronormativa bem como os papéis de gênero – pré-requisito básico e um dos principais pilares de sustentação para o bom funcionamento da instituição que se tornou a dita família tradicional. Buscou-se, para isso, analisar a construção dos álbuns de família, principalmente comentados por Armando Silva, enquanto ritos, lugar de memória e berço do desejo de reprodução. Também foram citados Boris Kossoy, Susan Sontag e Fátima Quintas. Foram usadas, na presente pesquisa, imagens do acervo da família da própria autora com a finalidade de demonstrar os comentados processos histórico-culturais.

**Palavras-chave:** História da Fotografia; Álbum de Família; Gênero; Representação.

## Abstract

The present work focuses on the formation of the nuclear family and the performance of photography in its consolidation process. Consideration was given to the gradual improvement of photographic techniques, contributing to their popularization and diffusion, consequently carrying with them stereotypes to reinforce the heteronormative family as well as the gender roles - basic prerequisite and one of the main support pillars for the functioning of the institution that has become the traditional family. For this purpose, we sought to analyze the construction of the family albums, mainly commented by Armando Silva, as rites, place of memory and cradle of the desire of reproduction. Also mentioned were Boris Kossoy, Susan Sontag and Fatima Quintas. Images of the author's own family collection were used in the present research with the purpose of demonstrating the mentioned historical-cultural processes.

**Keywords:** History of Photography; Family Album; Gender; Representation.

<sup>1</sup>O presente trabalho apresentado à revista Pense Virtual das faculdades Integradas AESO Barros Melo, orientado pelo Prof. Dr. Eduardo Queiroga, é resultado do Trabalho de Conclusão de Curso defendido em 2018 na citada instituição.

<sup>2</sup>Bacharel em fotografia pelas Faculdades Integradas AESO Barros Melo e licencianda em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Recife, Pernambuco, Brasil. E-mail: correiakero@hotmail.com

## 1. Introdução

Essa pesquisa busca desconstruir o papel das representações fotográficas e sua colaboração com uma visão romantizada e compulsória da instituição familiar. Para isso, investigou-se como foi construída, ao longo da história, a representação fotográfica da família e como tal construção funcionou e funciona como um dos principais fatores colaboradores da opressão. Opressão essa que se dá devido a uma das características mais primitivas da imagem: a de cumprir um papel mediador entre o homem e o mundo, contribuindo com seu aprendizado, visto que é através da imitação que o homem apreende suas primeiras noções, como afirma Aristóteles, na Poética: “O imitar é congênito no homem”.

Tais articulações histórico-sociais refletem nas produções humanas, na radicalização do seu papel de controle social e legitimação do poder de membros sobre membros do núcleo, ou corroborem com a perpetuação de determinados modelos de relações, papéis e sexualidade, quando as imagens são produzidas em ou sobre o âmbito familiar. Tanto o conteúdo latente quanto os simbolismos que pedem por um mergulho além das camadas do visível, comunicam nuances das relações familiares e de suas articulações entre o público e o privado. E, são essas articulações da família, eternizadas através da fotografia, que a pesquisa se propõe a discutir; buscando também responder às perguntas: a produção “ingênua” de imagens fotográficas tenderiam a contribuir com uma visão estereotipada e não crítica da realidade familiar? Qual o papel e como atua o produtor de imagens quando se trata de fotografia sobre família?

## 2. A família, os ritos e as imagens

A fotografia encontrou a família em meados do século XIX e a instituição era, no período em questão, vasta. Composta não apenas do núcleo conjugal e seus descendentes, mas, de um grande número de outros parentes, agregados, criados e escravos, todos submetidos ao homem, chefe do lar, que desempenhava diversos papéis de controle: marido, pai e patriarca (ALMEIDA, 1987). Sofrendo mutações ao longo da história da humanidade, a família pode ser entendida aqui, em linhas gerais, como coloca Fátima Quintas: “um grupo de indivíduos ligados por um elo de sangue – consanguinidade – e/ou aliança – afinidade – organizadas socialmente, visando à procriação/reprodução e à divisão sexual do trabalho” (QUINTAS, 2005). A família patriarcal se firmou sobre a posse de terras e de escravos, fortalecendo-se a tal ponto que seu poder se sobrepôs ao do governo e da religião, desempenhando, conseqüentemente, um importante papel influenciador e decisivo sobre as populações (FREYRE, *apud* QUINTAS, 2005), principalmente quando se fala da formação organizacional do Brasil.

A convergência de indivíduos, legítimos ou ilegítimos, constituintes do fenômeno social que representou a organização do “clã” em questão, tinha como elo principal a propriedade privada. Sendo em favor desta que afirmavam seu poder e a indivisibilidade de suas relações; evitando a incorporação de novos membros que não fizessem parte de suas relações de parentesco (CORRÊA, 1981). Entretanto, é necessário colocar a influência que teve a família patriarcal sobre as representações fotográficas que viriam posteriormente, destacando sua estrita relação com a cultura do latifúndio que se desenvolvia com a fixação do grupo onde era possível plantar – principalmente açúcar e café – e criar. A terra foi marcada pelo autoritarismo, repressão e violência. Palco de tantos conflitos e manipulações foi o sistema que a fotografia, tão nova, não ape-

nas registrou sua face em daguerreótipo – e, posteriormente, capturou seus desejos e fetiches através do *carte de visite* e do *carte cabinet* –, mas foi também responsável por criar, recriar e manipular realidades. Assim, a fotografia assistiu as variações do modelo familiar: a decadência da família ligada a terra e a lenta ascensão da família conjugal moderna – permitida devido ao advento da industrialização e a ruína das grandes propriedades rurais (CORRÊA, 1981).

A naturalização da instituição familiar também teve seus efeitos em diversos segmentos da sociedade, bem como influenciou na forma em que se mostraria em meio à popularização e difusão da fotografia, ainda no século XIX. É de amplo conhecimento que a família é uma construção ideológica, possuidora de símbolos, ações e condutas próprias, que se estenderam, ramificaram-se, influenciaram e foram influenciadas pelos mais diversos setores da sociedade; princípio mais básico da observação do fenômeno cultural: o do agir do homem sobre o meio. E, como tal, não pode ser tida como natural. “Nela [família] pouco existe de ‘natural’. Se houvesse algum grupo natural na sociedade humana, não seria a família, mas o conjunto formado pela mulher e sua prole” (QUINTAS, 2005).

Em um processo de influência mútua e interdependência, a família e a fotografia espalharam juntas seus signos, transformados em visualidades, na medida em que se consolidavam. Fátima Quintas também aponta a tendência em tornar natural tal instituição e as consequências que levaram essa forma de ver para sua própria compreensão:

O senso comum e a própria reflexão científica insistiram em entender, durante algum tempo, o grupo conjugal como uma realidade com características naturais o que seguramente confundiu a noção sociológica de suas estruturas. A percepção do parentesco e da divisão sexual do trabalho visto sobre o prisma de fenômenos “naturais” trouxeram dificuldades que só puderam ser revertidas com o advento de novas concepções (BRUSCHINI apud QUINTAS, 2005, p. 31).

Os obstáculos podem ser transpostos, de certa maneira, para o ato fotográfico quando o tocante é o pensamento crítico de suas produções, não apenas nas fotografias do século XIX, mas nas que são realizadas hoje, cotidianamente. A relutância em pensar a família como um fenômeno artificial afetou a forma como foram construídas suas representações, que não apenas afirmaram e difundiram diversos modelos repressivos e violentos, mas também deixaram de contribuir com uma visão crítica, mais igualitária e justa. No decorrer desse processo, portanto, diversas vozes foram silenciadas, das mais variadas maneiras, em prol da voz dominante; quando não foram completamente anuladas das narrativas textuais e visuais – para citar a anônima “multidão de terceiros” (CORRÊA, 1981) como é o caso dos grupos restantes, os “não familiares”, que não se encaixavam nas ramificações postas da família patriarcal latifundiária, além dos criados e escravos –, sofriam um processo de subordinação imagética: ocupavam espaços carregados de signos que auxiliavam no processo de inferiorização, reforçando seu papel social secundário.

Além da naturalização, outro fator contribuinte com a supervalorização da fotografia de família – que adotou símbolos específicos (veremos mais adiante) –, foi a romantização da instituição familiar. Permitida, dentre outros fatores, pelos contrastes que causaram as relações que tinham os indivíduos em casa e fora dela, na rua, visto que a mediação das relações de diferentes grupos foi dada a partir do contato entre a casa e rua (DAMATTA, 1987). A casa simboliza o íntimo; o lugar responsável tanto pelo pro-

cesso individualizador, longe da pressão do coletivo, quanto pela criação de vínculos indenitários – reforçado pela união sanguínea e/ou afetiva. Tais fatores contribuíram com a generosa sensação de pertencimento a um grupo: a “concha agregadora” termo simbolicamente empregado por Fátima Quintas para descrever a metáfora do útero, responsável pela preservação e guarda psicológica dos membros que a formam (QUINTAS, 2005). Todas essas características se põem em oposição ao que o indivíduo encontra na rua, caracterizada pela competitividade proporcionada principalmente pela consolidação do capitalismo; a desconfiança, devido a constante busca pelo destaque em meio à massa e pelo alcance do *status*, gerando um permanente sentimento de solidão e incompletude. O ambiente familiar é, portanto, hipervalorizado. E, são a partir desses contatos que são tecidas as ambiguidades familiares. Os atos públicos não se restringem apenas a rua, nem os privados a casa: sabe-se que desajustes familiares são grandes responsáveis por inúmeros processos traumáticos que podem gerar reflexos durante toda uma vida, bem como é comum estabelecer fortes e afetuosos vínculos na rua. As relações são, portanto, híbridas; resultado de um contato mútuo. Como falar, então, que as tomadas fotográficas produzidas em/ou sobre o âmbito familiar eram plenamente afetuosas? Como afirmar que tinham como objetivo apenas vencer as barreiras do tempo e do espaço através do registro e do ato de compartilhar?

É fundamental ressaltarmos a importância histórica da fotografia enquanto documento. Sob a perspectiva da análise do discurso, analisamos as manifestações do homem como produto cultural. Aqui, tratamos das imagens fotográficas como produto direto de uma época, portanto, não sendo possível desvinculá-las do contexto em que foram produzidas. Para adentrarmos além do que nos é visualmente posto, ou seja, a imagem à primeira vista, faz-se necessária a análise não só dos agentes formadores diretos da imagem, como os agentes indiretos, mas que são fatores definitivos para sua formação. Assim como coloca Boris Kossoy (2009), as fotografias não se esgotam em si, mas servem como ponto de partida para desvendar o passado – tendo em vista sua multidisciplinaridade inerente. Elas nos mostram apenas uma parte selecionada da aparência das coisas, das pessoas, dos fatos, tal como foram (estética/ideologicamente) congelados num dado momento (KOSSOY, 2009). Kossoy também reforça o caráter ambíguo das imagens, quando afirma que são “portadoras de significados não explícitos e de omissões pensadas, calculadas, que aguardam pela competente decifração” (2009). Elas carregam, portanto, o interesse de quem as produz.

A consolidação da família patriarcal, atrelado à difusão da fotografia carregada de signos contribuintes com este arranjo familiar; a ausência de criticidade tanto do senso comum quanto do meio científico, que resultaram no entendimento da família como fenômeno natural; a romantização da instituição, a posteriori, permitida pelo conflito da casa versus rua acabou, conseqüentemente, repercutindo em todo o processo de criação e captura das imagens fotográficas até os dias atuais. Devido aos avanços tecnológicos, a família e a fotografia difundiram juntas suas linguagens sobre a constante da “democratização dos signos fotográficos”, fazendo-se, portanto, quase que massivamente presente. A consolidação da fotografia permitiu também a abertura de um novo e movimentado nicho de mercado, estimulando a troca, o compartilhamento e o desejo de criação da imagem de si. A circulação da fotografia transformou espaços dedicados a sua produção em grandes ateliês fantásticos: era o início da era dos estúdios fotográficos.

Assim como o *carte de visite* de Disdéri (1819 – 1889) teve um importante papel de contribuição com a popularização do processo da tomada fotográfica, a Kodak, invenção de George Eastman (1854-1932), contribuiu com a democratização da fotografia. A Kodak

surgiu em 1888 como resultado direto do aprimoramento da película fotográfica em formato de tira, criada pouco antes, em 1884, por Eastman e W. Walker (SOUSA, 2004). O novo modelo facilitará a tomada de todos aqueles que lidam com a imagem fotográfica, pois “trata-se de um material extraordinariamente mais manipulável e de transporte mais fácil do que as chapas de vidro ou metal” (SOUSA, 2004, p.45). A ideologia por trás da empresa era a automação, facilidade e rapidez com que as imagens eram não apenas realizadas, mas entregues, em mãos, dos que as tomaram. Como consequência, “deixam de ser necessários conhecimentos relativamente aprofundados sobre os processos de revelação, impressão e composição imagética para ser fotógrafo” (SOUSA, 2004, p.45). Jorge Pedro Sousa também aponta para a disseminação de estereótipos de composição como formadores da “boa imagem”, tendo que para atingir tal posto apresentar, portanto, centralidade, objetividade e nitidez, assim como e principalmente no campo do fotojornalismo. Levando essa ideia do registro dos acontecimentos – próprio do domínio fotojornalístico – para os lares, tais novidades no campo da fotografia permitiram

[...] ao amador tornar-se num criador e até mesmo num caçador de imagens, garantindo que os acontecimentos marcantes das histórias individuais e familiares ganhem uma memória. Batismos, casamentos, férias, ganham uma dignidade fotográfica que, para a fotografia tradicional, atua não só como um agulhão espicaçador, mas também como um boião de liberdade” (SOUSA, 2004, p. 46).

Armando Silva é um pesquisador colombiano que reflete sobre as imagens ligadas à família, relacionando-as não apenas com a sociedade, mas também com a psique humana. Silva trata de questões muitas vezes implícitas, ressaltando que a construção das imagens do passado reverberam nas produções atuais. Ele constrói seu discurso cronologicamente, refletindo sobre os papéis e a identidade dos integrantes das famílias, bem como as várias faces que ela assume ao longo da história, incorporando discussões de áreas correlatas, tais como: psicologia, história, ciências sociais, artes plásticas, filosofia, literatura, etc. É, portanto, de extrema importância inseri-lo nas discussões que virão.

Encontram-se registro do cultivo de imagens de si e dos parentes mais próximos desde meados do século XIX, em forma de álbum, editados como luxuosas cadernetas em países como França, Alemanha, Inglaterra e Itália (SILVA, 2008). A construção dos álbuns de família pode ser visto como um processo decorrente dos estúdios fotográficos onde, em seu início, era apresentado através de páginas soltas (SILVA, 2008). Muitos estúdios participaram, inclusive, das primeiras produções dos álbuns. Armando Silva apresenta, em sua pesquisa, uma divisão por períodos seguindo cronologicamente a produção de tais imagens.

No primeiro período, até 1939, denominado por ele de *período antigo*, as imagens são produzidas por fotógrafos profissionais, sendo caracterizadas pelo longo tempo de exposição, pelo forte emprego de signos correspondentes a *status* e pelo destaque dado a figuras importantes na sociedade da época, como os avôs e avós, pelo fato de que as famílias agrupavam-se, costumeiramente, em volta dos mais velhos. Os objetos registrados nos antigos estúdios de fotografias são os mais diversos. Entretanto, um se destaca ao se repetir quase sempre: a cadeira. Seguindo a cronologia, ele coloca o *período intermediário* como um período que se estende da década de 1940 até o fim de 1970: foi um momento de produção fotográfica motivada pela diminuição dos custos de produção, permitindo o acesso da prática as classes médias e, em certa medida, até as mais populares. No mesmo período surgiram as fotografias coloridas, sendo responsáveis

por, assim como coloca o mesmo, trazer mais alegria e otimismo aos que posam (SILVA, 2008). E, por fim, consolida-se a presença da mulher na construção dos álbuns de família. Se traçássemos uma linha cronológica de produção de álbuns ao longo da história da fotografia, observaríamos que a presença da mulher foi, de longe, muito mais marcante que a do homem na construção dos mesmos. Ele era responsável pelos trâmites econômicos que permeavam a tomada fotográfica, porém os álbuns eram majoritariamente femininos, pois eram as mulheres as responsáveis por sua montagem e narrativa. A ela foi reservado o papel de manter o lar mais aconchegante, enquanto ao homem – ponto mais alto na hierarquia social – controlava o lar e a vida pública.

Talvez seja lógico se levarmos em conta que se delega à mulher o cuidado da vida privada do lar, e que se encarrega, ainda, em concordância com o que faz com o álbum, dos assuntos estéticos e privados, como os enfeites, os cheiros, a comida e tudo o que tem a ver com a imagem “da porta para dentro da casa” (SILVA, 2008, p. 132).

E, portanto, cabe a ela, na maioria dos casos, a incumbência de zelar a memória visual da família. Isto é: administrá-las. Entretanto, é importante ressaltar que o processo, apesar de nem sempre contar com a participação direta do homem, está intrinsecamente ligada ao mesmo, na medida em que a sociedade é patriarcal e as produções fotográficas estão nela inseridas. E, em muitos casos, apesar do cuidado das memórias serem reservadas à mulher o homem também fotografava, pois a fotografia se trata, dentre outras coisas, de poder, como veremos mais adiante.

O álbum assume, portanto, neste período, a forma de livro, onde há uma hierarquia entre as imagens: são feitas, conseqüentemente, para serem vistas uma após as outras e planejados para ser um ato compartilhado, assumindo formato de narrativa. As imagens não apenas possuem signos que permitem uma leitura, mas também, na maioria dos casos pedem pela presença de um narrador físico, que compartilhe também através da fala oral, complementando o sentido das imagens. Ou seja, era compartilhado apenas com os que se faziam presentes, o que caracterizava o álbum de família como um livro íntimo, construído para ser visto e ouvido não apenas sobre a intimidade do lar, da vida privada, mas dentro dele. Os objetos que aparecem com frequência nessas imagens são objetos relacionados com a tecnologia que marcavam a sociedade que se deparava com a consolidação do capitalismo, tais como: automóveis, trens e bicicletas. Era o início do que seria, posteriormente, empregado com ainda mais intensidade, como apontou Armando Silva (2008): os objetos de consumo. Outra prática bastante comum era o ato de colar objetos – geralmente acrescidos de uma carga emocional e/ou afetiva, relacionando-se com o passado; uma memória –, nos próprios álbuns. O *período novo* se configura a partir dos anos 1980. Nele, é consolidado o uso das máquinas fotográficas portáteis – que muitas vezes já eram vendidas acompanhadas do filme – e pela popularização do vídeo. Ele aponta que foram diversas as mudanças na forma de pensar da sociedade, gerando uma hibridização das coisas (sexos, cultura, etc.), sendo um fator importante de auxílio nesses agentes o “privilégio do eletrônico sobre o mecânico” (SILVA, 2008, p. 122), contribuindo com uma nova forma de pensar sobre os arquivos das memórias familiares. Ele também coloca que o álbum editado em formato de livro perde espaço para os livretos baratos, fornecidos muitas vezes pelas empresas responsáveis pela revelação e ampliação dos negativos. A popularização desse modelo de álbum acarretou em uma quantidade maior de frágeis e baratos álbuns de momentos, sendo amontoados em caixas e/ou gavetas. É dado início a era digital, com a forte presença dos computadores. Armando Silva também coloca a mu-

dança dos objetos de registro, a partir das novas articulações familiares. Ela, agora, configura-se em núcleos cada vez menores, composto pelo homem, a mulher e por, muitas vezes, um único filho (SILVA, 2008). Portanto, ao filho e/ou a filha é dada toda a atenção. No lugar dos avós “ergue-se a figura heroica do filho ou da filha com suas diferentes proezas, cotidianas desde o seu nascimento” (SILVA, 2008, p.123).

Armando Silva também aponta para as poses que acabam sendo realizadas com mais frequência nos álbuns de família. Apesar de ser um olhar voltado às produções colombianas, é possível perceber uma clara semelhança com a estética dos álbuns brasileiros, devido, principalmente, pela popularização, massificação e consolidação de estéticas. É possível perceber a uniformidade não apenas da composição do núcleo familiar – heteronormativa, composta de pai, mãe e filhos –, como também nas tomadas das imagens. O processo é de influência e reforço mútuo. Um estreito nó entre representação e funcionalidade da instituição. As imagens de família, como herança do *carte de visite* – que teve um papel fundamental no reforço de identidades também eram importantes em quesito de apresentação. Eram através delas que os sujeitos poderiam criar e apresentar suas identidades. Silva traça um panorama ao longo dos períodos apresentados ressaltando as diferenças entre as poses dos gêneros. Os homens, assim como nos clássicos retratos oitocentistas (*A Família na Coleção, a representação e a ficção*), continuam posando cercados de símbolos masculinizados, logo, tidos como superiores enquanto falamos das articulações de uma sociedade patriarcal. Como, por exemplo, a exibição do consumo do cigarro (SILVA, 2008). No período antigo, “pode-se dizer que é o homem quem posa de maneira coquete diante da câmera, uma vez que as mulheres assumem uma presença mais recolhida ou ‘transparente’” (SILVA, 2008, p.159). Era corriqueiro, para a mulher, a representação de virtudes que a elas eram imbuídas na época. A religiosidade era marcante, sendo as “demonstrações de fé e subjugação religiosa, quase que exclusividade do sexo feminino” (SILVA, 2008, p.160). O histórico de exploração imagética do corpo da mulher não teve início na fotografia, mas se alastra ao longo da história da arte. Portanto, partes como o cabelo, índice de feminilidade, eram frequentemente expostos, assim como a exibição do próprio corpo, atrelado com a modernidade, o desenvolvimento do capitalismo e seus objetos de consumo: a diversidade das peças de vestuário e uso de cosméticos (SILVA, 2008). A importância e o respeito consequentes da distinção social que eram atrelados com a finalização de um curso superior também eram fotografados, aparecendo com os registros dos recém-formados (SILVA, 2008). Armando Silva também atenta para o registro dos passeios e festas, apontando a bebida como principal acompanhante dos ritos, presentes em diversas camadas sociais na Colômbia. Ao pensarmos sobre as produções brasileiras, seria possível encontrar a mesma devoção ligada aos alimentos. Ao invés de fotografias onde se é possível observar a marcante presença das garrafas, podemos encontrar inúmeros registros das mesas, sempre repletas de comidas. Ambos marcam a celebração de ritos. As garrafas, como principal alusão às festividades representam, na Colômbia, o que as ceias representam no Brasil. Ao observamos uma fotografia, geralmente em plano médio e vista aérea de uma mesa relacionamos, quase de imediato, a festividade e/ou celebração. Passeios e viagens também tem um papel fundamental na composição dos álbuns, sendo bastante comuns apesar de sua pluralidade. Armando Silva também chama atenção para a presença do rito nos álbuns de família, funcionando de duas formas. A primeira estaria ligada com o ato de registrar a própria cerimônia. O ato de fotografar é, em si, um rito, visto que faz parte enquanto ação das próprias cerimônias, mas não apenas. É também rito enquanto possui um modo próprio, um modelo no qual pode ser produzido, armazenado, visto, contado e recontado: “nisso consiste sua condição de livro sagrado de família [...]”. Como se configura também enquanto memória. Sem a fotografia o ato não estaria com-

pleto. As imagens presentes nos álbuns caminham de mãos dadas com a família, sendo criadas, e, por vezes, criando. “O álbum é, por si, ritual, tendo em vista que mostra ritos, mas também os impõe” (SILVA, 2008, p.147). São “como registro de uma cerimônia social que ele mesmo representa [...]” (SILVA, 2008, p.147). Portanto, paulatinamente, com a popularização e consolidação do ato de cultivar as imagens sobre si e parentes mais próximos, acarretou não só na repetição dos modelos de representação, mas também, posteriormente, nas formas em que essas imagens eram organizadas e armazenadas. “Dessa forma, o álbum pode gerar seus próprios ritos sociais em um duplo sentido: rito sobre o modo de repetir cenas visuais e também sobre a maneira de organizá-las no álbum” (SILVA, 2008, p.148).

Silva (2008) também comenta sobre a pose diretamente atrelada ao registro dos ritos, colocando o ato de posar como uma ação visual calculada para o futuro. E, quanto a eles, acompanhando a vida do sujeito, temos: batizado, primeira comunhão, crisma, quinze anos, casamento, gravidez e funerais (SILVA, 2008). Foi optado por, a partir desse ponto, tratar dos mencionados ritos sob o viés do filho. Sujeito que, quando não se fez presente, é o principal motivador da produção de imagens, como é o caso do casamento. A única exceção são os funerais que, nem sempre contam com a presença da criança. Armando Silva (2008) aponta que esta é uma prática mais voltada ao período antigo. E, quando aparece nos últimos anos, é vinculada a uma espécie de ostentação econômica. O ato funciona como uma espécie de catarse ritualística, onde a prática fotográfica transforma a dor em memória, permitindo, paulatinamente, a aceitação da nova realidade (SILVA, 2008). Quanto aos ritos religiosos: batizados, primeiras comunhões e crismas, pode-se assinalar, assim como foi ressaltado também por Armando Silva, que se tratam de rituais com fortes raízes no patriarcalismo. O batizado – ritual onde se é atribuído e reconhecido o sujeito pelo nome e perante Deus –, pode ser visto como a extensão do registro do sujeito perante o Estado. Registro esse que era realizado pelo homem e que também assumia uma posição enquanto representante da criança. Embora seja a mulher quem geste a cria, é o homem que, geralmente, a apresenta (SILVA, 2008). Seguindo uma cronologia, a primeira comunhão pode ser entendida também como uma espécie de apresentação do sujeito, geralmente a mulher, perante a sociedade, assim como funciona a festividade referente aos quinze anos (SILVA, 2008). O casamento, cerimônia marcada pelo sentimento de partida do filho em busca da construção da própria família; momento em que se fecha o ciclo da primeira e vitoriosa família, consolidando e perpassando seu modelo à outra geração, a que agora dá início a sua própria. As imagens fotográficas costumam acompanhar todos os passos ritualísticos que compõem a festa de casamento: desde a preparação do vestido da noiva, enquanto essa ainda está em casa, passando pela sua saída e entrada na igreja, acompanhada pelo pai, a cerimônia de cunho religioso, a festa, o momento do lançamento do buquê e a disputa que o desejo de ser a próxima a se casar causa nesse momento de euforia (SILVA, 2008). No casamento, mais do que em todos os outros acontecimentos, fica claro o papel impositivo da fotografia, como já foi mencionado, em quesito de ser de diversas formas um rito. A cerimônia é majoritariamente visual, pensada como imagem; estática, aquela que se dá através de um fracionamento, uma escolha do tempo. A imagem fotográfica desempenha um papel de participante ativa, por vezes criando e sendo, por vezes, criada. Adentrando com mais força no período novo, as imagens referentes à gravidez dão início a um processo onde os pais acompanham e transformam, freneticamente, eternizam e controlam todos os passos do filho-herdeiro. Colocando-os em equivalência a um objeto totêmico, a compulsão fotográfica foi equiparada, por Armando Silva, ao exibicionismo próprio da atividade turística, como também comenta Susan Sontag (2009), como veremos mais adiante.

O álbum de família assume diversas formas. A técnica para captura e reprodução das imagens disponível em cada período influencia diretamente no modelo dos álbuns. No período antigo, o álbum assumia a posição de objeto de luxo, editado em formato de livro e com capa dura, visto que o ato de ser fotografado era, em si, uma solenidade, como já foi comentado. O período intermediário, com os avanços tecnológicos que permitiram a difusão da prática fotográfica a mais camadas da sociedade, permitiu a realização dos registros com mais frequência: era o início da democratização dos assuntos. Portanto, os álbuns ainda assumiam formato de livro e as imagens eram, por vezes, acompanhadas de legendas, entretanto foram incorporados a ele outros ritos próprios da vida familiar. Foi quando o álbum se consolidou como também um rito, dignos também da incorporação de outros objetos com uma forte carga afetiva. As imagens paulatinamente foram deixando de compor um livro cautelosamente editado para serem armazenados em caixas, onde foi conservada a prática da narração. O álbum se põe também como relato, compartilhado apenas com os que se faziam presentes. O estar diante de um álbum de família era um ato religioso. Objeto íntimo, composto por imagens fotográficas que trazem quase uma credibilidade mística – como sendo o registro palpável de uma memória. Todos os elementos unidos através das mãos daquela que era socialmente responsável pelo privado: a mulher. Sua voz, então, era elevada a um patamar digno de culto. O momento em que se desenrolava a magia da narrativa transformava o interior do lar num ambiente místico, possuidor de uma aura própria. Tudo era validado por meio da voz de culto e contemplado através das visualidades que compunham o álbum em seus mais diversos formatos.

Aos álbuns são atribuídos outros elementos além das fotografias. Como coloca Armando Silva:

Aquilo que culturalmente chamamos de álbum de família costuma ser ainda outra coisa, e não apenas um arquivo de fotos. Nele, incluem-se outros objetos, também visuais, mas nem sempre de natureza fotográfica. Ou seja, o álbum é, de forma literal um livro aberto [...] nele entram diferentes objetos, de mais variada natureza, que se mesclam às fotos [...] (SILVA, 2004, p.64).

São trazidos em forma de colagem diversos objetos pessoais dos integrantes da família, acrescentados junto às fotos, intervindo diretamente no sentido das imagens, são os *objetos-memória*. Armando Silva aponta alguns deles presentes nos álbuns de Medellín, mas que podem ser observados além da Colômbia; são práticas presentes no Brasil e fora dele. São eles: impressões digitais de crianças, papel de presente, documentos de hospital em que nascem, variedade de escritos e mensagens, cartões, postais, recortes de revistas, exames médicos, ultra-sonografias, decalques, faturas e registros civis.

Armando Silva (2004) comenta sobre a prática numa perspectiva de corte, visto que nesse processo – que vai se tornando comum, paulatinamente, tendo seu ápice no período novo – o corpo é constantemente fracionando. São acrescentados aos álbuns resíduos, na medida em que se fazem presentes os bens de consumo. Marcas de pé são bastante comuns, assim como mechas de cabelo – aludindo a uma espécie de castração simbólica, como propõe Silva, visto que é uma das primeiras coisas que são cortadas das crianças; suas primeiras perdas. Dessa forma, estão presentes muitas vezes também o próprio umbigo. Não ficam de fora guardanapos, pedaços do vestido e até mesmo gotas de sangue (SILVA, 2004) e dentes. É possível estabelecer casos de extrema semelhança entre os mencionados por Armando Silva e as relações dadas com a imagem no Brasil.

Entretanto, em diversos momentos, as práticas não são aplicadas para a construção do livro mágico, mas na construção de uma *caixa mágica* onde são armazenados diversos elementos ritualísticos ligados a memória da família. Logo, “o álbum não é apenas foto, uma vez que é acompanhado de resíduos de natureza variada, prefigura do modos de expressão do desejo, fetiches, sublimações e maneiras pervertidas que insistem em ter na foto um pedaço do saudoso ser” (SILVA, 2004, p.71). O álbum também é “[...] cenário de verdadeiros atos sacrificais, onde o algoz não apenas ocasiona um mal a vítima, como o mau olhado, como também exerce sobre esta algum tipo de controle, com a ajuda de forças ocultas e sobrenaturais” (SILVA, 2004, p.71).

Ainda sobre o poder e controle da imagem e seus rituais, Armando Silva ainda cita a relação que tem esses rituais quando mediador entre relacionamentos amorosos, podendo conter ou não para ser excetuado auxílio da imagem fotográfica: ao presentear o amado com mechas de cabelo, com o intuito de demonstrar que “amar é entregar ao outro um pedaço de nosso corpo” (SILVA, 2004, p.70). Ou, quando se elimina “[...] a foto do ser amado do álbum quando se rompe a relação de maneira abrupta, ou até mesmo separar a cabeça do corpo [...]” (SILVA, 2004, p.71).

Fica nítido, portanto, a natureza fetichista do álbum de família. Não apenas no que se diz ao controle através da produção frenética de imagens, nem também apenas pelo cultivo de modelos normatizadores de comportamento, mas, e principalmente, pela prática do feitiço; pela transposição da imagem fotográfica ao totem, a um talismã, como também comenta Armando Silva. Como uma espécie de talismã-memória, há um desejo desenfreado de “manter vivo, mesmo que seja em imagem, o que, de certa maneira, a foto já representa: um pedaço de cadáver. No entanto, também o fetiche significa perda (castração simbólica) e proteção contra a perda. Uma espécie de talismã” (SILVA, 2004, p.73).

A fotografia dentre as artes miméticas é a que mais se aproxima de seu referente, sendo a ela atribuída, portanto, graus de veracidade que variaram ao longo da sua breve história: “imagens fotografadas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaços dele, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir” (SONTAG, 2004, p.13). Apesar de que hoje, para alguns, é clara a influência do fotógrafo sobre as imagens que por ele são produzidas, pois parte-se da prerrogativa da escolha, sendo todo fotógrafo, responsável pelo seu produto ao decidir que aspecto deveria ter uma imagem, ao preferir uma exposição a outra [...]” (SONTAG, 2004, p.17). Essas reflexões não acompanharam o ritmo da difusão da fotografia. Existiu e existe, acima de tudo, um alfabetismo visual generalizado. A fotografia, como também comenta Sontag (2004), constitui uma gramática; uma “ética do ver”: “Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos direito de observar” (SONTAG, 2004, p.13). Se pensarmos nessas características que acabaram construindo a forma como vemos hoje as produções realizadas em família, percebemos que as mesmas não só consolidaram uma estética própria (pose, planos, enquadramentos, etc.), mas também e principalmente definiram sobre o que observamos; ao que vale a pena ser registrado e o que não vale. A fotografia de família, enquanto movimento, consolidou uma forma própria de ver o mundo, um filtro pelo qual observamos ou não determinadas situações: as que são visualidades desejáveis de serem memoradas.

Por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma – um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão. Pouco

importam as atividades fotografadas, contanto que as fotos sejam tiradas e estimadas (SONTAG, 2004, p.19).

Sontag também coloca em paralelo o ato de fotografar transformado em rito na vida familiar com o advento da industrialização e as reformulações que sofreu o modelo familiar no período em questão:

Ao mesmo tempo que essa unidade claustrofóbica, a família nuclear, era talhada de um bloco familiar muito maior, a fotografia se desenvolvia para decrescente amplitude da vida familiar. Esses vestígios espectrais, as fotos, equivalem à presença simbólica dos pais que debandaram. Um álbum de fotos de família é, em geral, um álbum sobre a família ampliada – e, muitas vezes, tudo que dela resta (SONTAG, 2013, p.19).

Reformulações essas que trouxeram diversas mudanças, a curto prazo, causando insegurança. Além dela, é exercida uma nostalgia de um tempo que já não volta, funcionando como um convite ao sentimentalismo desenfreado, também comentado por Sontag quando: “As fotos transformam o passado no objeto de um olhar afetuoso, embaralham as distinções morais e desarmam os juízos históricos por meio do *páthos* generalizado de contemplar o passado” (SONTAG, 2004, p.86). A fotografia também contribui no processo de tomada de “[...] posse de um espaço em que [as pessoas] se acham inseguras. Assim, a fotografia desenvolve-se na esteira de uma das atividades modernas mais típicas: o turismo” (SONTAG, 2004, p.19). Os integrantes da família e suas câmeras podem ser vistos, de certa maneira, como eternos turistas de si mesmos, munidos de uma câmera que muitas vezes é responsável por acompanhar a história da família atendendo a nostalgias, sentimentalismos e funcionando como escape a toda insegurança advinda com a modernidade. A fotografia de família é carente. Ela serve como um espelho de valores para que seja consultado, constantemente, antes do surgimento de qualquer questionamento. De certo modo, as dúvidas e preocupações perante um futuro próximo rege o presente das famílias e, conseqüentemente, a imagem que dela deriva. Qual o perfil da sociedade quando meu filho tiver minha idade? Como irão se configurar os meus familiares daqui a alguns anos? Onde e como eu vou estar? Quem já não estará mais entre nós? Portanto, a característica da imagem fotográfica de ser empregada tendo como ponto de partida o desejo do controle e poder é ainda mais perceptível nos registros da vida em família. “Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento – e, portanto, ao poder” (SONTAG, 2004, p.14). O homem continua hoje utilizando uma câmera para explorar o desconhecido, e a família é e sempre será um grande mistério. Os sujeitos materializam suas dúvidas na produção desenfreada de imagens na figura do filho. O processo que vai desde o registro da gravidez, passando pelos aniversários, ritos religiosos e a formatura, beiram a uma espécie de catalogação. Os filhos também são comentados por Armando Silva (2008) fazendo uma alusão entre a atividade turística e o exibicionismo das crianças como troféus: “A alusão aos pais que acompanham em imagens todos os passos do herdeiro tratado como objeto totêmico assemelha-se à exibição da atividade turística” (SILVA, 2008, p.156).

Baseando-se nas questões que foram discutidas ao longo do capítulo, principalmente no que toca no processo de massificação da fotografia – responsável pela padronização das produções fotográficas familiares –, foi optado pela utilização de algumas imagens que compõe o acervo de fotografia de família da própria autora. Tendo como intuito, portanto, ilustrar que o ideal de família foi reforçado pela imagem que

também tem sua parcela de contribuição com a configuração, consolidação e repasse do modelo familiar. Assim como o modelo é fortemente padronizado, as fotos, como produto direto, também o são. São imagens que podem facilmente ter sua estética reconhecida em diversos álbuns, das mais diversas famílias de Pernambuco e estendendo-se para fora dele. Foram utilizadas algumas imagens que compõem o acervo da família Correia. Do período intermediário, cedidas por Helenilda Correia, estão presentes fotografias do seu pai, José Corrêa de Queiroz. Com fortes raízes na cultura latifundiária: trabalhava em um engenho. É possível perceber na primeira imagem, por estar mais próxima ao período antigo, apego com alguns fortes modelos de representação, como o próprio ato de sentar.



**Imagem 1** - José Corrêa de Queiroz, em meados da década de 1920. Fotógrafo desconhecido.

O estar sentado imprime, como já foi comentado, notoriedade, sensatez e superioridade. Desejo típico de um patriarca da época que procurava, através do reforço a si próprio, enfrentar as diferentes configurações que insistiam em tomar a família dita tradicional, usando a imagem para tal fim. A segunda imagem, capturada em meados da década de 1950, mostra o mesmo caminhando nas ruas do centro da Recife.



**Imagem 2** - José Corrêa de Queiroz, em meados da década 1950, no bairro da Boa Vista, em Recife - PE. Fotógrafo desconhecido.

A opção pelo sentido da imagem (vertical) e pelo enquadramento são recorrentes quando o desejo é registrar as caminhadas cotidianas, sendo bastante comum encontrar outras imagens com estética semelhante nos álbuns de família. Muitas vezes essas imagens eram realizadas por fotógrafos que atuavam nos centros das cidades. Com a popularização da fotografia, agora era possível tornar um hábito a prática fotográfica;

transportá-la para diferentes lugares e abordar diferentes temas, inclusive o dia-a-dia nas ruas do centro.

Do período novo, foram utilizadas como ilustração imagens cedidas por Kilma, ainda sobre a família Correia. Ela é a responsável pela construção da memória de seu núcleo familiar, optando por armazenar as imagens em diversos álbuns. Comprava álbuns pré-formatados, já comentados, com espaços para legendas além das fotos, onde construía as narrativas com devoção. Desse conjunto de álbuns foram retiradas algumas imagens que podem ser relevantes para a discussão aqui travada. Assim como comenta Armando Silva, os registros que foram selecionados pela Kilma contém inúmeras travessuras do seu filho, Fábio (imagem 3). A imagem desfocada pode ser entendida também como resultado de uma mãe que acompanhava assiduamente as primeiras descobertas, brincadeiras e lapsos criativos de sua criança.



**Imagem 3** - Fábio Correia Diniz, fotografado por Kilma Correia, em 1999.

Podemos observar a prática da guarda das primeiras perdas do filho, assim como também comenta Armando Silva, ressignificados como objetos-memória ao serem somados aos álbuns de família. Os objetos-memória, no caso das narrativas construídas pela Kilma, nem sempre acompanham o álbum, como é o caso do umbigo (imagem 4). Ele é sempre apresentado como parte integrante e essencial na mágica estabelecida pela oralidade do álbum, mas não está entre suas páginas.



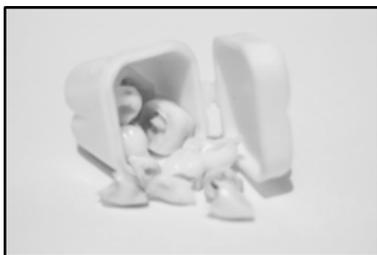
**Imagem 4** - Desde 1993, Kilma guarda diversas perdas de seu filho. Dentre elas, seu umbigo.

Esse modelo de organização dos álbuns é marcante na família Correia. Entretanto, ela optou por inserir no lugar reservado a fotografia, a primeira mecha cortada de seu único filho (imagem 5).



**Imagem 5** - Primeira mecha de cabelo cortada de Fábio William Correia Diniz, armazenado como uma fotografia, em um dos seus álbuns de família.

Parte do seu conjunto de imagens também é armazenada no álbum mais simples, de plástico – oferecido pelas empresas de revelação e ampliação de fotografias –, contendo aniversários, passeios e viagens, além de possuir outra parte em álbuns mais rebuscados, de capa dura. Entretanto, todos eram comprados e possuem pouco de sua intervenção manual. Não compondo nenhum álbum, os dentes (imagem 6) e diversas roupas – principalmente as que marcaram sua pouca idade – (imagem 7) são arquivadas como extensão dos mesmos e fazem parte da narrativa quando os álbuns, em seus diversos formatos, são apresentados.



**Imagem 6** - Dentes-de-leite de Fábio William Correia Diniz, armazenados por Kilma, fora do álbum de família.



**Imagem 7** - Diversas roupas, de diferentes fases da vida de Fábio, são guardadas por Kilma e apresentadas no momento de narrativa dos álbuns. Dentre elas, esta luva de quando era um bebê.

Por fim, são extremamente presentes as imagens atreladas aos bens de consumo e as que ilustram a religiosidade existente no núcleo familiar em questão. As poses em frente a televisão (imagem 8) foi uma prática que se tornou extremamente difundida nos lares. Bens de consumo como carros, geladeiras e a própria televisão são reforços imagéticos de conquistas de ascensão de uma fatia da sociedade: a classe média.



**Imagem 8** - Fábio William Correia, registrado por Kilma Correia, entre a televisão da família e um ventilador, em 1999.

Sobre a influência das religiões cristãs nas realizações do que foi produzido no álbum de família (imagem 9), é possível observar não apenas os ritos, mas também a presença desse núcleo familiar nos eventos promovidos pelas instituições religiosas. Por trás do registro, existe a máxima que rege o modelo de famílias religiosas: “Ensina a criança no caminho em que deve andar, e, ainda quando for velho, não se desviará dele” (PROVÉRBIOS, 22:6). Este papel é assumido por ambos: pai e mãe.



**Imagem 9** - Fábio William Correia Diniz, nos ombros do seu pai Fábio Diniz, fotografado pela Kilma Correia. O evento em questão era a Marcha para Jesus, em 1999.

Pai e mãe buscam repassar o que a eles foi ensinado. Todavia, este é um papel exercido com mais ênfase, neste núcleo específico, pelo pai – que também assume o papel de chefe do lar – e, neste caso, também carrega literal e simbolicamente o filho, na medida em que assume a incumbência didática.

### 3. Considerações finais

A estereotipagem das representações oriundas dos álbuns de família pode ser preocupante, na medida em se fazem quase que massivamente presentes, contribuindo para uma visão igualmente estereotipada e não crítica da realidade familiar. A família continua sendo idealizada e sua representação – em especial, a fotográfica –, continua passando mensagens em reforço aos papéis de gênero, as relações heteronormativas, a sociedade patriarcal e a obrigatoriedade de que esse modelo seja passado adiante, ou seja, que o sujeito constitua também sua própria família. Através do álbum de fo-

tografias, formado não apenas pelas imagens fotográficas, mas por objetos-memória e arrematado pelo relato, é quando, de fato, podemos ver a imagem cumprindo seu papel de mediação entre o homem e o mundo. Podem ser socialmente preocupantes na medida em que reforçam estereótipos, normatizam, naturalizam e romantizam opressões. São ensinados, através das imagens, os caminhos sociais que se deve seguir e os papéis que devem ser adotados. Não somente, também a exigência que esse modelo seja passado adiante, reforçado através do relato. Mais acessível, paulatinamente a imagem vai deixando de ser compartilhada para fazer parte de um livro mágico e íntimo, acessado somente por aqueles que se fazem presentes e que serão guiados pela voz daquele que narra às epopeias (geralmente a mulher) da vida familiar. Agora, no mundo comercializado,

a família não se faz alheia a transformações sociais nas quais está inscrita. O álbum de fotos de família passa de relíquia de família a delírio de sobrevivência. As fotos insistem em um sentimento de felicidade que se estende por todo lado, tendo em vista que, agora, não apenas rimos, mas estamos habituados a rir como num baile de máscaras comercial (SILVA, 2008, p.175).

## Referências Bibliográficas

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.

CORRÊA, Mariza. Repensando a Família Patriarcal Brasileira. Cadernos de Pesquisa, Número 37, São Paulo, 1981. Disponível em: <<http://publicacoes.fcc.org.br/ojs/index.php/cp/article/view/1590>>. Acesso em: 08 jan. 2018.

KOSSOY, Boris. Realidades e Ficções na Trama Fotográfica. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

QUINTAS, Fátima. A Mulher e a Família no Final do Século XX. 2. ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2015.

SILVA, Armando. Álbum de Família: a imagem de nós mesmos. São Paulo: Editora São Paulo, 2008.

SONTAG, Susan. Sobre Fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro de. Uma História Crítica do Fotorjornalismo Ocidental. São Paulo: Argos, 2004.







# A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA NAS MANIFESTAÇÕES DE JUNHO DE 2013: ANÁLISE DOS FILMES *JUNHO E COM VANDALISMO*, PELA ÓTICA DO CINEMA DE URGÊNCIA.<sup>1</sup>

Antônio Burity Serpa<sup>2</sup>  
Gabriela Alcântara<sup>3</sup>

## Resumo

O presente artigo é um estudo sobre a formação da memória das manifestações de junho de 2013, através do estudo de caso de dois documentários que seguem a estética da urgência, *Junho – O mês que abalou o Brasil* (2014) e *Com Vandalismo* (2013). É analisado de que forma a estética do cinema de urgência se configura como uma ferramenta de construção de memórias e é feito um estudo sobre a forma que o discurso político se desdobra nesses filmes. Houve uma grande cobertura da mídia tradicional, que monopolizaram os discursos e a construção da memória deste evento. Esta pesquisa irá analisar ambos os filmes como formas alternativas de entender este evento tão importante, que agravou as divergências ideológicas entre conservadores e progressistas, acarretando no impeachment de Dilma Rousseff e no impopular governo de Michael Temer.

**Palavras-chave:** Manifestações de junho de 2013; Cinema de urgência; Memória;

## Abstract

This article is a study on the formation of the memory of the June 2013 Protests, through the case study of two documentaries that follow the aesthetics of urgency, *Junho - O mês que parou o Brasil* (2014) and *Com Vandalismo* (2013). It analyzes how the aesthetics of urgent cinema configures itself as a tool for the construction of memories and a study is carried out on the way in which political discourse unfolds in these films. There was a lot of coverage by the traditional media, which monopolized the speeches and the construction of the memory of this event. This research will analyze both films as alternative ways to understand this very important event, which aggravated the ideological divergences between conservatives and progressives, leading to the impeachment of Dilma Rousseff and the unpopular government of Michael Temer.

**Keywords:** June 2013 Protests; Urgent cinema; Memory.

.....  
<sup>1</sup>Trabalho apresentado à revista Pense Interdisciplinar das faculdades Integradas - AESO Barros Melo, orientado pela prof(a) Gabriela Alcântara.

<sup>2</sup>Estudante de Graduação 7º. semestre do Curso de Cinema e Audiovisual da FIBAM, Olinda, Pernambuco, Brasil. E-mail: antonioburity2@gmail.com

<sup>3</sup>Orientador do trabalho. Professora mestre do Curso de Cinema e Audiovisual da FIBAM, Olinda, Pernambuco, Brasil. E-mail: gabriela.silva@prof.barrosmelo.edu.br

## 1. Introdução

Em junho de 2013, o Brasil assistiu a um dos maiores protestos em massa da história do país, desde os protestos pelo impeachment de Fernando Collor, que começou como uma manifestação contra o aumento de 20 centavos no preço dos ônibus e metrô e terminou com a mobilização de quase toda a sociedade, com as mais diferentes reivindicações e posições políticas. Foi nesse contexto que o sentimento de antipetismo e a onda conservadora iria ganhar uma força nunca antes vista e que encabeçou as manifestações no seu auge, mesmo que o início da mesma, tenha sido por propósitos diferentes. Assim surgiram os grupos do chamado “Levante da Direita” que tentavam representar um movimento de direita “jovem e moderno” como o Vem pra Rua, Revoltados online e principalmente o MBL (Movimento Brasil Livre),

Depois que os protestos contra a alta nas tarifas de ônibus e metrô tomaram o país, em junho de 2013, uma juventude que não costumava se manifestar nas ruas começou a aparecer nos jornais. Os novos integrantes, logo apelidados de “coxinhas” pela juventude da esquerda, repudiavam as bandeiras vermelhas a pretexto de impedir a “partidarização” do movimento, e assumiu o verde e Amarelo “de todos os brasileiros”. Condenavam os Black blocs e exaltavam a Polícia Militar, que reprimia com violência os protestos convocados pelo movimento Passe Livre. Suas principais bandeiras eram contra a “roubalheira” e contra “tudo isso que tá aí”, paulatinamente substituídos por um simples “Fora PT” (AMARAL, 2016, p. 49).

Depois dos resultados das eleições de 2014, com a vitória do PT sobre o PSDB, esses grupos começaram a acusar as urnas de terem sido manipuladas, levando a uma grande mobilização para agir diretamente contra o governo de Dilma Rousseff.

O MBL ganhou protagonismo nas ruas, e o Vem pra Rua se conectou com o sistema político, via PSDB. Juntos, os grupos do setor patriota se juntaram na Aliança Nacional dos Movimentos Democráticos. Em 20 de agosto, protestos em todos os estados clamaram contra Dilma e a corrupção, com 135 mil aderentes em São Paulo. (ALONSO, 2017, p. 55)

Esses grupos então, começaram a desejar o impeachment de Dilma Rousseff, o que de fato aconteceu em 2016, levando a ascensão de Michel Temer e suas impopulares medidas que desagradou ambos os lados. Portanto, as manifestações de 2013 foram o embrião para essa insatisfação popular generalizada que levou a uma divisão política clara entre os cidadãos em meio à crise econômica e entender essas manifestações é entender essa crise e seus desdobramentos.

Todas as formas de comunicação visuais e audiovisuais, seja artística ou jornalística não só registram o acontecimento, eles dão sentido a ele e os discursos políticos por trás dessas imagens estão sempre presentes e moldando uma memória. A história, então, vai ser moldada por essas memórias presentes nos indivíduos que absorvem o registro visual dos acontecimentos históricos, portanto, podemos afirmar que “A memória transmite à história, mas que ela transmite também à reapropriação do passado histórico pela memória uma vez que o reconhecimento continua um privilégio da memória, do qual a história está desprovida” (RICOEUR, 2003, P. 2), logo, a história está diretamente ligada a reapropriação do passado histórico pela memória, que é bastante influenciada pelas construções das memórias dos registros. Temos, por exemplo, o registro da mídia,

no qual, os acontecimentos são, muitas vezes, apropriados pelos meios de comunicação jornalísticos através das imagens e depois são circuladas entre a população, circulação esta, que é movida por interesses comerciais, com ênfase no espanto e na curiosidade, que fazem parte do discurso do jornalismo tradicional. Essas imagens serão incorporadas pela população, de uma forma que irá compor a memória dos indivíduos referentes a estes acontecimentos e conseqüentemente o discurso jornalístico, que está presente nas imagens, também serão incorporadas pelos indivíduos,

A circulação afeta o discurso jornalístico, assim como o discurso jornalístico, aqui em especial o imagético, afeta a atuação dos demais campos, implicando na produção visual sobre os acontecimentos. Evidencia-se uma orquestração visual partilhada, via circulação, mas que, como já referido anteriormente, é cancelada pelas instituições midiáticas tradicionais. (ROSA, 2015, P. 141).

As manifestações de junho de 2013 tiveram uma grande cobertura midiática na época, com câmeras que registravam tudo a todo momento, porém, destas câmeras, nem todas estavam sendo usadas com intuito jornalístico, algumas foram utilizadas para fazer cinema, através de documentários que registravam as manifestações com um olhar crítico e artístico, que é essencial para se ter um entendimento mais profundo desse acontecimento histórico. Esses filmes tinham uma preocupação em comum, o de registrar o acontecimento no momento que ele estava acontecendo, visto que, a realidade só poderia ser registrada de forma completa no tempo presente, por se tratar de algo histórico e único. Esse cinema, então, pode se caracterizar pelo que se conhece como “Cinema de Urgência”.

O cinema de urgência é um termo amplo que se refere a uma gama de produções documentais independentes e muitas vezes anônimas, que tem a necessidade de retratar fenômenos no momento em que ele está acontecendo. Esses Fenômenos têm várias naturezas, mas historicamente se tem muita importância os fenômenos de natureza política, registrados por militantes que querem, através das imagens, criar uma memória sobre aquele contexto político-social. “Historicamente a produção de documentários por parte de militantes de movimentos sociais ganham notoriedade com os grupos Medvedkine coletivos pioneiros de cineastas operários, criados na França, no epicentro de 1968” (LEANDRO, 2014, P. 124), e desde então esse cinema militante e de urgência se tornou um registro de diversas lutas sociais e políticas ao redor do mundo.

As principais características dos filmes de urgências são: Estéticas realistas, com poucos efeitos de pós-produção e com influência da ideia do registro do real, vinda do cinema direto. É comum encontrarmos também a falta de recursos técnicos, com câmeras amadoras, filmadas a mão e por isso, com imagens tremidas, além de equipamentos sonoros simples. Contudo, esses filmes podem ter todas essas características, mas há películas que misturam a estéticas de urgência com outras estéticas do documentário, como a combinação de imagens de arquivo e imagens do cinegrafista no momento do acontecimento, em um mesmo filme.

O que vale destacar aqui, é que esse cinema de urgência é, assim como qualquer registro visual, um construtor de memória do acontecimento histórico que ele se dispõe a documentar, pois,

Dizer que a apropriação da experiência vivida por meio das imagens interfere na aprendizagem e na elaboração de uma memória coletiva é quase uma tautologia. A compreensão do presente, o conhecimento do passado, a escrita da história, enfim, todos os atos de memória de que ainda somos capazes, passam, hoje, pelas imagens. (LEANDRO, 2014, P. 123).

Sendo assim, esses documentários são carregados de um forte discurso político, ainda mais assertivo que o jornalístico e de uma visão crítica do fato, com a memória sendo diretamente influenciada por suas imagens. O espectador é um agente ativo durante a projeção do filme, dialogando com esse discurso político e criando seus pontos de vista, não apenas aceitando a ideologia do filme

Assim como a projeção do filme não se desenrola apenas na tela da sala, mas também na tela mental do espectador (..) Não há portanto apenas técnica e ideologia, estou bem posicionado para dizê-lo, há, simultaneamente, a invenção do espectador como sujeito do cinema, sujeito do filme e sujeito da experiência vivida, que é a projeção do filme. (COMOLLI, 2006, P. 97)

Portanto, em um mundo cuja as imagens dos acontecimentos são dominadas pela mídia de massa, principalmente televisiva, com seu próprio discurso e ideologia, é de extrema importância que possamos conhecer o registro desses acontecimentos no cinema, principalmente de produções independentes, que normalmente ficam fora da comunicação em massa, para termos uma visão mais ampla e com os mais variados discursos políticos desses acontecimentos e assim os espectadores possam interagir com esses discursos, criando seus pontos de vista, não ficando à mercê da óptica do jornalismo, construindo assim, memórias mais crítica e menos manipulável dos acontecimentos do presente.

## 2. Junho e Com vandalismo:

Dois filmes podem exemplificar a forma que o cinema de urgência cria memórias de um acontecimento, *Junho - O mês que abalou o Brasil* (2014) de João Wainer e *Com Vandalismo* (2013) do Coletivo Nigéria audiovisual. Dois filmes com semelhanças e diferenças nas suas composições estéticas para registrar esse momento urgente.

O filme *Junho*, se inicia como um documentário convencional, com imagens de metrô e ônibus lotados, que ilustram a narração de pessoas que estão insatisfeitas com essa situação, deixando claro que esse é o problema que iniciou tudo. Rapidamente vemos uma transição no conteúdo das imagens. Pessoas sofrendo no transporte público sem reação, transformam-se em imagens de pessoas em uma manifestação, representando através da montagem, que toda essa insatisfação deu lugar à revolta. É nesse momento que percebemos que o documentário não segue uma linha convencional, de narrações e planos abertos, ao estilo de John Grierson, mas a câmera se coloca no meio que está documentando, faz parte dele, fazendo o documentarista sentir na pele a situação que se insere e conseqüentemente, dando um choque de realidade ainda maior em nós, espectadores.

Como exemplo, temos no início do filme, uma cena de um jovem jornalista sendo brutalmente arrastado por vários policiais para longe da barreira de contenção de um prédio público, a câmera trêmula que registra o acontecimento tenta manter o foco, mas a imagem é obstruída pelos próprios policiais que empurram o cameramen para longe do

rapaz, com isso temos uma ação direta da realidade sobre a imagem do filme, quebrando qualquer tentativa de se criar uma cena manipulável do acontecimento, a imagem sofre a interferência no presente e os espectadores são testemunhas dessa ato. Logo em seguida, esse rapaz leva Spray de pimenta diretamente no rosto, é possível ouvir o som do spray no momento que é disparado e a dificuldade de ver o que está acontecendo, toda a confusão do presente é registrado pela falta de foco e pela correria do cinegrafista, enquanto nós, espectadores, sentimos a tensão do momento como se estivéssemos lá, testemunhando o tal ato, algo que só uma estética como a de urgência poderia proporcionar de uma forma completa. O restante do filme vai se desenrolando por intermédio de imagens da violência policial na tentativa de reprimir os protestos, cenas de vandalismo e a mobilização da população, que cresce a cada dia de protesto.

Um ponto importante no documentário é a denúncia que ele faz a forma que a posição da mídia muda em relação aos acontecimentos, dependendo do impacto dos protestos na opinião pública. Por exemplo, na cena em que o entrevistado Bruno Torrtura, jornalista do “Midia ninja”, explica como a imprensa de São Paulo defendeu uma ação mais repressora da polícia e de que forma esse fato repercutiu na ação policial do dia seguinte do protesto, levando a uma série de denúncias contra o abuso de poder da polícia, com muitas pessoas feridas, inclusive jornalistas e como consequência, as pessoas passaram a apoiar ainda mais os manifestantes. A repercussão na opinião pública atingiu diretamente a mídia, que passou em poucos dias a apoiar a manifestação, com jornalistas famosos como Arnaldo Jabor e Marcelo Rezende voltando atrás em suas opiniões. A análise de Ana Paula da Rosa sobre a circulação midiática e que já foi citada neste artigo, é bem visível neste momento do filme, onde a circulação dos jornais influencia a opinião pública e a opinião pública influencia os jornais.

Outro ponto importante são os conflitos ideológicos dentro da própria manifestação, pois, em um determinado momento, a manifestação tomou uma proporção tão grande que diversos grupos ideológicos começaram a participar, com suas próprias bandeiras e reivindicações e naturalmente grupos com pensamento político incompatíveis se chocaram e entraram em conflito. Este fenômeno é explicado no documentário por especialistas e em uma cena em particular, vemos a câmera fazer um deslocamento horizontal, saindo de um grupo gritando “Sem fascismo” para outro logo ao lado gritando “Sem partido”, mostrando o quão dividido estava o protesto em seus últimos dias.

No fim, o documentário se utiliza da montagem para concluir seu ponto de vista, com cenas de revolta, violência, vandalismo e conflitos com a polícia, intercalados com cenas de pobreza, más condições de órgãos públicos. Essas cenas também são intercaladas com imagens da comemoração de torcedores e jogadores após a vitória do Brasil no final da Copa das Confederações e tudo isso, somado a narração dos principais entrevistados do filme, fecham perfeitamente o discurso da obra, em dizer que, depois de toda a revolta e insatisfação, das várias camadas da sociedade, os protestos não acabaram com todos os problemas do Brasil, mas serviu para expor aos representantes do poder, seja político, midiático ou policial, que a população inteira está ciente e insatisfeita com esses problemas e que podem reagir a tudo isso.

No que diz respeito ao filme *Com vandalismo*, temos uma abordagem diferente para esse fato histórico, em localidades diferentes. O filme inicia com uma narração didática sobre o que é o documentário e o que ele está documentando, com imagens estáticas e em preto e branco de um protesto. Logo em seguida, somos convidados a entrar no evento a partir da visão dos documentaristas, que registraram 4 dias das manifestações na ci-

dade de Fortaleza, com uma cinematografia intimista, seguindo a já citada “estética da urgência”. Nesse período, casos semelhantes do Filme *Junho* são documentados, como conflitos com a Polícia, vandalismo, as enormes proporções que os protestos foram tomando e a forma que o movimento, que se iniciou como um protesto contra o aumento do preço das passagens dos ônibus e metrô, se tornou um emaranhado de ideologias e causas, gerando atrito entre os manifestantes, mas todos com a insatisfação contra o governo, como ponto em comum.

Todavia, o foco do documentário está nos vândalos, que na época são citados pela mídia como grupos de pessoas que não estavam no protesto para manifestar opiniões, mas para causar caos e crimes, tal qual, depredações de patrimônios públicos, violência contra a polícia e assaltos. Por exemplo, na manchete do IG da época, anuncia de uma forma alarmante que “1 milhão de pessoas vão às ruas e vandalismo se espalha pelo País” (IG, 2013), diferenciando os vândalos dos manifestantes que estariam nas ruas para protestar sem violência. No filme, a figura do vândalo é desconstruída, a partir do registro dos supostos vandalismos, no momento que eles acontecem, na tentativa de apresentar os vândalos como grupos de pessoas revoltadas com o sistema, conscientes politicamente e que se utilizam da violência como forma de se defender da própria violência imposta pelo estado e pela polícia, que os reprime de forma desproporcional, atacando inclusive, pessoas que estavam protestando pacificamente.

Não obstante, o documentário não tenta justificar o vandalismo como “correto”, mas apenas como sintoma de um governo violento e injusto e pelas palavras do narrador do documentário, os vândalos ainda são um “enigmático fenômeno social”. Em um momento marcante do filme, que ilustra bem essa situação, um grupo de manifestantes após um intenso confronto com a polícia é bombardeada por gás lacrimogêneo e dissipada pela cavalaria policial, logo em seguida, um corte nós leva para uma cena onde um ônibus é depredado pelos manifestantes, um claro ato que a mídia considerava como vandalismo, mas no filme é retratada como uma reação diante da violência policial, um fenômeno.

Ambos os filmes retratam os protestos de junho de 2013, mas eles se diferenciam no que tange a construção da memória. Paul Ricoeur considera a memória na história como uma busca de uma lembrança e depois o reconhecimento dessa lembrança

Desde Platão e Aristóteles, falamos da memória não só em termos de presença/ausência, mas também em termos de lembrança, de rememoração, aquilo que chamavam *anamnesis*. E quando essa busca termina, falamos de reconhecimento (RICOEUR, 2003, P. 2).

Vemos em *Junho* que todas as imagens feitas no momento dos protestos partem de uma tentativa de criar uma memória a partir da lembrança e do reconhecimento daquelas imagens. Com isso, a câmera se coloca em vários ângulos diferentes, tanto junto dos manifestantes, tal qual a cima deles, com drones e atrás do escudo da polícia, criando não só memórias, mas diferentes formas de trabalhar essa memória. Na questão da violência policial, por exemplo, temos tanto uma cena com um policial sendo ferido por manifestantes, quanto os policiais agredindo pessoas covardemente, desta forma o filme cria diferentes perspectivas do presente, que irão dialogar com os espectadores, criando memórias a partir dela.

Já em *Com vandalismo*, essa configuração se dá de uma maneira mais intimista, pois, não se tem uma “cobertura” ampla do acontecimento como em *Junho*, contudo, existe uma câmera militante presente de uma maneira forte no registro deste acontecimento, realmente o documentarista está fazendo parte daquela manifestação, sentindo todos os percalços dos manifestantes, lutando junto com eles, dando ainda mais realismo ao documentário. Neste filme,

O documentarista se posiciona atrás da barreira policial, a imagem é atacada, e sofre com o ataque. Os policiais que ocupavam o campo, agora se fazem sentir no antecampo, ao impedirem a câmera de filmar. Quando no conflito o aparato é colocado em risco e a própria condição de filmar é afetada, a imagem não apenas abala um regime estabelecido de representação revelando o dispositivo cinematográfico que se contorce sobre si mesmo, mas também, num movimento reverso, se abre para que as forças que estão em jogo no campo e no fora-de-campo sejam sentidas numa (co)presença câmera-sujeito-conflito. (KIMO, VEIGA, 2016, P. 111).

Numa das cenas finais, os cinegrafistas junto com os manifestantes são encurralados pela polícia e são posteriormente presos, eles não apenas registram o acontecimento, a equipe é de fato presa temporariamente pela polícia. Naquele momento vemos o nível de intimismo da câmera em relação a seu meio, esse registro cria uma memória de fato dos manifestantes, porque o filme também é um manifestante.

A importância de ambos os filmes para a história e a memória está na forma que eles valorizam o olhar das vítimas da situação, aqueles que mais sofrem e que outros meios de comunicação os ignoram ou os criminaliza, “O dever de memória é, muitas vezes, uma reivindicação, de uma história criminoso, feita pelas vítimas; a sua derradeira justificação é esse apelo à justiça que devemos às vítimas” (RICOEUR, 2003, P. 6). Em *Com vandalismo*, este olhar é representado através dos vândalos, vítimas específicas retratadas no documentário. Pessoas revoltadas e incompreendidas que são demonizadas pela mídia e sofrem com a violência policial, a defesa dessas vítimas tenta ser a mais esclarecedora possível, através do registro intimista dos atos de vandalismo e das entrevistas com os vândalos. Já em *Junho*, todas as pessoas envolvidas nas manifestações são vítimas de um único sistema político e midiático que está sempre presente nas manifestações. Seja o cidadão comum que é vítima de um governo corrupto e irresponsável, seja os manifestantes que são vítimas da brutalidade da polícia, seja a polícia no momento que não tem o preparo necessário para lidar com esse tipo de situação ou seja os vândalos, que são apresentados pela mídia de uma forma injusta, todos são reféns do mesmo sistema que os levaram a se manifestarem e a sofrer.

Ambos os documentários criam uma outra versão da história das manifestações, que torna o conhecimento desses filmes muito importantes para que as pessoas não fiquem pressas as perspectivas da mídia tradicional, dialogando com outros olhares, criando outras memórias do acontecimento e os eternizando na história.

### 3. Conclusão

As manifestações de junho de 2013 foram o prenúncio para a atual crise política que vivemos atualmente, a importância sociológica deste evento é clara no que diz respeito a compreender o que causou a insatisfação generalizada com o estado a ponto de levar milhares de pessoas, com as mais diferentes ideologias políticas, a se manifestarem e

como isso influenciou o levante de grupos de direita conservadores a popularidade e posteriormente, ganharia visibilidade a defesa de pautas e objetivos que iriam influenciar os rumos da política brasileira nos anos seguintes, como o impeachment de Dilma Rousseff. Este evento teve uma cobertura midiática enorme, onde as imagens do protesto circulavam em várias plataformas em vários lugares, a todo momento. Mas a maioria desses registros eram feitos pela mídia tradicional, com seu discurso político específico, que moldava a opinião pública, gerando um impacto direto da mídia nas manifestações. Todavia, neste meio monopolizado pelo jornalismo, também houveram registros cinematográficos, no qual alguns cineastas documentavam o protesto com um olhar artístico, lançando asserções na realidade das manifestações com outros discursos políticos e outros pontos de vista, que se distinguiam dos da mídia tradicional.

Sendo assim, esses cineastas buscaram documentar a realidade dos protestos no presente do acontecimento, colocando a câmera no meio das manifestações, como um dispositivo de luta junto aos manifestantes, criando asserções e pontos de vista da realidade documentada. Essa busca pelo realismo do presente leva aos cineastas a criarem uma forma estética bem específica, que absorve influências do cinema direto e tem como características a câmera trêmula, baixas condições de produção e o cinegrafista como personagem ativo no meio que está sendo documentado, no que chamamos de cinema de urgência.

Este formato estético encontrado pelos cineastas, acaba por se tornar um modo para criar memórias sobre as manifestações. Essas memórias são criadas através das imagens registradas pelos cineastas, que é feita com um olhar próprio de cada cinegrafista, criando diversos retratos do acontecimento. Essas imagens são absorvidas pelos indivíduos, que dialogam com elas, unindo as asserções dos realizadores com suas próprias ideias e interpretações, criando por fim, memórias sobre as manifestações de junho. É de grande importância, portanto, que se conheça esses filmes, pois, é a partir deles podemos ter uma visão mais abrangente sobre as manifestações e os diferentes pontos de vistas e opiniões políticas sobre esse acontecimento, para que possamos dialogar com os fatos de uma maneira mais ampla, não ficando à mercê da ótica da mídia tradicional.

Analisando os filmes *Junho* e *Com vandalismo*, percebemos que todas essas questões são abordadas a seu modo, com o primeiro fazendo uma cobertura maior e mais ampla do acontecimento e o segundo de uma maneira mais restrita e intimista, temos então, a memória sendo trabalhada de diferentes maneiras, com diferentes discursos, que se tornam obras de grande importância para a construção da memória desse momento histórico para a política brasileira.

## Referências Bibliográficas

ALONSO, Angêla. A política nas ruas: Protestos em São Paulo de Dilma a Temer. Revista novos estudos – CEBRAP, São Paulo, Especial, Pág. 49-58, 2017.

COMOLLI, Jean Louis. Ver e Poder, a inocência perdida: Cinema, televisão, ficção, documentário. 1, UFMG, Belo Horizonte, 2008.

COM vandalismo. Direção de Bruno Xavier, Pedro Rocha, Roger Pires, Yargo Gurjão. Fortaleza: Coletivo Nigéria Audiovisual, 2013. 1 DVD (70 min), Son., Color.

CONFERÊNCIA INTERNACIONAL HAUTING MEMORIES? HISTORY IN EUROPE AFTER AUTORITARISM, 2003, Budapest. RICOEUR, Paul. Memória, história, esquecimento.

JUNHO – o mês que abalou o Brasil. Direção de João Weiner. Rio de Janeiro: O2 Filmes, 2014. 1 DVD (71 min), Son., Color

KIMO, Paula Souza, VEIGA, Roberta Oliveira;. Jornadas de junho: O documentarista entre a imagem e o acontecimento. Revistas Esferas – UCB, Brasília, v.7, Pág 107 – 115, 2015.

LEANDRO, Anita. Sem imagens: memória histórica de urgência no cinema sem autor. Estudos da lingua(gem) – UESB, Vitória da conquista, v. 12, Pág 121-134, 2014.

ROSA, Ana Paula. Atentado em looping: Uma palavra que aciona uma imagem. Revista Famecos – PUCRS, Porto Alegre, v. 22, Pág 135 – 154, 2015.

SINGER, André. Por que gritamos golpe?: Para entender o impeachment e a crise política no Brasil. In: AMARAL, Marina. Jabuti não sobe em árvore: como o MBL se tornou líder das manifestações pelo impeachment. 1, Boitempo, São Paulo, 2016.

São Paulo. 1 milhão de pessoas vão às ruas e vandalismo se espalha pelo País. Disponível em:<<https://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/2013-06-21/1-milhao-de-pessoas-vai-as-ruas-e-vandalismo-se-espalha-pelo-pais.html>> Acesso em: 7 Nov. 2018.



# CONSTRUÇÃO DE MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO FÍLMICA DA REALIDADE: UMA ANÁLISE DE “O PROCESSO”<sup>1</sup>

Felipe Berardo<sup>2</sup>  
Gabriela Alcântara<sup>3</sup>

## Resumo

O artigo procura criar reflexões quanto às formas que o longa “O Processo” de Maria Augusta Ramos foi construído em relação à busca, na condição de documentário de urgência, por uma construção de memória determinada. Através da análise do filme e da pesquisa de autores, procura-se argumentar como o filme utiliza-se da estética de instituições hegemônicas para alcançar sua visão política e ideológica e ainda manter-se como cinema militante, com a diretora usando o formato de forma crítica para questionar as relações entre espectador e imagem cinematográfica construída, mais especificamente preocupando-se entre as dualidades: realidade/representação fílmica e realidade/percepção pública.

**Palavras-chave:** Acontecimento; Impeachment; Memória; Representação; Urgência

## Abstract

The article tries to reflect on the ways that the feature “The Trial” by Maria Augusta Ramos was constructed towards an specific kind of memory, while being an urgent documentary. Through an analysis of the film and the research of authors, we try to argue on how the film uses the aesthetical imagery of hegemonic institutions to reach its political and ideological vision, while still maintaining itself as politized cinema, with the director using this format as criticism to question the relations between spectator and constructed cinematographic image, more specifically reflecting on the dualities: film reality/representation and reality/public perception.

**Keywords:** Happening; Impeachment; Memory; Representation; Urgent

.....  
<sup>1</sup>Trabalho apresentado à revista Pense Interdisciplinar das faculdades Integradas – AESO Barros Melo, orientado pela professora Gabriela Alcântara.

<sup>2</sup>Estudante de Graduação 5º. semestre do Curso de Cinema e Audiovisual da FIBAM, Recife, Pernambuco, Brasil. e-mail: felipebalv@gmail.com

<sup>3</sup>Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Cinema e Audiovisual da FIBAM, Mestra em comunicação pela UFPE, Recife, Pernambuco, Brasil. e-mail: gabriela.silva@prof.barrosmelo.edu.br

## 1. Introdução

Em “*Memória, história, esquecimento*”, Paul Ricoeur fala de diversas questões que não cabem aqui com a devida atenção, mas há algumas em especial que encontram espelho no Brasil contemporâneo. Ao falar do “dever da memória”, das estratégias de esquecimento, Ricoeur nos aponta a importância da lembrança enquanto estratégia política e de sobrevivência, para que a História não se repita em seus aspectos mais tenebrosos. Diante de um dos maiores eventos da política brasileira, a cineasta Maria Augusta Ramos responde a esta construção de memória voltando seu olhar para Brasília, e o que deveriam ser apenas alguns dias de filmagem transforma-se em cerca de 450 horas de material levadas à ilha de edição, de onde sai o contundente “O Processo”.

Ao elaborar uma tipologia dos usos e abusos da memória, Ricoeur (2007) recorre a uma divisão em níveis, um dos quais nos interessa especialmente: o *nível prático*, da memória manipulada pelas ideologias. Dentro dele, ressaltamos aqui os três níveis operatórios do fenômeno ideológico, baseados nos efeitos que exerce sobre a compreensão do mundo humano da ação. Olhando este processo de alto a baixo, de quem manda a quem recebe/obedece, “os efeitos são sucessivamente de distorção da realidade, de legitimação do sistema de poder, de integração do mundo comum por meio de sistemas simbólicos imanentes à ação” (RICOEUR, 2007, p. 95). Com a ideologia girando em torno da manutenção do poder, falamos então de uma coerção escusa, exercida sobre os costumes numa sociedade tradicional. É assim que vemos, por exemplo, o fortalecimento do conservadorismo e o crescimento dos discursos de ódio.

A manipulação da memória por parte da ideologia, a “ideologização da memória”, como aponta Ricoeur (idem, p. 98), é possível graças à configuração da narrativa. Dentro da narrativa do aqui-e-agora do Brasil contemporâneo, em que os personagens são postos na trama simultaneamente à história política que está sendo narrada, a forma como se decide configurar a narrativa acaba por modelar a identidade dos protagonistas, bem como os contornos da própria ação. É o que acontece com relação à grande mídia e sua narrativa em torno do processo de *impeachment*, com um discurso voltado para a legitimação de uma negação dos discursos alinhados às ideologias de esquerda, especialmente personalizado em direção ao Partido dos Trabalhadores (PT) e seus pares. Esses discursos, crescentes desde 2013, passam a moldar as personagens e a narrativa para a sociedade, posto que “ao estabelecer o verdadeiro como uma crença no acontecido, a memória torna-se a medida da própria realidade” (IVANO, 2015, p. 3).

É aqui que fazemos uma ligação com outro ponto em Ricoeur que nos interessa: o do “dever da memória” (RICOEUR, 2007, p. 101), atrelado à noção de justiça. Para ele, é a ideia de justiça que transforma a memória em projeto, e “é esse mesmo projeto de justiça que dá ao dever de memória a forma do futuro e do imperativo” (ibidem). Apoiado na noção de justiça, o dever de memória se projeta como uma convergência “entre a perspectiva veritativa e a perspectiva pragmática sobre a memória” (ibidem). É importante aqui nos basearmos no traçado que Ricoeur faz entre *dever de memória* e noção de justiça porque, como lembra o próprio filósofo, a justiça é a virtude que, por excelência e constituição, é voltada principalmente para outrem. “O dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança a um outro que não a si” (ibidem).

Acreditamos então que é este dever de memória que contamina cineastas que, como aponta Cezar Migliorin, “tem o cinema como instrumento de trabalho e é interessado

por política, pelas lógicas do poder, pelos modos dos processos subjetivos serem modulados e moduladores no capitalismo contemporâneo” (MIGLIORIN, 2014, p. 235). De certo cremos que o real escorre pelas brechas, foge do espetáculo das grandes mídias e é justamente no documentário que podemos encontrar traços daquilo que Comolli (2008) identifica como “teimosia” do real. Se lembrarmos de momentos históricos que relacionam cinema e acontecimentos sociopolíticos – como os Grupos Medvedkine – podemos perceber com clareza o cinema enquanto uma das linguagens capazes de enfrentar o apagamento histórico tantas vezes imposto por censuras políticas e sociais.

Enquanto o *cinema de urgência* é um termo amplo que abarca uma variedade de produções, ele normalmente está atrelado a filmes documentais realizados de maneira independente e muitas vezes anônima ou coletiva. Neste tipo de cinema, vemos obras que tem a necessidade pungente de capturar fenômenos no exato momento em que estão ocorrendo. Normalmente tratam-se de fenômenos de natureza política, registrados por militantes e cineastas-militantes que buscam criar registros de memória sobre aqueles acontecimentos, na maioria das vezes fugindo ao tom que se é dado pelas narrativas oficiais.

Ao pensar em cinema de urgência, normalmente fala-se em filmes com poucos recursos técnicos, câmeras muitas vezes amadoras e imagens trêmulas. Entretanto, mesmo que o cinema de Maria Ramos fuja a estes pontos, já que filma o processo de dentro dos corredores oficiais de Brasília e não em meio às multidões que protestavam pelo país, ele traz consigo a urgência pelo acontecimento e pela necessidade de sua diretora de construir uma memória, um imaginário fílmico a partir do acontecimento histórico que se dispõe diante da câmera.

Dizer que a apropriação da experiência vivida por meio das imagens interfere na aprendizagem e na elaboração de uma memória coletiva é quase uma tautologia. A compreensão do presente, o conhecimento do passado, a escrita da história, enfim, todos os atos de memória de que ainda somos capazes, passam, hoje, pelas imagens (LEANDRO, 2014, p. 123).

Acreditamos ser possível explicar essa urgência do acontecimento e a forma como ela penetra a produção fílmica recente a partir das considerações de Deleuze acerca do acontecimento como “vir a ser” (2015), algo que força nossos sentidos, levando os sujeitos em busca de novos significados para aquilo que acontece. Para realizar essa produção de sentido, cria-se uma relação entre acontecimento, devir e linguagem, e a esta caberia o papel tanto de estabelecimento dos limites como de rompê-los.

Assim, o acontecimento se coloca no espaço entre produzir sentido, conseguir, não conseguir, falhar, elaborar, elaborar novamente. Por ainda não se oferecer plenamente ao sentido, o acontecimento obriga a uma produção semiótica incessante, colocando o sujeito em pensamento, em elaboração (KIMO; VEIGA, 2015, p. 109).

Diante desse processo de pensamento e do nó “de onde as continuidades se mantêm incertas” (MIGLIORIN, 2014, p. 236), Maria Ramos se põe a filmar e o poder evidente que sua narrativa poderia tomar não passou despercebido pelos corredores de Brasília. Citamos aqui como exemplo dois fatos que tiveram interferência direta na produção do filme e também em seu resultado final: Eduardo Cunha não autorizou filmagens na Câmara dos Deputados – e por isso temos imagens cedidas pela TV Câ-

mara em parte do filme – e outros personagens não autorizaram acesso da equipe a seus cotidianos, o que faz com que tenhamos farto material de reuniões do PT e aliados, enquanto apenas Janaína Paschoal concedeu uma brecha de entrada na oposição. Percebemos assim a urgência na construção do registro imagético daquelas memórias reconhecidas tanto pelos que o produziam quanto por aqueles que eram – ou recusavam ser – seus objetos de registro.

A primeira imagem de “O Processo”, no entanto, é uma aérea filmada com um drone flutuando muito acima sobre o espaço vazio entre as barreiras frente ao congresso nacional que dividem os manifestantes presentes para o acontecimento em dois grupos. As pessoas são irreconhecíveis como indivíduos, mas é possível ver as cores que vestem: vermelho à esquerda e verde e amarelo à direita.

Aquelas multidões de pessoas tornam-se massas contidas pelo enquadramento como simples representação ideológica, sem muito espaço para a humanidade no meio desses. Logo após, vemos também num enquadramento *plongée*, bem mais próximos, por meio de imagens de arquivo televisionadas, as massas de corpos de deputados se empurrando e causando discórdia na Câmara. Aqui acreditamos ser importante apontar para o fato de que Maria Ramos não dá nome a nenhuma das personagens do filme, inclusive os deputados que aparecem nas imagens cedidas pela TV Câmara.

Se os personagens não são nomeados, entretanto, levantamos a hipótese de que a escolha de deputados e senadores favoráveis ao *impeachment* que entraram no corte final do filme não se deu por acaso: para além de selecionar depoimentos-chave que se repetiram ao longo do processo (“pela família”, “pelo Brasil”), a pesquisa levantou que todos foram acusados de crimes relacionados às acusações que estendiam à própria Dilma Rousseff e ao PT. É o caso de Rodrigo Maia (DEM – RJ), preferido de Michel Temer para a presidência da Câmara e reeleito pela 6ª vez consecutiva nas eleições de 2018. Maia provavelmente não imaginava que, ao fazer o voto em homenagem ao pai – o ex-prefeito e atual vereador carioca Cesar Maia – veria este tendo seus direitos políticos cassados por cinco anos, por improbidade administrativa. Rodrigo Maia tampouco imaginou que seria também alvo da Lava Jato, tendo sido acusado de corrupção e lavagem de dinheiro em fevereiro de 2017.

Através da montagem durante essa sequência, somos então apresentados, com enquadramentos mais próximos, aos agentes sendo somados aqui para a condição atual a ser tratada. Vemos, agora do nível do chão, indivíduos e pessoas das duas multidões de manifestantes e também políticos fazendo seus discursos a favor e contra a iniciação do processo de *impeachment* contra a então presidenta. E, em algum momento durante a montagem, fica claro que o lado dos manifestantes contra o *impeachment*, associados às cores do PT, está perdendo a disputa política. Essa sequência, que funciona como um tipo de prólogo para o filme, até mesmo se passa inteira antes do cartão de título aparecer, acaba com os manifestantes da esquerda silenciosos e derrotados, marginalizados à vitória sonora e estrondosa da oposição, que canta o hino nacional. Mais uma vez eles comemoram por estarem legitimando-se como criadores de imagens e da história “oficiais” como construtores do imaginário seletivo.

De forma até um tanto profética, Maria Ramos parece entender que esses instantes de silêncio no ano de 2016 são um “acontecimento fundador” (RICOEUR, 2007, p. 92) de uma nova lógica dentro da sociedade brasileira que culmina na eleição vencida por um candidato extremamente conservador e oposto aos valores defendidos pelo PT, apenas

dois anos depois do momento de iniciação do processo de *impeachment*. A diretora parece argumentar, assim como Ricoeur, que nesse momento de embate entre duas partes da sociedade a que sai vitoriosa legitima e justifica o acontecido pelo poder garantido a si por si próprios e marginaliza os derrotados tirando-os da posição de construir a história da qual fazem parte. A partir disso, o filme representa todo o valor e o significado do início desse processo macro de construção sociopolítica por meio desse acontecimento micro, concreto e específico do silenciar de parte da população.

Aquilo que celebramos como acontecimentos fundadores são essencialmente atos violentos legitimados posteriormente por um estado de direito precário. A glória de uns foi humilhação para outros. À celebração, de um lado, corresponde à execração, do outro. Assim se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas simbólicas que pedem uma cura. (RICOEUR, 2007, p. 92).

“A memória não foi apenas instruída, mas igualmente ferida pela história”, atenta Ricoeur (RICOEUR, 2003, p. 6) sobre esse tipo de formação histórica baseada na manipulação e na instrução da memória coletiva com objetivos ideológicos que não tenham como principal interesse o dever de representar fielmente o passado. E com essa injustiça, esses manifestantes silenciados são colocados na posição de vítimas e que exigem o dever da memória de não esquecer, já que: “(...) a sua derradeira justificação é esse apelo à justiça que devemos às vítimas.” (ibidem). Essa justiça se apresentando como possível através da “reapropriação do passado histórico” (RICOEUR, 2003, p. 3) por essas vítimas que, podendo narrar elas mesmas suas histórias, afastam-se dessas manipulações que são possíveis pela valorização da narrativa de um lado e o ignorar de outros: “(...) por esta mistura de abuso de memória e de abuso de esquecimento que nos levaram a falar de demasiada memória aqui e de demasiado esquecimento ali” (RICOEUR, 2003, p. 7).

Voltando nossa atenção às decisões estéticas dessa parte do filme, é curioso como essa abertura escolhe se apresentar esteticamente para o público com algumas técnicas cinematográficas usadas exatamente por esses construtores soberanos e repressores da memória através de um jornalismo supostamente imparcial. No entanto, a obra usa essa lógica de construção fílmica de forma que essa passa a funcionar como contraponto ideológico do representado e defendido por essas figuras construtoras da memória coletiva.

Assim, nos unimos ao pensamento de Amaranta César (2015) quando esta defende “pensar o estético a partir do político” (CÉSAR, 2015), ao não separar engajamento político de inovação formal num filme, retomando o valor de obras “panfletárias” e retirando o teor pejorativo associado a esse termo em relação ao cinema. E, nessa questão, “O Processo” assemelha-se, ao menos filosoficamente, ao cinema político defendido pela pesquisadora, pois surge antes com uma intenção política clara, condição compreensível pela situação de urgência da produção do documentário. Depois dessa intenção definida que passam a surgir as partes da forma cinematográfica alcançada pelo longa no fim da montagem.

Por sua vez, ao falar dos filmes sobre acontecimentos (esse cinema urgente que aqui vemos), Veiga e Kimo os dividem em dois tipos: “aqueles produzidos pelas instituições e forças hegemônicas e aqueles produzidos por documentaristas militantes” (KIMO; VEIGA, 2015, p. 110). Maria Ramos responde com uma espécie de hibridismo destas duas formas, apresentando seu cinema militante que se apropria em parte da estética hegemônica que cria a história oficial contra seu lado político para servir a seus próprios interesses políticos e ideológicos.

Isso funciona particularmente bem porque a diretora não busca filmar o “acontecimento” como definido e argumentado por Deleuze (2015) de forma a permitir o “devir”, material que nunca está em repouso e sempre se alterando, que tem como principal característica sua virtualidade, inerente a esse fenômeno. Se esse devir motiva e inquieta a autora a ponto de levá-la ao fazer cinematográfico, ele não penetra explicitamente as estruturas fílmicas de “O Processo”. Aqui o *acontecimento*, para usar uma analogia do autor, se comparado às estruturas gramaticais não é substantivo, nem adjetivo que são ambos rígidos demais e denominam situações definidas de repouso, mas sim verbos que desfrutam de uma irrealidade apenas presente por processos e identidades em movimento. O autor ilustra essa condição ideal de infinito potencial do acontecimento com as dualidades possíveis por sua estrutura necessariamente não definida que se apresenta como paradoxos: “O devir-ilimitado torna-se o próprio acontecimento, ideal, incorporeal, com todas as reviravoltas que lhe são próprias, do futuro e do passado, do ativo e do passivo, da causa e do efeito.” (DELEUZE, 2015, p. 9)

Como Veiga e Kimo (2015) argumentam, para que o cinema registre o acontecimento de forma a respeitar esses conceitos e traduzi-los numa representação fiel do que é trazido à tona por Deleuze, se faz necessário que sua potencialidade fique exposta, sempre no presente com um futuro incerto. De forma que a figura do cineasta seja também a figura do manifestante, capturando do nível da rua e entre as multidões as imagens com sua câmera, fazendo parte daquele momento e ação e traduzindo a partir de toda a materialidade e fisicalidade trazida pelo resultado da própria interação do documentarista com o que acontece ao seu redor naquele momento específico.

As imagens de câmeras aéreas capturando multidões, já descritas aqui presentes em cenas de “O Processo” vão contra essa lógica do acontecimento por tentar de alguma forma controlar, limitar e pôr fim às possibilidades infinitas presentes naquele momento não ainda histórico, mas construtor de história que ainda possui força de alteração sociocultural trabalhando e não apenas sendo registrada para representações e narrativas criadas a partir dele.

A câmera escaneia, modela o acontecimento, tentando a qualquer custo domesticá-lo. A imagem já se constitui carregada de uma posição institucional, totalizante, que mostra do alto, que mostra de vários pontos e que, portanto, não olha o ato, mas quer dele se apoderar. (KIMO; VEIGA, 2015, p. 111)

Por isso, a presença do documentarista como também parte realizadora desse processo, não tentando apenas compreendê-lo, mas principalmente aceitando sua posição dentro da lógica vigente naquele espaço-tempo do rua-agora se faz tão necessária para a estética do acontecimento como tradução e representação viável daquele momento específico em sua realidade física e única.

Quando no conflito o aparato é colocado em risco e a própria condição de filmar é afetada, a imagem não apenas abala um regime estabelecido de representação revelando o dispositivo cinematográfico que se contorce sobre si mesmo, mas também, num movimento reverso, se abre para que as forças que estão em jogo no campo e no fora-de-campo sejam sentidas numa (co)presença câmera-sujeito-conflito. (ibidem)

Maria Ramos, no entanto, está mais interessada em construir um filme utilizando-se

tanto de técnicas quanto das próprias imagens criadas pela oposição, como é o caso do material de arquivo da TV Câmara e TV Senado, para influenciar e retomar, ao menos um pouco, a construção da história coletiva e evitar o esquecimento de sua memória. Enquanto esse material de arquivo foi incorporado principalmente por limitações impostas às equipes de filmagem que não puderam estar em tais espaços por certos períodos, elas acabam tomando um significado maior e mais poderoso por usar as armas imagéticas construídas pelas instituições hegemônicas contra elas próprias.

Outro ponto temático importante no filme trazido a partir dessa estratégia é a reflexão sobre a dualidade entre realidade/imaginário fílmico e realidade/percepção pública. Em ambos os casos, tanto representações quanto a percepção de outros podem ser controlados e manipulados e o filme reflete e argumenta sobre essa relação entre a imagem cinematográfica e o espectador que é cheia de questionamentos fortemente presentes no cinema documentário brasileiro contemporâneo discutido por Lins e Mesquita (2008), principalmente através de exemplos como “Santiago” (2007), de João Moreira Salles e “Jogo de Cena” (2007), de Eduardo Coutinho.

Ambos os filmes e seus realizadores têm como objetivo principal questionar a crença do espectador naquilo que é mostrado para ele. Em “Santiago” vemos o diretor desconstruir enquadramentos e, na verdade, toda a realidade construída de um projeto antigo de documentário inacabado sobre seu mordomo e que seria apresentada por ele a espectadores pouco mais de uma década antes tivesse o filme sido terminado. O diretor comenta, agora de forma crítica, sobre como manipulou e construiu de diferentes maneiras tudo sendo mostrado, mas que anteriormente seria apresentado como realidade documentada. Abre-se então a já conhecida discussão acerca de até onde um documentário realmente pode representar o real, já que o fazer cinematográfico é composto por decisões de um autor montando e criando algo novo dos elementos da realidade presentes a seu corpo e sua câmera. “O cinema tem o poder de transformar objetos, pessoas e narrativa em ausentes no tempo e no espaço, é possível pensar que todo filme de “ficção” ou “documental” representa o irreal no sentido de que aquilo que vemos na tela é justamente o ausente.” (GUTFREIND, 2006, p. 1)

Já em “Jogo de Cena” algo semelhante é alcançado através de um exercício mais sensível e emocional, através não da reflexão do próprio realizador sobre as imagens e narrativa que cria, mas apresentada ao espectador na própria confusão e contradição criada e absorvida ao se ver mulheres, algumas atrizes profissionais e outras não, contando as mesmas histórias que outras. Um limite nunca é estabelecido entre narrativa criada e narrativa vivida, nem entre performance criada por personagem e orgânica à pessoa real. A realidade mistura-se com ficção na mente da audiência e mesmo com essa percepção do que está acontecendo e explicitação da manipulação inerente a forma fílmica é difícil não se emocionar ainda assim com os relatos. A interação emocional entre espectador e imagem é real mesmo quando a imagem é construída e não representativa do real, e aí está a principal questão.

Acreditar, não acreditar, acreditar apesar de tudo: são questões que agitam o cinema desde o início, lembra-nos o crítico francês Jean-Louis Comolli (2004, p. 9), em oposição à produção televisiva dominante, que impõe ao telespectador a ilusão do lugar do controle, de quem julga, sabe e decide. Já um certo tipo de cinema pode levar o espectador a se perguntar: O que eu vejo nessa tela? Realidade, verdade, simulacro, manipulação, ficção, tudo ao mesmo tempo? (LINS; MESQUITA, 2008, p. 174)

Em “O Processo”, essa questão direciona-se especialmente para a reflexão sobre como o telejornalismo supostamente imparcial de grandes emissoras de televisão passou posições ideológicas para o público através de uma construção de sentidos a favor do *impeachment* da presidente Dilma Rousseff. No entanto, apesar de construir-se essa lógica semelhante em relação às imagens criadas por esse telejornalismo de forças institucionais hegemônicas, os valores políticos e ideológicos defendidos aqui são opostos.

Característica essa que por estar ligada tão fortemente a um cinema militante e político abre espaço para incômodos frequentes quanto à parcialidade assumida de “O Processo” em relação às figuras retratadas e ao lado da história em que quer ficar. Algo perfeitamente válido num meio artístico como o cinema que raramente pretende e, mesmo com tal pretensão, nunca consegue ser imparcial.

É comum ver aqui imagens de pessoas, especialmente políticos, realizando suas tarefas públicas e colocando-se constantemente como a figura representada ao público ao invés de como figuras humanas, sempre dando entrevistas e sendo gravados de alguma forma seja por fotografias, vídeos ou áudio. Há um enquadramento específico em que vemos Ronaldo Caiado (DEM) discursando na comissão do *impeachment* com uma televisão mostrando sua imagem transmitida logo atrás e lembramos que assim como aquela televisão serve como registro parcial legitimador do lado conservador e de direita, o plano que vemos no cinema serve como um mesmo tipo de registro para o lado progressivo e de esquerda.

E é de uma elegância impressionante que, ao mesmo tempo em que crie essa forma de combate direta às representações do outro lado político, com as figuras de Gleisi Hoffmann (PT), Lindbergh Farias (PT) e José Eduardo Cardozo como figuras quase heroicas buscando a justiça e as figuras de Janaína Paschoal e Antonio Anastasia (PSDB) colocadas como caricaturas dos piores lados da oposição, também não aliena o público ao ter sempre quadros desses agentes do processo como representações e atores no mundo do registro constante, evidenciando o fato de que conhecemos essas pessoas apenas através das representações imagéticas construídas pelos criadores de imagens que aqui é Maria Augusta Ramos.

Passada a euforia dos minutos iniciais, Maria Ramos e Karen Akerman (montadora do filme), costuram “O Processo” com um ritmo que dá conta da angústia e do estado de suspensão em que o país se encontrou por meses. Chama atenção especial detalhes do cotidiano desses espaços onde o poder político é exercido diariamente sobre nós, a câmera demorando-se, por exemplo, em funcionários que limpam vidros de um saguão ou, mais à frente, o plano de um segurança solitário diante da concha do Congresso que representa o Senado, a trivialidade e o mundano ainda andam lado a lado com tudo aquilo que se desdobra na tela.

Acreditamos ser este outro elemento que permite a não alienação do público. Esse ainda é o mundo que conhecemos e no qual vivemos. Um tanto quanto escondido ou talvez sufocado pela grandeza e importância unânime do acontecimento registrado, mas é importante que entre todas essas figuras públicas, haja também figuras humanas para ancorar o filme numa realidade palpável.

Inclusive, outra grande riqueza do filme está nos bastidores do processo de *impeachment*, em que somos apresentados aos principais personagens do jogo. Diante da tela, vemos o PT e senadores alinhados a Dilma lutando por uma espécie de sobrevivência

política. Há sim espaço para os midiáticos embates mais calorosos entre os políticos, mas é justamente nas cenas mais civilizadas que se tem a consciência do acontecimento enquanto um espetáculo ficcional em si, a posição dos petistas como quase figurantes posta em cena diversas vezes. Um dos momentos mais marcantes do filme nesse sentido é quando vemos Gleisi Hoffman e Lindbergh Farias apresentando seus argumentos, seguidos por um plano que revela Raimundo Lira (PSD), então presidente da Comissão, e o relator Antonio Anastasia sem prestar qualquer atenção ao que é dito, com seus rostos e corpos virados, envoltos em conversas paralelas.

Por isso, essa incessante apresentação dos personagens em situações de construção de suas imagens públicas é tão essencial para o filme que por toda sua duração os representa não como indivíduos próprios com subjetividades bem definidas e um lado psicológico desenvolvido, mas como figuras públicas e políticas e como, até certo ponto numa lógica metalinguística, suas próprias representações construídas pela memória coletiva aqui defendida. Elemento do filme que poderia alienar e ser interpretado como maniqueísta se não apresentasse de forma tão simbólica seus próprios personagens, além de expor a situação de construção histórica e imagética presente naquele momento com gravações constantes e presença sempre anunciada de câmeras e criadores de imagens naquele espaço.

Ainda sobre esse formato estético em relação aos valores ideológicos adotados pelo filme, há uma clara separação entre “O Processo” e um filme como “Na Missão com Kadu” que tem no realizador das imagens de sua segunda metade um militante, ele também o próprio protagonista, filmando com celular a manifestação e a violência das autoridades contra esse movimento, sem alterações ou montagem das imagens registradas por ele, diminuindo, como Amaranta César (2017) defende, essa separação atual atribuída entre vida e arte defendida ainda mais fortemente no caso do cinema, especificamente. Nesse outro filme é de primordial importância recuperar essa crença no poder e no valor do cinema como ferramenta política de luta associada à realidade, indo de encontro com a passividade da condição do espectador nas salas de cinema e buscando trazer através da obra uma reação direta sobre a realidade dos que assistiram ao filme. O mais importante é tentar fechar um pouco essa separação entre vida e filme, usando o espectador como ponte para isso.

Ele arranca à unha uma reação, acreditando no que ele faz. Acreditando numa câmera de celular. Acreditando no poder da imagem. Como é que Kadu, que está em risco, que morre na luta, acredita na imagem e a gente não. O que é significa isso? De onde vem essa descrença? (CÉSAR apud. LUDERMIR, in Revista Cardamomo, 2017)

Já no trabalho de Maria Ramos, essa separação do filme e da realidade é aceita e explicitada para o espectador e pede por uma reação menos emocional e física, e sim mais intelectual e teórica. A figura do militante-cineasta presente como corpo e parte em meio a uma manifestação pede por essa crença, mas “O Processo” observa calmamente de posições privilegiadas de dentro das instituições, usando esse espaço para fazer refletir de forma crítica necessária sobre como essas relações de poder se constroem a partir da imagem. Assim, apresenta ao público questionamentos buscando também mudar a realidade, mas partindo de uma lógica mais estrutural que de reação individual aos problemas apresentados.

Outro ponto importante quanto a isso, surge quando se iniciam os depoimentos dos

advogados de acusação e defesa, o cinema observacional de Maria Ramos encontra um jeito de tecer comentários silenciosos através da montagem. Durante a primeira fala de Janaína Paschoal, por exemplo, há cortes em que vemos olhares transbordando críticas por parte de Cardozo, Lindbergh e Gleisi. Mas o momento mais claro deste jogo acontece durante um outro discurso de Janaína. Assim que essa dá um respiro dramático em sua fala, um corte nos leva a um close-up de Gleisi, erguendo as sobrancelhas e olhando em direção à advogada com ar irônico. Após um breve momento, voltamos a assistir a fala cada vez mais performática e emocionada de Janaína, até que ela aponta ao que seria a direção dos senadores petistas. Estamos então de volta a Gleisi, desta vez com um claro sorriso em seu rosto. Entretanto, essa inserção é um comentário da própria cineasta, uma vez que se dá em outro dia de gravação, Gleisi Hoffmann está com outra roupa, sendo filmada de outro ângulo.

Através dessa manipulação do comentário através da montagem, lembramo-nos então novamente de Comolli e sua reflexão acerca do “ver” e do “poder”. Nas escolhas de enquadramento e, posteriormente, de montagem, o filme desenha-se no balé de catástrofe entre ver e poder indicado pelo autor, e percebemos tanto tentativas de poderes políticos de controlar as atividades cinematográficas, quanto assistimos às performances daqueles que aceitam ser filmados. Regendo tudo na ilha de montagem, Maria Ramos e Karen Akerman fazem opções de escritura que “acarretam consequências, em última análise, políticas” (COMOLLI, 2008, pg. 23).

Acreditamos então – e tentamos colocá-lo aqui – que é possível apontar que “O Processo” enquadra-se, enquanto documento histórico, dentro da noção de “dever de memória” que vimos. Maria Ramos exerce seu dever de memória a partir de um traçado factual que busca abordar o acontecimento do *impeachment* de Dilma Rousseff desde o primeiro momento em que ele torna-se oficial até as consequências que se deram posteriormente às filmagens – mas ainda no processo de montagem – incluindo cartelas de informações complementares que trazem desde dados que não estão explícitos no filme até a prisão de Lula. A urgência do filme se faz presente assim em nós e na cineasta enquanto uma pergunta que transborda os limites da filmagem e até mesmo da montagem: o que pode o cinema?

Diante de um grande evento, cuja iminência era mudar os rumos do país, “um verdadeiro acontecimento” (MIGLIORIN, 2014, p. 235), Maria Ramos responde a este dever de memória voltando seu olhar para Brasília e os processos políticos e jurídicos que envolvem o *impeachment* de Dilma Rousseff. De certo, a própria realizadora já afirmou tanto em entrevistas quanto em debates de pré-lançamento de seu filme que não fazia muita ideia do que iria filmar nem de qual seria o resultado final de sua obra. Aqui, mesmo que não falemos do cinema de urgência com imagens trêmulas feitas em meio a protestos, falamos da urgência do acontecimento que move a cineasta. Evidencia-se uma produção em torno da urgência política, onde o filme – e outros, como o recém-lançado “Excelentíssimos” (2018), de Douglas Duarte – é um documento histórico transformado em experiência sensível. Como aponta Anita Leandro, “há urgência em constituir arquivos sobre a experiência vivida, e a imagem (...) fornece um registro condensado do momento fugidio que é preciso reter” (2010, p. 108).

Claro, o documentário enquanto documento histórico traz em si o olhar particular de seu autor, e sabemos que a construção de história, de memória coletiva e social diz muito mais sobre quem conta a história do que sobre o acontecimento em si, posto que o real continua a escorrer pelas brechas em que a humanidade tenta aprisioná-lo.

Mas essa subjetividade explícita do cinema é em “O Processo” na realidade um trunfo. Assistir ao processo de impeachment pelo olhar de Maria Ramos é ter uma visão complementar da história, com informações importantes e densas para este que foi um episódio tão polêmico de nossa democracia. Diante da urgência do acontecimento, a cineasta mergulha, retorna e observa o espetáculo montado pelos políticos, entregando ao espectador uma nova possibilidade em torno da construção da memória sobre este acontecimento.

## Referências Bibliográficas

CÉSAR, Amaranta. Cinema como ato de engajamento: o documentário brasileiro contemporâneo em contextos de urgência. Comunicação apresentada no 4º Colóquio Cinema, Estética e Política, realizado pelo Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência (PPG-COM-FAFICH-UFMG) no 26 de jun. de 2015, em Belo Horizonte. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hyJtVZoePbU>. Acesso em 19 de dez. de 2018.

----- . “O tempo é luta” – Entrevista com a curadora Amaranta Cesar. Revista Cardamomo. 09 de set. de 2017. Entrevista concedida a Chico Ludermir. Disponível em: < <http://www.revistacardamomo.com/o-tempo-e-luta-entrevista-com-a-curadora-amaranta-cesar/> > Acesso em: 19 de dez. de 2018

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

DELEUZE, Gilles. Lógica do Sentido. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

EXCELENTÍSSIMOS. Direção de Douglas Duarte. Produção de Júlia Murat. Brasília: Esquina Filmes, 2018. 1 DVD. 152min, son., color.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. O filme e a representação do real. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. E-Compós. Brasília, vol. 6, p. 1-11, ago. de 2006.

IVANO, Rogério. Memória e esquecimento: argumentos de Paul Ricoeur. In: II Congresso Internacional de História da UEPG-UNICENTRO, 2015. P. 1-10.

JOGO de cena. Direção de Eduardo Coutinho. Produção de Bia Almeida e Raquel Freire Zangrandi. Rio de Janeiro: Videofilmes/Matizar, 2007. 1 DVD. 105min, son., color.

KIMO, P; VEIGA, R. Jornadas de junho: O documentarista entre a imagem e o acontecimento. Esferas, vol. 4, nº7, p107-115, jul-dez 2015.

LEANDRO, Anita. Sem imagens: memória histórica e estética de urgência no cinema sem autor. Estudos da língua(gem). Vitória da Conquista, vol. 12, nº 1, p. 121-134, jun. de 2014.

\_\_\_\_\_. O tremor das imagens. Notas sobre o cinema militante. Devires. Belo Horizonte, vol. 7, nº 2, p. 98-117, jul./dez. 2010.

LINS, C.; MESQUITA, C. Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo (1999-2007). In: BAPTISTA, M. (org.); MASCARELLO, F (org.). Cinema mundial contemporâneo. Campinas, SP: Editora Papirus. 2008.

MIGLIORIN, Cezar. Ensaios na revolução: o documentarista e o acontecimento. In: GONÇALVES, Osmar (org.). Narrativas Sensoriais. Rio de Janeiro: Editora Circuito. 2014.

NA MISSÃO com Kadu. Direção de Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito. Produção de Aiano Bemfica, Luisa Lanna e Pedro Maia de Brito. Belo Horizonte/Recife: 2016. 1 DVD. 28min, son., color.

O PROCESSO. Direção de Maria Augusta Ramos. Produção de Leonardo Mecchi. Brasília: Nofoco Filmes, 2018. 1 DVD. 140min, son., color.

RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007. Disponível em: <[http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos\\_ricoeur/memoria\\_historia](http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia)>. Acesso em 19 de dez. de 2018.

\_\_\_\_\_. Memory, history, oblivion. Conferência escrita e apresentada na conferência internacional “Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism” no 08 de mar. de 2003, em Budapest

SANTIAGO. Direção de João Moreira Salles. Produção de Beto Bruno. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2007. 1 DVD. 80min, son., p&b.





# IDENTIDADE LOCAL DO CINEMA ATRAVÉS DO DESIGN: INQUIETAÇÕES URBANAS<sup>1</sup>

Lednara de Castro Silva<sup>2</sup>  
José Edjairson de Melo Júnior<sup>3</sup>

## Resumo

Este artigo busca fazer trazer os resultados encontrados na pesquisa de iniciação tecnológica que identificou elementos gráficos contidos na produção cinematográfica pernambucana, no qual focou, nesse momento, a temática das inquietações urbanas. Foram escolhidos filmes que focam o dia a dia, os problemas e prazeres da classe média recifense. Com intuito de validar tal proposta, foram analisados 3 filmes de diretores pernambucanos, com o objetivo traçar características visuais do atual ciclo das produções cinematográficas locais. Ambas têm histórias que se passam na cidade do Recife e que contextualizam inquietações urbanas vivenciadas pela sociedade pernambucana na atualidade.

**Palavras-chave:** design, cinema pernambucano, memória gráfica, identidade local

## Abstract

This article seeks to bring the results found in the technological initiation research that identified graphic elements contained in the Pernambuco cinematographic production, in which, at that moment, focused the theme of urban unrest. Films that focus on the daily life, the problems and pleasures of the Recife middle class were chosen. In order to validate this proposal, three films by directors from Pernambuco were analyzed, with the aim of tracing the visual characteristics of the current cycle of local cinematographic productions. Both have stories that are happening in the city of Recife and that contextualize urban anxieties experienced by Pernambuco society at the present time.

**Keywords:** design, cinema pernambucano, graphic memory, local identity

<sup>1</sup>Trabalho apresentado à revista Pense Interdisciplinar das Faculdades Integradas - AESO Barros Melo.

<sup>2</sup>Docente do Curso de Design Gráfico, Mestre, Recife, Pernambuco, Brasil. Email: nara.castro@prof.barroselo.edu.br

<sup>3</sup>Graduando do curso de Design Gráfico das Faculdades Integradas - AESO Barros Melo. Email: melojunior@gmail.com

## 1. Introdução

O papel do design no mundo contemporâneo tem se mostrado cada vez fortalecido, não só no que tange aos contextos inovativos e de geração de experiência e valor para marcas e produtos, mas também no contexto de enfatizar manifestações culturais.

O ambiente multidisciplinar está cada vez mais presente na ação diária do designer, para tanto é necessário compreender o quanto o design se faz necessário nas diversas áreas de conhecimento.

O cinema é uma arte híbrida. Sua linguagem é composta por um conjunto de outras linguagens e, no processo de desenvolvimento de suas tecnologias, incorporou novas formas de comunicação. Todavia, ainda é pouco discutido e estudado, pelos teóricos de cinema e de design gráfico, o fato dos filmes utilizarem modos de simbolização da linguagem gráfica como materiais significantes.

As pesquisas sobre memória gráfica são conceituadas por Farias(2014, p. 16) “uma linha de estudos que pretende revisar o significado e valor de artefatos visuais, em particular os impressos efêmeros, para estabelecer uma noção de identidade local através do design”

Sob este contexto, este artigo busca fazer uma exposição dos resultados encontrados na pesquisa de iniciação tecnológica que buscou identificar os elementos gráficos contidos na produção cinematográfica pernambucana, no qual focou, nesse primeiro momento, a temática das inquietações urbanas. Onde foram escolhidos filmes que focam o dia a dia, os problemas e prazeres da classe média recifense. Por fim, com intuito de validar tal proposta serão apresentadas as análises de três filmes de diretores pernambucanos com o objetivo principal traçar características visuais do atual ciclo das produções cinematográficas locais.

## 2. Identidade local, design e memória gráfica

Após uma análise, é possível perceber o encaminhamento da atividade de design para preocupações em vários aspectos que vão além dos estéticos e formais, mas levam em consideração fatores sociais, culturais e de âmbito global que interferem no desenvolvimento do produto e que fazem deste um artefato realmente necessário para as demandas e preocupações contemporâneas. Para Schneider(2010) o design é tanto uma prática social como uma reflexão sobre ela. Essa prática social divide-se em fundamentos materiais e ideológicos. O design é uma forma de trabalho material, pois utiliza tecnologias e técnicas (de acordo com o padrão de produção da respectiva sociedade) e está ligado a uma organização de trabalho. Ele também é ideológico quando reproduz e interpreta a realidade social, modificando as relações que os homens estabelecem entre si e com tudo que o cerca. “Em outras palavras: as formas estéticas possuem um conteúdo que expressa uma visão de mundo; elas revelam, direta ou indiretamente, interesses econômicos, interesses de classe e juízos de valor sobre a realidade social” (SCHNEIDER, 2010, p.201).

Entende-se que a memória gráfica são todos os ‘fragmentos de memória’ que um artefato é capaz de transmitir sobre um determinado tempo, ou local. Para Reis (2015, p.02) “...Estudar memória gráfica é atentar-se para o cotidiano. Ousamos dizer que é valo-

rizar o corriqueiro, não no sentido de o que é sem graça ou vulgar mas no sentido de usual/habitual.” Nesse contexto, entende-se cotidiano quando falamos da produção cinematográfica, como aquilo que é produzido e/ou criado e que deixa uma memória nas pessoas. Desta forma podemos entender que traduzir a memória gráfica de algo é interpretar os valores estéticos, culturais e simbólicos levando em consideração os fatores sociais e ideológicos. Entende-se, ainda, que memória gráfica são todos os ‘fragmentos de memória’ que um artefato é capaz de transmitir sobre um determinado tempo, ou local. Nesse estudo no âmbito do design, analisaremos não só materiais impressos, mas imagens em movimento que representam contextos fílmicos relacionados a direção de arte para a produção de cinema pernambucana.

### 3. O cinema Pernambucano

Desde o início do século XIX, com a chegada do primeiro cinematógrafo, o cinema brasileiro se caracterizava pelo binômio produtor-exibidor, ou seja, os filmes produzidos aqui nos primeiros anos do século XX eram feitos por donos de salas de exibição ou seus associados, garantindo que haveria a oportunidade de exibir a película (um sistema no qual ainda havia concentração da cadeia produtiva entre a produção, a distribuição e a exibição numa única organização ou pessoa) (GONÇALVES, 2009).

Nas décadas de 10 e 20, proliferaram alguns ciclos de produção cinematográfica no Brasil fora do eixo Rio-São Paulo (em Barbacena, Pouso Alegre e Pelotas, por exemplo); que conseguiram, com maior ou menor sucesso, realizar produções até serem dissociados, por não possuírem estrutura para concorrer com a fita estrangeira. Os mais resistentes foram o do Recife e o de Cataguases (GONÇALVES, 2009).

Em Pernambuco, a produção cinematográfica compõe o Arranjo Produtivo Local (APL) da Indústria Criativa, e o Recife é sua cidade polo. Uma das atividades do APL é o audiovisual, passível de receber verba de órgãos do governo federal para a realização de práticas e processos inovadores (GUERRA, 2011).

A história da produção cinematográfica em Pernambuco possui três ciclos, iniciados durante o século passado: o Ciclo do Recife (entre 1923 e 1931), o ciclo do Super-8 (durante a década de 1970 até o início dos anos 1980) e o Árido Movie (desde 1996) (CARVALHO, 2006; FIGUEIRÔA, 2000).

Desses períodos, o Árido Movie alcançou o reconhecimento internacional, a considerar o mérito de aquisição de prêmios em festivais nacionais e internacionais, como: o *Tiger Awards* de melhor filme no Festival de Roterdã em 2007, para *Baixio das Bestas*, de Cláudio Assis; o Prêmio da Educação Nacional, do Ministério da Educação do governo francês, concedido a *Cinema, Aspirinas e Urubus*, de Marcelo Gomes, durante o festival de Cannes de 2005; e o *Regard Neuf* da Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes de 2008, conferido ao cineasta Tião pelo curta-metragem “Muro” (GUERRA, 2011).

A produção contemporânea de filmes de longa-metragem em Pernambuco tem como marco zero o filme *Baile Perfumado* (de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1996), cujo cenário é o Sertão, e a trilha sonora, a música *mangue beat*. O enredo é inspirado em histórias pessoais, que ocorrem em lugares pouco visitados ou mesmo evitados (FIGUEIRÔA, 2006). Na época do filme *Baile Perfumado*, o Brasil vivia a época pós-Collor que possibilitou o [re]surgimento da cinematografia nacional, principalmente pelas leis de incentivo

que resultaram no aumento da produção de filmes de baixo orçamento. A partir desse momento e de modo gradual, a cultura pernambucana passava uma marca fácil de ser percebida e de agradar os públicos. O diálogo que esses filmes passam a estabelecer com identidades múltiplas contribuem para uma revisão e elaboração de questionamentos da história através da utilização de linguagens cinematográficas atuais, atuando como um elemento ativo e dinâmico na cultura (FIGUEIRÔA, 2000).

Dentre as produções culturais pernambucanas, a indústria do cinema também se destaca por suas peculiaridades de sobrevivência, uma vez que demanda um alto custo para sua produção, carência de alternativas para captação de recursos financeiros e entraves no mercado exibidor. Em contraponto a essas peculiaridades, tem-se a indústria cinematográfica dominante norte-americana, em que 80% dos filmes exibidos em todo o mundo correspondem a produções de Hollywood, o que inibe a expansão global da atividade cinematográfica dos países em desenvolvimento (UNCTAD, 2013).

Mesmo com a hegemonia hollywoodiana, o audiovisual no Brasil vem apresentado forte crescimento nos últimos anos. De um lado, o surgimento e a disseminação de novas tecnologias têm multiplicado as plataformas de distribuição do conteúdo, resultado do aumento do consumo de *Video on Demand* (ou seja, filme sob demanda, por meio de uma página web na tela da TV, onde o assinante pode escolher diferentes tipos de filmes e programas de TV que estejam disponíveis em VoD) e *On streaming* (ou seja, uma tecnologia utilizada na transmissão de conteúdo digital na internet de maneira instantânea, como nas plataformas de Web Rádio, Web TV, Web cast, Web conferência e nos eventos online) (MARTINEZ, 2013).

#### 4. Design Cinematográfico

O profissional de Design é capaz de atuar em diversas áreas da comunicação visual. Na área cinematográfica o design está envolvido em diversas áreas, pois a visão é um dos sentidos principais na sétima arte. Para entender melhor sua forma de atuação na produção de filmes é importante observar a tabela abaixo desenvolvida por Jussan(2005), na qual relaciona o campo do design com o design cinematográfico.

| <b>Desenho industrial</b><br><design>        | <b>Design cinematográfico</b>                    |
|--|--|
| <i>design gráfico</i>                        | <i>design de créditos / arte gráfica de cena</i> |
| <i>design de produto</i>                     | <i>design de objetos de cena</i>                 |
| <i>design de interiores e de edificações</i> | <i>design de cenário</i>                         |
| <i>design de moda</i>                        | <i>design de figurino</i>                        |

**Tabela 1** – relação do desenho industrial x design cinematográfico – adaptado de Jussan (2005)

Assim, nota-se um vasto e amplo ramo de atividades para o profissional de design além de uma grande possibilidade de elementos a serem explorados e estudados visualmente como podemos observar abaixo:

| Créditos Iniciais  | CORPO DO FILME   | Créditos Finais   |
|--|--|---|
| Exemplo:<br>Introdução;<br>Apresentação<br>de personagens;<br>ambientação etc. | Personagens<br>Figurino<br>Cenários<br>Objetos de cena | Exemplo:<br>Encerramento;<br>Erros de gravação;<br>Apresentação de<br>atores etc. |

É fundamentada nesta relação do design com o cinema que esta pesquisa busca o entendimento do que se é proposto a estudar. Utilizando do papel de um Designer Gráfico na cena cinematográfica, é trazido um olhar sobre os filmes através da relação da formação com a função na área (apresentado na primeira deste tópico): o estudo da arte de cena produzida para cada filme. Além disso, acrescenta-se nesta correspondência e na pesquisa as peças de divulgação desenvolvidas, que também é objeto de trabalho desta profissão.

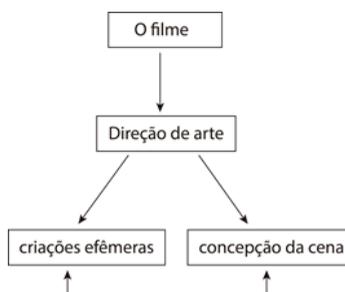
Sendo assim, atribui-se na possibilidade de atuação do Designer Gráfico, o desenvolvimento de artes gráficas impressas ou digitais para divulgação da produção, acrescentando, também, este campo na pesquisa aqui desenvolvida, e focando especificamente nestes dois âmbitos: as criações efêmeras (cartazes, etc) e a concepção da cena (direção de arte).

## 5. A Pesquisa

A princípio foi feita uma pesquisa bibliográfica para uma aproximação maior com as definições sobre memória gráfica e também para entender o cenário da produção cinematográfica pernambucana. Aprofundar-se nesses duas temáticas foi de total importância para entender melhor os dois universos abordados nesta pesquisa.

Com o intuito de focar e estabelecer um recorte mais preciso, foi feita uma pesquisa em catálogos de festivais, que resultou numa listagem dos filmes pernambucanos dos últimos 6 anos (2012-2018). Desta listagem foram selecionarmos 10 filmes, escolhidos através de sua relevância de acordo com a quantidade de premiações (Tabela 1).

Feita a seleção, inicia-se o processo de análise dos longas-metragens que seguiu o seguinte método de análise:



Ao perceber que o estudo de todos os selecionados requereria mais tempo do que o que estava previsto para a pesquisa. Para as análises foram escolhidos 3 filmes que tinham padrões estéticos e de roteiro parecidos: “Era uma vez eu, Verônica”, “O Som ao Redor” e “Aquarius”. Ambos tem histórias que se passam na cidade do Recife e que contextualizam inquietações urbanas vivenciadas pela sociedade pernambucana na atualidade.

| FILMES SELECIONADOS |                          |                       |   |        |  |      |
|---------------------|--------------------------|-----------------------|---|--------|--|------|
|                     | Título                   | Diretor               | Produtora   | Gênero | Premiações   | Ano  |
| 1                   | Boa Sorte, Meu Amor      | Daniel Aragão         | Pedro Severien, Orquestra Cinema Estudos                            | Drama  | 65° Festival Internacional de Cinema de Locarno – Prêmio de Melhor Filme/Júri Jovem; 45° Festival de Brasília do Cinema Brasileiro – Melhor Som e Melhor Diretor/Júri Oficial; 16° Festival de Cinema Luso-Brasileiro (Santa Maria da Feira) – Prêmio de Melhor Atriz para Christiana Ubach; 5° Hollywood Brazilian Festival – Menção Especial para a fotografia de Pedro Sotero;  | 2012 |
| 2                   | Eles Voltam              | Marcelo Lordello      | Plano9 e Trincheira   | Drama  | Melhor Filme e Melhor Atriz - Festival de Brasília /2012    Melhor Filme e Melhor Produção - 6° Festival de Triunfo/2013    Melhor Filme – Júri da Crítica da Abraccine  | 2012 |
| 3                   | Era uma vez Eu, Verônica | Marcelo Gomes         | Rec Produtores Associados, Dezenove Som e Imagens                   | Drama  | Festival de Brasília do Cinema Brasileiro - Melhor Filme, Ator Coadjuvante, Fotografia, Roteiro, Trilha Sonora, Júri Popular e Troféu Vagalume;  | 2012 |
| 4                   | O Som ao Redor           | Kleber Mendonça Filho | Emilie Lesclaux Cinemascope Produções Cinematográficas e Artísticas | Drama  | 36° Mostra Internacional de Cinema de São Paulo - Melhor Filme; Prêmio Itamaraty - Melhor Filme; Festival do Rio - Melhor Filme; Festival de Gramado - Melhor Filme, Melhor Som, Filme da Crítica; International Film Festival Rotterdam - Prêmio da Crítica; Festival de Cinema da Polônia - Melhor Filme; Copenhagen International Film Festival - Melhor Filme; Festival de Cinema da Sérvia - Melhor Filme; 3° Prêmio Cinema Tropical - Melhor Filme; Associação de Críticos de Toronto - Melhor Filme | 2012 |
| 5                   | Tatuagem                 | Hilton Lacerda        | João Vieira Jr., Chico Ribeiro e Ofir Figueiredo                    | Drama  | Festival de Gramado - Kikito de Melhor Filme, Melhor Trilha Musical, Melhor Ator; Festival de Cinema do Rio - Prêmio Especial do Júri, Melhor Ator, Melhor Ator Coadjuvante, Melhor Longa-metragem - Prêmio do Público, Prêmio FIPRESCI de Melhor Longa Latino-Americano; 57° Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte - Melhor Ator.   | 2013 |
| 6                   | Amor, Plástico e Barulho | Renata Pinheiro       | Aroma Filmes  | Drama  | 46° edição do Festival de Brasília - Melhor Atriz, Melhor Atriz Coadjuvante, Melhor Direção de Arte; Prêmio Abraccine - Melhor Filme; Festival de Aruanda-PB - Melhor Atriz; Janela Internacional de Cinema do Recife - Melhor Montagem, Menção Honrosa; Mostra Filmes Livre - Melhor Filme; 7° Festival de Cinema de Triunfo-PE - Melhor Atriz, Melhor Fotografia   | 2013 |

|    |                          |                       |   |                 |   |      |
|----|--------------------------|-----------------------|---|-----------------|---|------|
| 7  | A História da Eternidade | Camillo Cavalcante    | Aurora Cinema, República Pureza, Canal Brasil | Drama           | Festival de Cinema da Fronteira - Melhor Atriz; Abraccine - Melhor Filme; Festival Paulínia de Cinema - Melhor Filme, Melhor Ator, Melhor Atriz e Melhor Direção; Grande Prêmio do Cinema Brasileiro - Melhor Trilha Sonora Original; Troféu APCA - Melhor Fotografia; Festival SESC de Filmes - Melhor Ator e Melhor Fotografia; Festival de Cinema Itinerante da Língua Portuguesa - Melhor Filme, Melhor Ator e Melhor Diretor   | 2014 |
| 8  | Ventos de Agosto         | Gabriel Mascaro       | Rachel Ellis                                  | Ficção          | Festival del film de Locarno - Menção Especial; 47º Festival de Brasília - Melhor Fotografia, Melhor Atriz; VII Janela Internacional de Cinema do Recife - Melhor Direção, Melhor Som; 34th Festival International du Film d'Amiens - Melhor Filme - Licorno D'Or; Starz Denver Film Festival - Prêmio Especial do Júri; VI Semana dos Realizadores - Prêmio Indie Lisboa; 29º Mar del Plata Film Festival - Prêmio FIESEL para realizador de até 35 anos; 18º Festival de Cinema Luso-Brasileiro (St Maria da Feira) - Prêmio da Crítica; If Istanbul International Independent Film Festival - Melhor Filme | 2014 |
| 9  | Boi Neon                 | Gabriel Mascaro       | Desvia  | Drama           | Prêmio Especial do Júri da Mostra Orizzonti<br>Fénix Film Award for Best Screenplay<br>Fénix Film Award for Best Fictional Cinematography<br>Grande Prêmio do Cinema Brasileiro - Melhor Ator<br>Grande Prêmio do Cinema Brasileiro - Melhor Roteiro Original<br>Grande Prêmio do Cinema Brasileiro - Melhor Direção de Fotografia<br>TIFF Awards: FIPRESCI Award<br>Grande Prêmio do Cinema Brasileiro - Melhor Longa-Metragem Ficção: Voto Popular  | 2015 |
| 10 | Aquarius                 | Kleber Mendonça Filho |   | Drama, Suspense | Prêmio Ibero-Americano de Cinema Fênix de Melhor Direção<br>Prêmio Ibero-Americano de Cinema Fênix de Melhor Atriz<br>Grande Prêmio do Cinema Brasileiro - Melhor Direção<br>Grande Prêmio do Cinema Brasileiro - Melhor Longa-Metragem Ficção<br>Platino Award for Best Actress<br>Grande Prêmio do Cinema Brasileiro - Melhor Trilha Sonora   | 2016 |

Tabela 1 – Relação de filmes selecionados

Dos dez filmes, foram selecionados três para análise inicial:

- Era uma vez eu, Verônica
- O Som ao redor
- Aquarius

A primeira etapa da análise se deu através do material de divulgação dos filmes, desde cartazes até as capas do DVD de venda, analisando a paleta de cores e os elementos gráficos que compõem cada material.

## 6. A Análise

### Direção de arte – Criações Efêmeras

De início é importante começar pelo primeiro contato que se tem com um filme: as peças de divulgação dele. Muitas vezes, são elas as responsáveis por atrair o espectador assim como trazerem consigo uma forte carga do filme, de suas características. Portanto, iniciemos essas análises pelos cartazes de cada um dos filmes.



“Cartaz do filme: Era uma vez eu, verônica”

O filme que gira em torno da vida de uma médica da capital pernambucana, abordando os questionamentos dela em seu dia a dia, traz em sua chamada o recorte de uma cena onde percebe-se parte do rosto e busto da protagonista para fora da água, ao fundo prédios na beira mar. Logo, já é possível abordar um aspecto da comunicação visual: Recife é conhecida por ser uma capital litorânea em constante processo de verticalização (construção de prédios), a imagem utilizada já faz referência a este período de “crescimento” do surgimento de edifícios. Para moradores da cidade ou para aqueles que estão familiarizados com o local reconhecerão a praia de Boa Viagem que serve de cenário para o filme.

### Paleta de cores do cartaz de “Eu Verônica”

Partindo para o âmbito das cores é possível perceber uma forte presença de cores pouco saturadas, puxadas principalmente para o azul e o verde. Nos prédios, percebemos a presença da alternância de valores da cor preta para atingir tons distintos de cinza, cor

bastante utilizada para representar essas construções verticais. Percebe-se que a utilização das cores está estreitamente ligada ao filme, que tenta retratar a neutralidade e monotonia do dia a dia ligada principalmente ao sentimento da personagem principal.



“Cartaz do filme O Som ao Redor”

A divulgação do filme de 2012 traz logo de cara a presença de duas personagens do filme no primeiro plano, de frente para o que aparenta ser o quintal abandonado de uma casa. Ao fundo é possível mais uma vez notar a presença de prédios, desta vez não é claro de que a história se passe em Recife, já que a verticalização é algo presente em diversas capitais. O posicionamento das pessoas e a maneira como seus corpos estão parados trazem uma sensação de reflexão. Diferentemente do objeto anterior, este não traz de primeira muitas informações, sendo necessário a análise após assistir ao filme.

### Paleta de cores – Cartaz Som ao redor

Assim como no anterior, a presença de cores não saturadas é uma das características do cartaz. Utilizando mais uma vez esta característica para retratar um filme que também tem como tema a vida diária. O azul novamente parece ser a cor mais utilizada alterando apenas seus valores.



“Cartaz do filme Aquarius”

No terceiro e último cartaz dos filmes escolhidos, é possível perceber a presença forte da alternância de contraste, do claro e do escuro, mas ainda, a utilização cores pouco saturadas no primeiro plano da fotografia. Diferente dos anteriores, não há a presença do elemento “edifício”, mas, assim como no segundo cartaz, a personagem traz uma pose reflexiva olhando para algo a sua frente que não aparece no cartaz.

### **Paleta de cores do cartaz de Aquarius**

Novamente percebe-se a presença de um tom de azul e de cores com baixa saturação, entretanto, diferente das duas anteriores, aqui é possível ver uma maior quantidade de cores com valores altos na escala para o preto, havendo a presença de cores mais escuras e fechadas.

As três imagens de divulgação trazem uma semelhança quanto a escolha de cores utilizadas e acabam por conectar uma com a outra através dos elementos que existem em casa. Esta conexão, apesar de não parecer necessária terá seu mérito de significado ao final desta análise.

Assim, concluindo as primeiras impressões de tais peças de divulgação, já é possível partir para o estudo do filme em si.

### **Direção de arte – Concepção de Cena**

“Recém-formada em medicina, Verônica atravessa um momento crucial em sua vida e questiona sua escolha profissional, seus laços afetivos e sua capacidade de lidar com a vida nova.” - Sinopse do filme Era uma vez eu, Verônica.

“A vida dos residentes de uma rua de classe média de Recife toma um rumo inesperado quando uma empresa de segurança particular é contratada para trazer paz aos moradores. Para alguns deles, a presença dos guardas cria mais tensão do que alívio.” - Sinopse do filme O Som ao Redor.

“Uma jornalista aposentada defende seu apartamento, onde viveu a vida toda, do assédio de uma construtora. O plano é demolir o edifício Aquarius e dar lugar a um grande empreendimento.” - Sinopse do filme Aquarius.

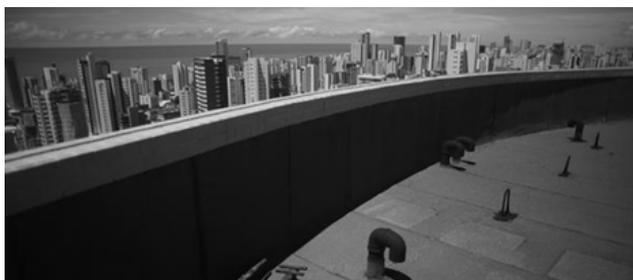
As três produções pernambucanas têm como cenário para o enredo a capital do estado, o que era possível de notar apenas no cartaz do filme que traz a médica como protagonista. Logo, as características em comum encontradas neles estão fortemente relacionadas com o que acontecia em Recife na época em que foram produzidas.

Os prédios enquanto elementos gráficos podem ser vistos em diversas cenas no decorrer de todos estes filmes aqui citados, mas, além disso, também é utilizado como tema das histórias. Em “Era uma vez eu, Verônica” o edifício está mais presente em forma de elemento gráfico para o cenário, como nas diversas cenas em que a personagem frequenta a praia de boa viagem.



Cena – Era uma vez eu, Verônica.

Em “O Som ao Redor” e “Aquarius” o prédio toma conta aos poucos dos longas, ganhando destaque na trama desenvolvida em cada, principalmente no último citado, que recebe o nome do edifício em que vive a protagonista.



Cena – O Som ao redor

A presença desse elemento pode ser compreendida como uma crítica contra a grande verticalização que a cidade sofreu nos últimos dez anos, que coincide com a época de produção dos filmes citados.



Cena – Aquarius.

Quando observado por esse viés de crítica social, o entendimento dos pôsteres de divulgação se expandem: as poses anteriormente analisadas como reflexivas se encaixam a esta visão como parte do contexto, trazendo de maneira visual o incômodo(ou a resistência) das personagens com este crescimento verticalizado.

De uma forma ou de outra, sendo crítica ou não, a forte presença destas construções influenciaram diretamente na escolha da paleta de cores pouco saturadas dos longas, uma referência ao tom acinzentado que é utilizado nas retratações visuais de prédios.



O som ao redor



Era uma vez eu, Verônica



Aquarius

É da percepção de como cores e elementos são utilizados nos filmes estudados que é possível traçar as características aqui citadas, com isso, trazendo à tona uma memória não só de filmes contemporâneos, mas também da capital de Pernambuco.

Recife, nos últimos 10 anos, sofre com o aumento constante de prédios que é retratado nas diversas cenas externas em que a presença dessas construções é notável. Refletindo assim na escolha de cores “sem vida” utilizadas. A baixa saturação da paleta de cor é uma clara referência ao “acinzentamento” da cidade.

Desta forma, conclui-se que a primeira parte desta pesquisa relatando a memória dos filmes pernambucanos contemporâneo traz em seus traços características fortemente ligadas a crítica provinda do surgimento de novas edificações na cidade litorânea. Além de que para retratar isso, todos utilizam-se de cores poucas saturadas e vivas.

## 7. Considerações finais

Este artigo tem o objetivo de apresentar os resultados do projeto de pesquisa da Iniciação em Desenvolvimento Tecnológico e Inovação do curso de Design Gráfico no ano de 2018.

Essa pesquisa transitou por um terreno pouco trafegado entre os designers trazendo uma nova abordagem interdisciplinar que procura entender e ao mesmo tempo analisa aspectos estéticos de produção cinematográficas.

Os resultados encontrados ratifica a função da ação do design agregador tanto da prática social como da reflexão sobre ela.

É importante perceber que de forma subliminar os filmes estudados demonstram o quanto a produção cinematográfica pernambucana busca representar as aflições, inquietações e esperanças de uma sociedade e refletem-se nos padrões cromáticos encontrados e elementos pictóricos representativos dos padrões que estão sendo vivenciados no dia a dia das sociedades e que representam a identidade local com bastante fidelidade.

## Referências Bibliográficas

CARVALHO, L. A. Pressões ambientais e mudanças institucionais no campo do cinema em Pernambuco. 2006. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Administração, UFPE, Recife, 2006.

FARIAS, Priscila Lena. On graphic memory as a strategy for design history. In: International Committee for Design History and Design Studies, Aveiro, Portugal, 2014.

FIGUEIRÔA, A. Cinema Pernambucano: uma história em ciclos. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.

FIGUEIRÔA, A. O manguêbeat cinematográfico de Amarelo Manga: energia e lama nas telas. Trabalho apresentado ao NP 07 – Comunicação Audiovisual, do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. Brasília, 2006.

GONÇALVES, A. S. Associativismo e representação institucional: o movimento empresarial espírito santo em ação. XIV Congresso Brasileiro de Sociologia. Rio de Janeiro, 2009  
GUERRA, J. F. R. O empreendedorismo cultural na produção de cinema: a dinâmica empreendedora de realizadores de filmes pernambucanos. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco. CCSA. Administração, 2011.

Jussan, Cláudia. Design cinematográfico; a concepção visual do imaginário fantástico (2005). Dissertação Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes – Belo Horizonte- MG. 2005.

MARTINEZ, K. G. A distribuição no cinema pernambucano: Um Gargalo do Mercado (2002-2012). Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, Brasil, 2013.

SILVA, Lednara de Castro. A ação empreendedora na indústria criativa: a expertise dos produtores de cinema de Pernambuco. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco. CCSA. 2015.

S. R. Reis ; E. L. Cunha Lima,; G. Cunha Lima. Memória Gráfica Brasileira – Da memória ao efêmero: o caso das capas de discos de vinil. Artigo Científico. 7º Congresso Internacional de Design da Informação/Proceedings [Poster] of the 7th Information Design International Conference | CIDI 2015. 2015

UNCTAD. Creative economy: a feasible development option. Geneva/New York: UNCTAD/UNDP, 2013.





# A EXCLUSÃO DE MULHERES PLUS SIZE EM CAMPANHAS PUBLICITÁRIAS<sup>1</sup>

Patrícia Gomes Vasconcelos<sup>2</sup>

## Resumo

O presente trabalho apresenta a falta de inclusão de mulheres Plus Size em propagandas da loja C&A e também no seu ponto de venda. Sabemos que no tempo em que vivemos, as lutas por causas “esquecidas” tem aumentado, na intenção de trazer visibilidade e inclusão midiática para as mesmas. Com o público Plus Size não é diferente. A diferença, na verdade, é a indiferença. Ao decorrer da pesquisa, vamos acompanhar as dificuldades e lutas dessas mulheres em busca de roupas e propagandas que as representem.

**Palavras-chave:** Mulheres; Plus Size; C&A; Publicidade.

## Abstract

The present project introduces the lack of inclusion of Plus Size Women in advertisements from the store C&A and its point of sale. Knowing the time we live in, the fight for “forgotten” causes has increased, with the purpose of bringing media visibility and inclusion to them. When it comes to the Plus Size audience it isn’t any different. In fact, the difference is the indifference. Throughout the research, we are going to follow the hardships and the distress of these women in search for clothes and advertisements in which represent them.

**Keywords:** Women; Plus Size; C&A; Advertising

.....  
<sup>1</sup>Trabalho apresentado à revista Pense Virtual das Faculdades Integradas - AESO Barros Melo, orientado pela professora Mayra Waquim.

<sup>2</sup>Aluna das Faculdades Integradas- AESO Barros Melo, Olinda, Pernambuco, Brasil. Email: pgvascon@gmail.com

## 1. Introdução

Quem lembra da memorável pergunta dita pela madrasta má da Branca de neve? “Espelho, espelho meu, existe alguém mais bela do que eu?” Nos deixa reflexivos e nos faz pensar em que beleza seria essa num mundo cheio de diversidades entre essa espécie chamada “humana”? Parando para analisar, podemos perceber que o Brasil é rico em mulheres de diferentes raças e diferentes modelos. A mulher pode ser negra, branca, gorda, magra, cacheada, ruiva, alta, baixa e uma porção de adjetivos que são incontáveis.

Devido à injeção de beleza que recebemos em favor das mídias, acabamos nos esquecendo de um nicho de mulheres que requerem importância e representação, que não se limitam aos padrões e que insistem em lutar contra a mídia tóxica. Essas mulheres são as mulheres plus size. Pouco representadas nas mídias brasileiras, elas lutam por inclusão social e pelo amor ao seu corpo.

Uma das inclusões que esse nicho necessita é na inclusão da moda, das roupas, dos modelos, das estampas, dos tamanhos. As roupas para mulheres plus size são vistas como “especiais” aos olhos das marcas que vendem para esse segmento, frequentemente bastante caras e com estilos que não condizem com a realidade da consumidora plus size, causando desestímulo na mesma.

A loja C&A é uma das lojas fast fashion que é selecionada como uma das maiores cadeias de varejo do mundo, com lojas espalhadas pelo mundo todo. A marca oferece ao consumidor vários tipos de roupas e tamanhos em suas lojas, na parte feminina busca atender as expectativas das suas clientes, que buscam suprir as suas necessidades de consumo nas lojas.

A marca usa os meios audiovisuais e digitais para propagar suas ideias. Lançam também campanhas publicitárias para mostrar suas novas coleções, de acordo com cada época do ano e data comemorativa. Por ser uma loja de roupa, a C&A sempre usa modelos padrões para compor suas campanhas publicitárias.

De acordo com o que foi discutido anteriormente, coloca-se a seguinte pergunta de pesquisa: As mulheres plus são devidamente representadas nas campanhas audiovisuais da marca? E suas demandas de consumo de moda? São supridas?

## 2. Percurso metodológico

Para atingir os objetivos, foi usado estratégias metodológicas de pesquisa exploratória/descritiva de corte transversal e bibliográfica, estruturado em duas etapas: qualitativa e quantitativa.

Esta monografia assume um caráter exploratório/descritivo de corte transversal. Conforme afirma Malhotra (1993), a pesquisa exploratória permite que uma maior compreensão seja desenvolvida acerca do tema. E ainda acrescenta que este tipo de pesquisa permite maior flexibilidade em relação ao uso de métodos na obtenção de discernimento e desenvolvimento de hipóteses. “Este tipo de pesquisa tem como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a construir hipóteses.” (GERHARDT, SILVEIRA, 2009)

O presente estudo está estruturado em duas etapas. A primeira etapa é a pesquisa qualitativa, no qual “não se preocupa com representatividade numérica, mas, sim, com o aprofundamento da compreensão de um grupo social, de uma organização, etc.” (GERHARDT, SILVEIRA, 2009) A escolha da abordagem qualitativa se deu devido que o tipo de investigação apresenta a observação e análise da realidade de forma natural, mas ao mesmo tempo complexa e contextualizada. (LUDKE; ANDRÉ, 1986)

Já na segunda etapa, a pesquisa quantitativa, Fonseca (2002, pg. 10) esclarece que

“Diferentemente da pesquisa qualitativa, os resultados da pesquisa quantitativa podem ser quantificados. Como as amostras geralmente são grandes e consideradas representativas da população, os resultados são tomados como se constituíssem um retrato real de toda a população alvo da pesquisa. A pesquisa quantitativa se centra na objetividade. Influenciada pelo positivismo, considera que a realidade só pode ser compreendida com base na análise de dados brutos, recolhidos com o auxílio de instrumentos padronizados e neutros.”

### 3. Desenvolvimento

#### 3.1 Padrão de beleza

Segundo Sennet (2003) na Grécia Antiga, especificadamente em Atenas, a beleza era representada pela nudez, na rua e em lugares públicos. Os homens vestiam roupas largas que expunham seu corpo livremente e essa característica mostrava como os homens eram civilizados, permitindo a diferenciação entre os fortes e os vulneráveis. A Grécia civilizada fez do seu corpo exposto uma admiração.

Na era romana as mulheres não podiam se maquiar, pois a maquiagem estava relacionada com o adultério e a prostituição. Seguiam o padrão grego e faziam questão da pele branca, utilizando cinzas de Caramujo para esconder os defeitos da sua pele. Elas viviam em casa e para sair, precisavam usar um tipo de roupa da época chamada palla, um tipo de pano para cobrir os cabelos. (Domingues, 2015)

Na Idade Medieval, as mulheres eram vistas como santas ou pecadoras. Segundo Leal (2012) as mulheres, na visão dos religiosos, eram consideradas pecadoras e muito próximas dos prazeres carnis e dos sentidos humanos; eram vistas, dessa maneira, porque todas descendiam de Eva, a culpada pela queda do homem, decorrente do pecado original.

No Renascimento, as visões de belezas mudaram completamente, entraram em cena as mulheres que mostravam o seu corpo o mais real possível, dando plasticidade e volume, se apropriando da ideia de que os seios fartos e os quadris largos eram vistos como divindade, associada a fartura, saúde e dinheiro.

No século XX, começaram a se dedicar cada vez mais ao embelezamento do corpo, idealizando a “boa forma”, esquecendo o uso do espartilho e investindo na estética, nas cirurgias e em ginásticas para não mais fingir um corpo e sim obtê-lo pois “a ação sobre a beleza poderia então, mais do que antes, ser artificializada”. (VIGARELLO, 2006)

Atualmente estamos vivemos uma realidade de contraposição, onde a magreza excessiva, a ditadura da beleza e a beleza real são uma necessidade. Essa ditadura nos mostra

que apenas e, somente, os magros podem encontrar a verdadeira felicidade, pois estão dentro dos padrões. (PEREIRA, 2015) Mota (2006) aponta também que no mundo da moda a magreza extrema tornou-se referência, sendo almejada pelo público feminino como ideal de beleza.

### 3.2 Principais acontecimentos sobre a história da moda

Segundo o pensamento de Frings (2012) a moda é mais do que apenas o capricho de um designer, a moda é um reflexo das forças sociais, políticas, econômicas e artísticas de um determinado período.

Deu-se início a moda propriamente dita na França, em meados do século XV, quando a realeza começou a definir as tendências da moda e quando só a mesma poderia usá-la devido à divisão de classes entre proletariados e burgueses. A moda só existia para as pessoas que podiam comprar vestimentas de alto preço. Logo após isso, no século XVIII, Paris era considerada a capital da moda da Europa devido ao seu grande crescimento.

“A indústria 5 têxtil cresceu em Lyon e em outras cidades francesas, fornecendo tecidos de seda, fitas e rendas para a corte. Patrocinados pelos ricos, costureiras e alfaiates desenvolveram suas habilidades a um alto nível usando esses belos materiais.” (FRINGS, 2012. pg, 4,5)

As populações de classe baixa não tinham condições de adquirir peças novas e conservadas, então precisavam que a realeza descartasse as suas roupas tidas como “velhas” para poderem se vestir. Esse tipo de diferença social foi uma das causas que estimularam a Revolução Francesa, trazendo a moda para a simplicidade e tirando as roupas extravagantes de cena. (FRINGS, 2012) A partir da Revolução Francesa, o vestuário começou a ganhar outro segmento e novos olhares, abrangendo assim, todas as classes da sociedade, dando liberdade para as pessoas escolherem o que vestir.

A partir de todo esse cenário na Europa, surgiu uma nova estrutura chamada de: Alta Costura. Esse termo deu-se através do estilista chamado Charles Worth, ele foi considerado como o pai da alta costura por ter sido o primeiro designer independente. “A alta-costura tornou-se uma ponte entre a moda do passado, estruturada em classes, e a moda democratizada de hoje.” (FRINGS, 2012)

Com o passar do tempo, nos anos 60, a alta costura saiu um pouco de cena e deu espaço, mesmo sem querer, ao novo conceito de moda chamado de *Prêt-à-porte*, a expressão é lançada na França em 1949 por J. C. Weil que deriva do conceito norte americano chamado “ready to wear”, ou seja, pronto para vestir. Esse novo estilo tem como objetivo livrar a confecção industrial da sua má imagem de produzir roupas de baixa qualidade e mostrar um novo estilo, visava produzir industrialmente roupas acessíveis a todos, inspiradas nas últimas coleções da moda e com uma boa qualidade. (VELHO, 2007)

### 3.3 moda plus size

Para Silva (2015) a moda plus size teve origem nos Estados Unidos e, segundo informações de Blogs especializados neste assunto, o termo (plus = maior e Size = tamanho) surgiu no interior das indústrias de moda para classificar manequins acima da numeração 44.

“Nessa busca pela constituição dos sentidos da mulher plus size, percebe-se a importância desse segmento da moda relativamente nova no Brasil, mas que veio com o intuito de fortalecer e dispor a essas mulheres uma nova forma de “viver”, pelo menos quanto a uma melhor aceitação de seus corpos vestidos, determinando sua forma de estar no mundo.” (SOUZA, 2016, pg. 143)

A moda Plus Size tem ganhado o seu espaço nas lojas, mas ainda precisa ser bastante explorada pelas marcas no Brasil. No entanto, vale ressaltar que segundo Amari (2014) ainda existe uma falta de peças no tamanho GG e a padronização das tendências voltadas para a “moda magra” é a principal queixa das mulheres que vestem plus size. É comum ouvi-las dizer que muitas lojas vendem roupas com cara de senhora, ainda que essas consumidoras estejam no auge de seus 20 anos. (AMARI, 2014 apud CARDOSO E MEDEIROS (2010)

Uma das maiores dificuldades e das principais queixas dessa pesquisa é que a moda brasileira não desenvolve roupas para o público jovem com esse biotipo. Essas mulheres afirmam que, mesmo que sejam gordas, são jovens e gostariam bastante de se vestir igual todas as mulheres que também tem a sua idade e que são magras, querendo modelos joviais para realçar a sua beleza. (MEDEIROS E CARDOSO, 2010)

No Brasil, especificadamente em Porto Alegre, foi feita uma pesquisa com mulheres Plus Size sobre as roupas que são disponibilizadas pelas lojas para esse segmento, 75% das entrevistadas disseram que não conseguem achar vestuários da moda que acompanham as tendências do mercado brasileiro. Demonstrando assim, o índice elevado de mulheres insatisfeitas com esse biótipo no mercado. (MEDEIROS e CARDOSO, 2010).

### **3.4 Representatividade da mulher plus size**

Vivemos em uma sociedade que o discurso de extrema importância é o da beleza feminina. O corpo feminino ao longo da história passou por muitas variações, seja ele de comportamentos, formas e valores, conforme o tempo e o espaço. Paralelo ao corpo magro, vangloriado e esbelto, surge no início do século XXI, corpos carnudos e opulentos, hoje conhecidos no mundo da moda como plus size. (SOUZA, 2016)

A obesidade atinge quase 60% da população brasileira, e percebe-se que o índice de sobrepeso é crescente no país. Dentro desse resultado, há uma maior prevalência do excesso de peso em relação ao sexo feminino, atingindo 58,2% das mulheres, que em relação ao sexo masculino, que aponta 55,6% dos homens brasileiros. Sobre a obesidade, dados do IBGE indicam que ela atinge 24,4% da população feminina contra 16,8% da masculina.

Mesmo com o percentual alto de mulheres acima do peso, ainda é difícil encontrar a representação contínua das mesmas nas mídias. “O sujeito relaciona-se com seu corpo já atravessado, por uma memória, pelo discurso social que o significa e se desloca na sociedade e na história: corpos segregados, corpos legítimos, corpos tatuados, corpos excluídos” (ORLANDI, 2012). A mulher plus size se encaixa nesse conceito, pois vive a parte da sociedade devido à falta de aceitação dos seus corpos dentro da mídia.

Nesta sociedade de consumo, as campanhas publicitárias não se preocupam em utilizar modelos plus size, idosos, deficientes, homossexuais e negros, pela falta de segurança, pois a sociedade parece “se esconder” do perfeito, do padrão, não vende, mas choca, intimida e constrange as pessoas. (SCARIOTT, 2014)

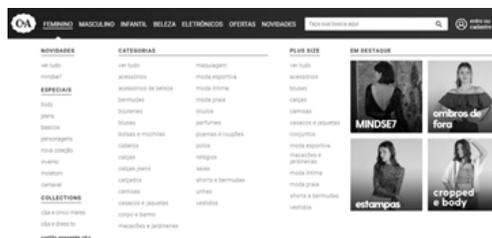
“Os corpos “diferentes”, até então, ausentes da criação publicitária, apresentam uma sociedade de modo plural. As “escolhas” a respeito das afirmações, das rejeições e das ausências revelam alterações na perspectiva da política desse tipo de produção cultural da mídia e da moda. Entretanto, a representação de diferentes etnias e estéticas corporais de forma positiva na publicidade constitui uma falsa metáfora de inclusão, evidenciando uma percepção congelada da diferença e uma apropriação indevida de sua identidade.” (SOUZA, 2016, pg. 143)

Quando falamos de “apropriação indevida de sua identidade” lidamos com o fato de que a mulher plus size sempre é representada como uma mulher especial, no termo estranha, e diferente. Campanhas publicitárias realizadas para esse tipo de segmento geralmente são feitas exclusivamente para eles, como se ter aquele tipo de corpo fosse surreal, quando na verdade, as propagandas deveriam incluí-las normalmente, já que as mulheres acima do peso são reais e normais, sem precisar de uma metáfora de inclusão.

## 4. Análise dos dados

### 4.1 Análise da loja online

Ao entrar no site da loja virtual, podemos perceber que a ala feminina é dividida em duas partes. A primeira é denominada apenas de “Categorias”, onde são vendidas blusas, calças, biquínis, acessórios, entre outros objetos. As fotos que consistem nesta página são representadas por modelos magras, abrangendo estilos de roupas modernos e atuais. A segunda é a “Plus size”, onde já notamos uma certa exclusão do acervo de roupas para mulheres que vestem acima do número 46. Para algumas mulheres, isso pode ser visto como estranho, podendo chegar a se sentir diferente ao perceber que existe uma ala apenas para o tipo de corpo ao que ela se enquadra.



Fonte: Loja Virtual C&A

Porém, em contrapartida, o que chama a atenção no ambiente virtual é que, ao contrário do que as pesquisas apontam, as mulheres plus size têm o seu lugar no site da marca. Os tamanhos das blusas vão de GG até o número 62 e de calças vão até ao número 78. Existem também a moda praia, com uma diversidade de estampas e modelos, os tamanhos chegam até ao número 60.

### 4.2 Análise da loja física

A loja escolhida para a pesquisa foi a C&A do Plaza Shopping, em Casa Forte, Recife. Em frente à loja, já podemos observar alguns manequins com roupas modernas e da nova coleção, todos eles magros e com tamanho de roupas entre os números 36 ao 38 e do PP ao P.

As blusas vão do tamanho P até o GG, alguns modelos chegando até o tamanho G. Os vestidos também têm as mesmas medidas, a diferença é que, o tamanho GG, tem um recorte mais estreito, que talvez, só atendesse as mulheres que não são consideradas realmente Plus Size. Isso também é observado nas blusas vendidas na loja. As calças, shorts e bermudas também tem uma grande variedade de estilos e cores. Mas, pesquisando e observando bastante á todos os tamanhos, os modelos vão do número 32 ao 48.

### 4.3 Análise audiovisual da campanha publicitária

A campanha publicitária da marca que será analisada tem como título “Entre Na Mistura”. A campanha foi lançada no dia 6 de setembro de 2016, tem 1 minuto de duração e continua no ar, em seu canal do Youtube. O vídeo é composto por colagens, passam flash’s de segundos de vários modelos da marca. É iniciado com uma modelo branca, alta, com roupas jeans, depois passa para uma modelo com loira, dois homens, um negro e um branco.

Já no meio do vídeo, aparece uma mulher Plus Size, com as palavras “Gorda e Sexy.” Até o final do vídeo, é repetida a sequência, aparecendo flash’s dos mesmos modelos, com algumas palavras diferentes como “Feminina, fit, negra”, é repetido também as palavras ditas no começo. No final, entra o nome da campanha “Entre na Mistura Jeans, C&A”.



Fonte: Youtube (2016)

Mas, para as mulheres Plus Size brasileiras, o que parecia ser uma campanha inclusiva, deu uma repercursão totalmente oposta. Nas redes sociais da marcas, algumas mulheres se posicionaram e não se sentiram representadas pela modelo “Plus Size” que estava no vídeo.

### 4.4 Principais gráficos da análise dos resultados da pesquisa

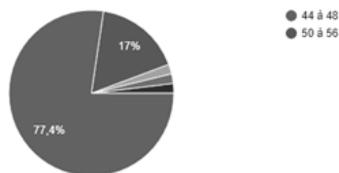
Para entender e comprovar como a marca C&A se comporta com o público Plus Size, foi realizada uma pesquisa online através do Google Docs, divulgada em grupos de Facebook direcionados e liderados por mulheres Plus Size, para saber o que essas mulheres achavam sobre a comunicação e o ponto de venda da loja direcionados para o Plus Size.

#### Gráfico 1 – Tamanho dos Shorts

Como a pesquisa é direcionada para o público de mulheres plus size, os tamanhos selecionados para compor a pergunta foi número do 44 ao 56.

### Qual é o seu tamanho de calça ou short?

53 respostas



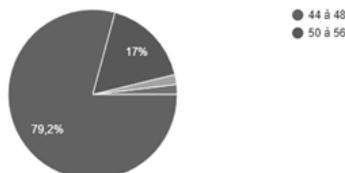
77,4% das mulheres que participaram do questionário, afirmaram que vestem entre os tamanhos 44 a 48. Número bastante relevante para a elaboração da pesquisa, visto que no ponto de venda da C&A, os shorts, bermudas e calças só chegam até a numeração 46. Então já podemos imaginar que algumas dessas mulheres tem dificuldade em procurar roupas adequadas para o seu tipo de corpo na loja. 17% responderam que vestem entre 50 a 56, e sabendo da realidade da C&A, podemos selecionar como impossível encontrar roupas nesses tamanhos, devido à falta de inclusão.

### Gráfico 2 – Tamanho das Blusas

Também foi pesquisado o tamanho das blusas que as mulheres plus size costumam vestir.

### Qual o seu tamanho de blusas?

53 respostas



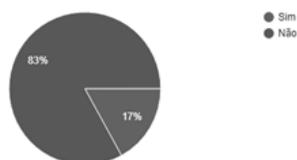
79,2% das mulheres vestem as numerações 44 ao 48, porcentagem semelhante ao do gráfico 4 em relação aos tamanhos dos shorts. As roupas na loja são marcadas como PP/P/M/G/GG e não sabemos ao certo a numeração exata. Mas, observando atentamente aos modelos expostos, podemos perceber que as vestimentas são estreitas, independentemente dos tamanhos mostrados nas etiquetas. Na análise da loja física, vemos que o vestido GG não é conveniente para mulheres Plus Size que vestem, no mínimo, o tamanho 48, pois a modelagem da peça é pequena e justa. 17% afirmaram trajar os tamanhos 50 ao 56, porcentagem igual ao do gráfico 4. Como já foi falado anteriormente, essas mulheres tem uma certa dificuldade de entrar numa loja C&A e achar uma roupa que condiz com o seu corpo e com suas medidas.

### Gráfico 3 – Roupas que Agradam ou Não

Um assunto que é bastante discutido no meio plus size são os tamanhos das roupas.

Você sempre acha roupas para o seu tamanho e que lhe agradam?

53 respostas

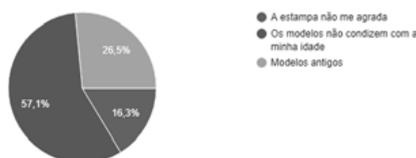


Como podemos perceber no gráfico, 83% não encontram roupas que condizem com o seu tamanho e que lhe agradam. Essa porcentagem já é um ponto pé inicial para a nossa pesquisa, pois, mesmo sem saber em que loja específica essas mulheres frequentam, mais da metade delas não conseguem encontrar vestimentas ideais para seus corpos. É desestimulante entrar em uma loja e saber que ela não atende às suas necessidades, causando tristeza e até um certo conflito com sua própria mente em aceitar o seu corpo do jeito que ele é. Já os outros 17% que compõe o gráfico, afirma acharem roupas que harmonizam com o seu corpo e com o seu estilo.

Gráfico 4 – Justificativa do gráfico 6

Se você respondeu "não" na pergunta acima, diga o por quê.

49 respostas



57,1% afirmam que os modelos que estão expostos nas lojas, não condizem com as suas idades. O que podemos concluir com essa afirmativa? Como podemos ler no referencial teórico e agora confirmado na nossa pesquisa, muitas das roupas que são feitas para as mulheres Plus Size são feitas como se fossem para mulheres mais idosas. Não são feitas com decotes e raras são as blusas de alças. São feitas blusas de manga para “esconder o braço gordo”. A blusa precisa ser mais fechada para “esconder que a mulher Plus Size tem mais corpo que as magrinhas”. 26,5% dizem que os modelos são antigos, trazendo um ar de uma pessoa mais madura e séria. 16,3% falam que as estampas das roupas não agradam.

**Gráfico 5 – Lojas Fast Fashion**

Entrando no quesito das lojas fast fashion, perguntamos se essas mulheres costumavam comprar roupas nessas lojas.

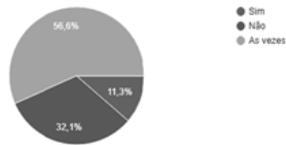
Como observamos no gráfico, 75,5% compram roupas em lugares como Renner, C&A, Riachuelo, entre outras. Porcentagem alta, levando em conta as dificuldades para encontrar vestimentas nesses tipos de lojas. Já os 22,6% dizem que não compram em fast fashion. Os motivos, provavelmente, são os do gráfico acima, a dificuldade de roupas que agradam.

**Gráfico 6 – Roupas que agradam ou não**

Focando na nossa área de pesquisa, que é a C&A, perguntamos se na loja as mulheres acham os tamanhos certos para as suas medidas e se acham roupas que agradam ao seu gosto.

Se sim, na C&A você acha roupas para o seu tamanho e que lhe agrade?

53 respostas



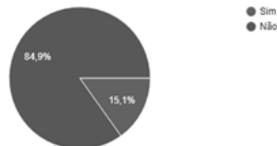
56,6% afirmam que às vezes encontram roupas para os seus tamanhos e que agradam. Como a maioria das mulheres que participou da pesquisa veste 44 ao 48, fica um pouco mais fácil encontrar roupas nesse tamanho, pois como vimos na loja física, a loja expõe roupas até o número 46. Já 32,1% dizem não achar e aí estão incluídas as mulheres que vestem 48 em diante, que devido à pesquisa diretamente na loja, comprovamos que não tinha nenhuma peça acima do tamanho 48, sabendo que muitas mulheres Plus Size vestem acima de 48. Se a empresa é uma marca de roupa que acompanha o slogan “Use e Abuse” deveria agregar todos os tipos de pessoas e corpos, para que assim as mulheres pudessem, de fato, usar e abusar com seu corpo. 11,3% confirmaram que acham roupas servem ao seu corpo e ao seu estilo.

### Gráfico 7 – Comunicação da C&A

Em relação aos meios de comunicações da C&A, pesquisamos se essas mulheres se sentem incluídas.

Você acha que a comunicação da C&A (propagandas, redes sociais) incluem o público Plus Size?

53 respostas



Bem mais da metade respondeu que não. Com 84,9% as mulheres que responderam à pesquisa, não conseguem se identificar com o que vê em nas propagandas e redes sociais na marca C&A. É uma porcentagem assustadora para a empresa, pois traz uma imagem negativa devido à falta de diversidade e inclusão em sua comunicação. É muito importante a marca se relacionar com suas consumidoras, pois além de ser bem vista, fideliza e atrai mais clientes. No caso da C&A, pelo menos pelo público Plus Size, é algo complicado de acontecer, vindo de acordo com a presente pesquisa feita. 15,1% das mulheres acham que são incluídas e representadas nos meios de comunicação da marca. Porcentagem pequena mas que, ainda assim, chama a atenção de algumas consumidoras da loja.

### Gráfico 8 – Ponto de Venda

Perguntamos as entrevistadas se elas encontram as roupas que são divulgadas nas propagandas nos pontos de venda da C&A.

Você acha que o que eles vendem nas propagandas é igual ao que se encontra no ponto de venda?

53 respostas



Ao analisarmos a pergunta acima notamos que 75,5% das mulheres não encontram na loja o que veem nas propagandas. Vemos que, além de não incluírem 100% as mulheres Plus Size nas propagandas, também não é possível encontrar roupas adequadas para os seus corpos no ponto de venda. Para qualquer mulher é triste ver uma propaganda, gostar da roupa e quando chegar na loja não encontrar a peça. 24,5% das mulheres afirmam que encontram na loja o que é mostrado na propaganda que, muito possivelmente, sejam mulheres que se enquadram entre os tamanhos 44 ao 46.

## 5. Considerações finais

Diariamente, somos bombadeardos por campanhas publicitárias, seja ela digital ou tradicional. Dia após dia são lançadas campanhas inéditas, geralmente bastante elaboradas, com uma sacada genial.

Com base nos dados levantados por meio da análise da loja física e online da C&A, podemos ver uma diferença gritante e, ao mesmo tempo, sem sentido. Na loja online, existem roupas com tamanhos até o 64, já na loja física, os tamanhos só vão até o número 46. Sabemos que provar uma roupa, sentir o seu tecido e olhar os seus detalhes traz ao consumidor mais confiança na hora da compra final do produto. A mulher Plus Size não tem essa escolha na loja C&A, ou ela compra na loja física, na verdade, não compra se o seu número for maior que 46 ou arrisca comprar pela loja online, que tem o seu tamanho, mas também tem os seus pontos negativos de compra.

Com base na campanha audiovisual, concluímos que não é uma propaganda completamente inclusiva, tendo em vista que a marca se vê com uma “comunicação ousada”. É mostrado um estereótipo de mulher, sem celulites ou estrias (que sabemos que é algo comum em mulheres Plus Size) e que veste, no máximo, a numeração 48. Nos comentários nas redes sociais sobre a campanha, são relatos negativos, com mulheres insatisfeitas com as roupas e a campanha lançada pela C&A.

E, para concluir, podemos dizer, com base na análise da pesquisa do questionário, que a C&A não inclui as mulheres Plus Size nas suas propagandas e tão pouco no seu ponto de venda. Através dessa pesquisa, e desse trabalho, podemos acompanhar o quanto essas mulheres são, e estão, insatisfeitas com a comunicação da marca, pois não conseguem se sentir representadas, vendo que outras mulheres, seja ela negra ou branca, são representadas normalmente. A comunicação que não visa lutar por essa causa que ainda é um tabu e também esquecida pela sociedade atual.

Podemos perceber que é uma campanha confusa, pois atende as necessidades da mulher plus size na loja online, ela está inclusa na propaganda – mesmo que de forma bastante discreta e diferente da realidade – mas não podemos dizer que ela se comple-

ta em todas as plataformas e em todas as lojas. Pois se existe uma mulher plus size na campanha, ela deve ser incluída também no ponto de venda, na loja online e em todos os meios que a marca se faz presente.

Se pararmos para pensar na sociedade, é necessário se pensar como pessoas integrantes da mesma. Pessoas que são distintas, mas que tem corpos, sentimentos e direitos. Corpos de todas as formas e jeitos, mas que gritam, e lutam, por um sentimento de inclusão e de igualdade, para todas as pessoas, e principalmente, para todas as mulheres Plus Size.

## Referências Bibliográficas

AMARI, Gabriela Kobo. VALORIZAÇÃO DO CORPO PLUS SIZE ATRAVÉS DO VESTUÁRIO. Disponível em : <[http://repositorio.roca.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/6301/1/AP\\_CODEM\\_2014\\_1\\_12.pdf](http://repositorio.roca.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/6301/1/AP_CODEM_2014_1_12.pdf)>. Acesso em 25 set.2018

DOMINGUES, Joelza Ester. A BELEZA DA GRÉCIA ANTIGA AO SÉCULO XIX. Disponível em: <https://ensinarhistoriajoelza.com.br/a-beleza-na-grecia-antiga-e-hoje/>>. Acesso em: 06 set.2018

FRINGS, Giru Stephens. Moda: Do Conceito ao Consumidor. São Paulo: Bookman, 2012  
GERHARDT, T. E; SILVEIRA, D.T; Métodos de Pesquisa. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derad005.pdf>> Acesso em: 14 out.2018

LUDKE, Menga; ANDRÉ A. D. E, Marli. Pesquisa em educação: Abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986

MALHOTRA, Naresh K. Marketing Research: an applied orientation. New Jersey: Prentice Hall, 1993. 857 p.

MEDEIROS, Antonio Jorge de. Ditadura da beleza. Disponível em: < [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1980-20052006000200011](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1980-20052006000200011)>. Acesso em: 26 set. 2018

PEREIRA, Lais Fontenelle. MODA CLUBBER E RAVER: UMA TENDÊNCIA NA CENA CONTEMPORÂNEA. Disponível em:<<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=4747@1>> Acesso em 01 nov. 2018

SENNETT, Richard. Carne e Pedra: O Corpo e a Cidade na Civilização Ocidental. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.

SILVA , Lucimar Aparecida. REPRESENTAÇÕES DO CORPO FEMININO NA MODA PLUS SIZE NO BRASIL: UM OLHAR MULTIMODAL EM CAPAS DE REVISTAS NA VERSÃO ONLINE. Disponível em: <<http://www.locus.ufv.br/bitstream/handle/123456789/6256/texto%20completo.pdf?sequence=1>> Acesso em: 13 out. 2018

SOUZA, Bárbara Pavei. O CORPO FEMININO PLUS SIZE: UMA VISÃO ATRAVÉS DA ANÁLISE DO DISCURSO. Disponível em: <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/eventos/sulletras/PDF/Barbara-Souza.pdf>> Acesso em: 15 out. 2018

VELHO, Alice Bittencourt. CONSUMO, MODA E MÍDIA. Disponível em: <<https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/1627/1/AVelho.pdf>> Acesso em: 02 out. 2018

VIGARELLO, Georges. História da Beleza: o corpo e a arte de se embelezar, do renascimento aos dias de hoje. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.