

INTERFACES

entre

COMUNICAÇÃO,
LINGUAGENS, e
CULTURA:

sociabilidades e fluxos de sentido

Edgar Monteiro Chagas Junior
Cristiane de Mesquita Alves
(ORGs.)



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, LINGUAGENS E CULTURA

**INTERFACES ENTRE COMUNICAÇÃO,
LINGUAGENS E CULTURA:
SOCIABILIDADES E FLUXOS DE SENTIDO**

ISBN 978-85-7691-158-6

@2019 Universidade da Amazônia

INTERFACES ENTRE COMUNICAÇÃO, LINGUAGENS E CULTURA:
Sociabilidades e fluxos de sentido
@ 2019 - Universidade da Amazônia

Chanceler do Grupo SER Educacional
Prof. Dr. José Janguê Bezerra Diniz

Reitora
Prof. Me. Maria Betânia de Carvalho Fidalgo Arroyo

Pró-Reitora de Pesquisa, Pós-Graduação e Extensão
Prof. Dra. Ana Maria de Albuquerque Vasconcellos

Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura
Prof. Dr. Edgar Monteiro Chagas Junior

Conselho Editorial
Prof. Me. Maria Betânia de Carvalho Fidalgo Arroyo (Presidente)
Prof. Dra. Analaura Corradi
Prof. Dra. Ana Maria de Albuquerque Vasconcellos
Prof. Dra. Danila Gentil Rodriguez Cal Lage
Prof. Dra. Evanilde Gomes Franco
Prof. Dr. Leonardo Augusto Lobato Bello
Prof. Dr. Luis Otávio do Canto Lopes
Prof. Dra. Márcia Athayde Moreira
Prof. Dr. Marco Aurélio Arbage Lobo
Prof. Dr. Ronaldo Lopes Rodrigues Mendes
Prof. Dr. Sérgio Cardoso de Moraes
Prof. Dr. Sérgio Castro Gomes

Revisão
Cristiane de Mesquita Alves

Capa, Projeto Gráfico e Editoração
Carolina Maria Mártires Venturini Passos



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Nazaré Soeiro
CRB-2/961

M716a Alves, Cristiane de Mesquita; Chagas Junior, Edgar Monteiro

Interfaces entre Comunicação, Linguagens e Cultura: socaibilidades e fluxos de sentido / Cristiane de Mesquita Alves, Edgar Monteiro Chagas Júnior (Org.). - Belém, PA: UNAMA, 2019.
180 f.: 21 x 30 cm.

Livro do PPGCLC (Mestrado/Doutorado) – Universidade da Amazônia, Programa de Mestrado e Doutorado em Comunicação, Linguagens e Cultura, 2019.

Organizadores: Cristiane de Mesquita Alves, Edgar Monteiro Chagas Junior.

ISBN: 978-85-7691-158-6

1. Interdisciplinaridade. 2. Comunicação. 3. Linguagens. 4. Cultura. I. PPGCLC. II. Pesquisa Interdisciplinar.

00-00000

CDD-400.0000



APRESENTAÇÃO

A pesquisa interdisciplinar é direcionada a uma investigação acadêmica de natureza complexa caracterizada pelos diálogos não só entre áreas do conhecimento próximas, dentro da mesma área de atuação, mas também entre disciplinas de áreas de conhecimentos diferentes, assim como entre saberes disciplinares e não disciplinares responsáveis pelo estudo de novas formas de produção de conhecimento e formação de recursos humanos, que assumam, de acordo com a Capes, “como objeto de investigação fenômenos que se colocam em fronteiras disciplinares, apontando novos desafios teóricos e metodológicos que se apresentam para diferentes campos de saber” (BRASIL, 2016).

Nessa perspectiva, este livro foi elaborado a partir dos desafios e procedimentos teóricos metodológicos da interdisciplinaridade, área do conhecimento que abrange prioritariamente o PPGCLC (Programa de Pós- Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura) da Universidade da Amazônia, no intuito de apresentar ao público acadêmico e, mesmo ao leitor eventual, resultados de pesquisas desenvolvidas pelos discentes, docentes do PPGCLC e pelas parcerias dos grupos de pesquisas.

Os trabalhos foram elaborados seguindo as duas grandes linhas de pesquisa do Programa, como: *Linguagem, Identidade e Cultura da/na Amazônia* (área que problematiza procedimentos semânticos – discursivos em diálogos com a Cultura, a Comunicação, a Arte e a Literatura com base nos estudos de relações identitárias da/na Amazônia, nos mais diversificados contextos: locais e globais, tradicionais e contemporâneos) e *Sociedade, Representação e Tecnologias* (campo que investiga as formas pelas quais a sociedade e os sujeitos elaboram, representam e são representados nos âmbitos comunicacional, artístico e literário por meio dos processos de sociabilidade, política e relações de poder, processos de produção de sentido presentes no cotidiano e modos de interação com as diversas tecnologias).

Diante desse contexto, essa coletânea abrange 15 capítulos produzidos nesse âmbito interdisciplinar, fronteirizados entre três vertentes multidisciplinares: *Comunicação, Linguagens e Cultura*. Na primeira grande área, há cinco trabalhos que versam a discussão dos fluxos de sociabilidades envolvendo o universo das teorias da Comunicação.

Nesse primeiro bloco, tem-se o capítulo 01: *Comunicação e Educação: um diálogo possível* de autoria das discentes: Carla Regina Santos Paes, Viviane Assunta Oliveira Jeronimo sob orientação dos professores do PPGCLC Rosângela Araújo Darwich e José Guilherme de Oliveira Castro. No capítulo 02, intitulado *Cooperação Internacional na Amazônia: Processos Comunicacionais e Discurso na Interface Web* os professores do Programa Douglas Junio Fernandes Assumpção, Analaura Corradi e Ana D'Arc Martins de Azevedo analisam como a tecnologia interage nos processos de comunicação dos discursos construídos para se falar da

Amazônica no mercado e cenário internacional. No capítulo 03: *Dança na Escola: a experiência estética em questão* os pesquisadores Maria Goretti Sousa Lameira, Camila Rodrigues Neiva na orientação de Márcia Cristina Ribeiro Gonçalves Nunes e Jorge Eiró propõem a reflexão sobre a dança no contexto escolar, enquanto linguagem comunicativa possível da experiência estética na área de conhecimento da educação escolar, no sentido de localizá-la como componente curricular de ensino. Já no Capítulo 04: *Eduardo Galeano: Literatura e Jornalismo Literário: reflexões de textos de Galeano com base nas Teorias de Bauman e Debord* Camila Bastos Lopes da Silva, Carla Regina Santos Paes e Silvia Vale de Souza Leão, orientadas pelos docentes: José Guilherme de Oliveira Castro e Lucilinda Ribeiro Teixeira, apresentam a pesquisa por método comparativo, como finalidade de averiguar textos em prosa e poemas de Eduardo Galeano, no intuito de investigar o discurso híbrido (jornalístico, narrativo, poético) que se contrapõe a modernidade presente nos textos do autor. No capítulo 05: *Youtuber Mirim: o espetáculo que encanta* discute como a mídia pode se inserir e interagir nos processos comunicativos presentes na plataforma digital YouTube na interação infantil, de Danuta Leão sob orientação de Ivana Oliveira.

O campo *Linguagens* é constituído pelas investigações presentes a partir do Capítulo 06: *A Semiótica por Saussure e Peirce e seus atravessamentos* assinado pelos professores Rosângela Araújo Darwich e José Guilherme de Oliveira Castro, em parceria com as alunas Carla Regina Santos Paes e Viviane Assunta Oliveira Jeronimo. Também na linha que pesquisa os processos de construções semânticos, há o Capítulo 07: *Conteúdos discursivos no desenho animado infantil "Bob Esponja Calça Quadrada" sob a ótica da Análise Institucional* de Márcio Bruno Barra Valente, Fernanda Cristina Nunes Simião, e Agnes Caroline Alves de Souza em conjunto com os docentes Rosângela Araújo Darwich, Paulo Jorge Martins Nunes e Maíra Oliveira Maia. Já os três capítulos que seguem são norteados pelos entre-discursos centralizados nos fios condutores literários. O Capítulo 08: *Dalcídio Jurandir: narrativas, representações e labirintos da linguagem* dos professores Paulo Nunes, Alda Cristina Costa, Vânia Torres Costa e Maria Ermelinda Báez descreve uma ação analítica das obras do escritor paraense Dalcídio Jurandir pelas indagações realizadas no grupo de pesquisa Narramazônia. Já no capítulo 09: *O rio nas representações do imaginário amazônico nos enredos das narrativas fotográficas e literárias* os autores: Carolina M. M. Venturini Passos, Cristiane de Mesquita Alves, Joyce Cristina Farias de Amorim, Wellingson Valente dos Reis, Edgar Monteiro Chagas Júnior e José Guilherme de Oliveira Castro apresentam um estudo de Literatura Comparada sobre a construção do imaginário do elemento rio presente nas narrativas fotográficas e literárias a partir da análise das fotografias de Venturini e das cenas dos textos de *Órfão do Eldorado* de Milton Hatoum e *Acauã* de Inglês de Sousa. Encerra-se a pesquisa deste grande campo da Linguagem pelo Capítulo 10: *Sororidade na crônica Companheiras, de Eneida de Moraes* de autoria de Rosângela Araújo Darwich e de Agnes Caroline Alves de Souza, trabalho alicerçado na discussão da sororidade construída pela parceria de irmandade entre as 25 mulheres presas políticas apresentadas no enredo de Eneida.

Os aspectos mais pertinentes aos estudos culturais estão presentes no Capítulo 11: *A arte do Grafite como forma de Linguagem Urbana* em diante. Este estudo focaliza um estudo etnográfico junto a jovens que desenvolvem o grafite urbano, analisa-se a partir da condição social destes sujeitos que possuem experiências, simultaneamente, entre mundos sociais e culturais diferentes, construindo intrincados caminhos identitários, e é assinado pelas pesquisadoras: Ana D’Arc Martins de Azevedo, Marcia Cristina Ribeiro Gonçalves Nunes e Carla Geórgia Travassos Teixeira Pinto. O Capítulo 12: *Dos acervos de Arte Contemporânea nos Museus paraenses: a formação da coleção de Arte da Unama* os professores Carolina M. M. Venturini Passos, Jorge Eiró, Mariano Klautau Filho, Susanne Pinheiro Dias e Vera Maria Segurado Pimentel fazem um levantamento sobre a constituição dos acervos de arte em Belém do Pará, desde uma visão abrangente (museus paraenses) ao Museu da Universidade da Amazônia. No Capítulo 13: *Identidades de saberes de tradição na diversidade cultural do Quilombo Jambuaçu em Moju (Pa)*, Ana D’Arc Martins de Azevedo, Rosângela Araújo Darwich e Adailson da Silva Leão analisam a importância dos impactos resultantes de ações de empresas de mineração e agroindustrial, bem como de igrejas cristãs, por meio de entrevistas e observações diretas registradas em um diário de campo realizadas com doze quilombolas ao longo de dezoito meses. Já no Capítulo 14: *O brinquedo de Miriti e o Círio de Nazaré: significação, narrativa jornalística e memória da/na Cultura Amazônica* é a temática analisada pelos professores Shirley do Socorro Moura das Neves, Edgar Monteiro Chagas Junior, Paulo Jorge Martins Nunes e Vânia Maria Torres Costa. E, para finalizar essa interface de estudo desta coletânea o Capítulo 15: *Pontos cantados: um traço da cultura brasileira a ser reconhecido, valorizado e preservado* Carla Regina Santos Paes, Sabrina Maria Morais Gaspar, José Guilherme de Oliveira Castro, Analaura Corradi contextualizam a importância da identificação e documentação dos pontos cantados utilizados em atividades ritualísticas na Umbanda, analisando-os como fontes essenciais de informação dessa prática cultural e religiosa.

Todas as pesquisas foram desenvolvidas e aplicadas pelos alunos do Mestrado e do Doutorado em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia em parcerias com os docentes orientadores ou docentes envolvidos nas parcerias de grupos de pesquisas com outras instituições de Ensino Superior, como a Universidade Federal do Pará. Assim como a organização desta coletânea que contou com a participação do coordenador do Programa do PPGCLC da Unama Edgar Chagas e da bolsista Prosup/CAPES do Doutorado, turma de 2017, Cristiane Mesquita.

A todos, desejamos uma boa leitura.

Belém, junho de 2019.

*Cristiane de Mesquita Alves
Edgar Monteiro Chagas Junior
(Organizadores)*

PREFÁCIO

POR MAIS COMUNICAÇÃO, MAIS LINGUAGENS, MAIS CULTURA E MAIS RESISTÊNCIA!

A filósofa estadunidense Judith Butler, uma das mais relevantes pensadoras da moralidade em nossa época, inicia um de seus ensaios relatando ter sido confrontada, certa vez, com a seguinte indagação: “Teriam as humanidades sabotado a si mesmas, com todo seu relativismo, questionamento e criticismo, ou teriam elas sido sabotadas por todos aqueles que se opõem ao seu relativismo, questionamento e criticismo?” É óbvio que Butler jamais aquiesceria ao argumento de que as humanidades teriam perdido, de alguma forma, sua autoridade moral. Pelo contrário. Ela, que, numa triste ironia, foi chamada de "bruxa" quando veio ao Brasil para participar de um colóquio intitulado “Os fins da democracia”, repetiu a questão justamente pela necessidade de confrontá-la nesses tempos sombrios.

Um livro como este, sobre Comunicação, Linguagem e Cultura, está diretamente relacionado a essa indagação. O que esses três campos de conhecimento, ou áreas, ou disciplinas, como queiram os epistemólogos e pedagogos de plantão, têm a oferecer para pensarmos, para relativizarmos, para questionarmos e olharmos criticamente para nossa realidade? Teorizar sobre esses conceitos seria uma alternativa segura para responder a essa pergunta. Contudo, devemos lembrar que os próprios conceitos são, de saída, reflexos das condições de possibilidade a partir das quais podem ser pensados, tecidos e interpretados. Assim, o que se transforma é a própria pergunta: sob quais condições podemos pensar em Comunicação, Linguagem e Cultura ainda hoje? A resposta me parece ser uma só: sob o signo da resistência, ou melhor, da insubmissão às formas autoritárias de regulação do pensamento, dos saberes, dos discursos, dos corpos e das possibilidades de existência.

Estou certo de que teóricos de tempos e lugares tão distintos, como Raymond Williams, Mikhail Bakhtin, François Lyotard ou mesmo Judith Butler, concordariam com a constatação de que qualquer teoria da Comunicação, da Linguagem e da Cultura é, sobretudo, uma teoria da comunidade. Ou seja, estamos falando de formas de pensar o comum da comunidade. Ele constitui-se a partir de relações e interações de quais naturezas? Quais os papéis produtivo, imaginativo e pragmático da linguagem? Que tipo de valores, normas e práticas organizam as experiências do comum? O pensamento autoritário certamente nos diria que “abordar as relações sociais sob o prisma do comum é coisa de comunista”. Mas isso porque o padrão de nosso pensamento sobre a comunidade é autoritário, segregacionista, elitista e tacanho. Não é fácil mudar padrões de pensamento, estruturas de sentimento e gramáticas morais que organizam a maneira como vemos o mundo.

É justamente nesse ponto que reside a importância de que a Comunicação, a Linguagem e a Cultura subsistam aos investimentos autoritários, que buscam policiar o pensamento, desencorajar a crítica e dissimular os interesses comuns. São esses modelos epistemológicos, esses grandes conjuntos de conceitos, abordagens, perspectivas e métodos que nos permitem exercitar a expansão de nossos horizontes práticos, morais, criativos, pragmáticos. Já não falamos apenas em defesa de uma autoridade moral das humanidades. Esse manifesto é contrário, na verdade, a um modelo de educação marcado pelo desconhecimento e pelo menosprezo da importância ética das humanidades, da relevância científica e moral da compreensão dos processos de interação social. Um modelo de educação pretensamente pragmático, lógico, concreto, exato, voltado contra o pensamento complexo, abstrato, criativo, interdisciplinar.

Chega a ser irônico o fato de que, na chamada era do capitalismo cognitivo, ou do capitalismo artista, totalmente voltado à absorção das capacidades criativas e da resiliência dos sujeitos por parte dos mecanismos produtivos e das relações de poder, os próprios regimes de controle e regulação dos saberes – sabidamente, as elites políticas e certos discursos religiosos – adotem posição tão contraproducente denegando as humanidades. Entretanto, a comunidade de que trata a Comunicação, a Linguagem e a Cultura não é singular, homogênea, essencial e nem estática. É errática, dinâmica e plural, razão pela qual é uma comunidade porvir, uma comunidade sempre no limiar de novas descobertas, novos saberes, novas interpretações. Daí porque o projeto autoritário de destruição ou denegação das humanidades está fadado a falhar *ad aeternum*. A comunidade sempre produzirá novos problemas, que sempre demandarão novas respostas. Pois a comunidade opera no limite do não pensado.

A iniciativa dos alunos e professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura nasce nesse limiar: entre o imperativo produtivo que regula o trabalho acadêmico e a vontade de explorar, de escavar mais e mais o terreno movediço da comunidade para descobrir sobre a experiência estética da dança, sobre os labirintos imaginários da literatura e da fotografia, sobre o lugar de fala dos grafiteiros urbanos, sobre a significação cultural do brinquedo de miriti, entre outros temas do livro “Interfaces entre Comunicação, Linguagens e Cultura: sociabilidades e fluxos de sentido”, organizado pela professora Cristiane de Mesquita Alves e pelo professor Edgar Monteiro Chagas Júnior. Pesquisar na Amazônia é, já, resistir e lutar para conquistar espaços legítimos diante da eloquência dos grandes centros de pesquisa. E tomar como ponto de partida os trabalhos dos alunos e alunas é assumir esse devir característico da pesquisa acadêmica: um eterno e persistente *work in progress*, para o desespero dos que querem sabotar as humanidades e, assim, a comunidade.

Leandro Rodrigues Lage

Professor da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: leandrorage@gmail.com.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	03
<i>Cristiane de Mesquita Alves e Edgar Monteiro Chagas Junior</i>	

PREFÁCIO	06
<i>Leandro Rodrigues Lages</i>	

COMUNICAÇÃO

COMUNICAÇÃO E EDUCAÇÃO: UM DIÁLOGO POSSÍVEL	11
<i>Carla Regina Santos Paes, Viviane Assunta Oliveira Jeronimo, Rosângela Araújo Darwich e José Guilherme de Oliveira Castro</i>	

COOPERAÇÃO INTERNACIONAL NA AMAZÔNIA: PROCESSOS COMUNICACIONAIS E DISCURSO NA INTERFACE WEB	19
<i>Douglas Junio Fernandes Assumpção, Analaura Corradi e Ana D'Arc Martins de Azevedo</i>	

DANÇA NA ESCOLA: A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM QUESTÃO	30
<i>Maria Goretti Sousa Lameira, Camila Rodrigues Neiva, Márcia Cristina Ribeiro Gonçalves Nunes e Jorge Eiró</i>	

EDUARDO GALEANO: LITERATURA E JORNALISMO LITERÁRIO: REFLEXÕES DE TEXTOS DE GALEANO COM BASE NAS TEORIAS DE BAUMAN E DEBORD	42
<i>Camila Bastos Lopes da Silva, Jose Guilherme de Oliveira Castro, Lucilinda Ribeiro Teixeira, Carla Regina Santos Paes e Sílvia Vale de Souza Leão</i>	

YOUTUBER MIRIM: O ESPETÁCULO QUE ENCANTA	52
<i>Danuta de Cássia Leite Leão e Ivana Cláudia de Guimarães de Oliveira</i>	

LINGUAGENS

A SEMIÓTICA POR SAUSSURE E PEIRCE E SEUS ATRAVESSAMENTOS	64
<i>Carla Regina Santos Paes, Viviane Assunta Oliveira Jeronimo, Rosângela Araújo Darwich e José Guilherme de Oliveira Castro</i>	

CONTEÚDOS DISCURSIVOS NO DESENHO ANIMADO INFANTIL “BOB ESPONJA CALÇA QUADRADA” SOB A ÓTICA DA ANÁLISE INSTITUCIONAL	74
<i>Márcio Bruno Barra Valente, Fernanda Cristina Nunes Simião, Rosângela Araújo Darwich, Paulo Jorge Martins Nunes, Maira Oliveira Maia e Agnes Caroline Alves de Souza</i>	

DALCÍDIO JURANDIR: NARRATIVAS, REPRESENTAÇÕES E LABIRINTOS DA LINGUAGEM	86
<i>Paulo Nunes, Alda Cristina Costa, Vânia Torres Costa, Maria Ermelinda Báez</i>	

O RIO NAS REPRESENTAÇÕES DO IMAGINÁRIO AMAZÔNICO NOS ENREDOS DAS NARRATIVAS FOTOGRÁFICAS E LITERÁRIAS 97
Carolina M. M. Venturini Passos, Cristiane de Mesquita Alves, Joyce Cristina Farias de Amorim, Wellingson Valente dos Reis, Edgar Monteiro Chagas Júnior e José Guilherme de Oliveira Castro

SORORIDADE NA CRÔNICA COMPANHEIRAS, DE ENEIDA DE MORAES 109
Rosângela Araújo Darwich e Agnes Caroline Alves de Souza

CULTURA

A ARTE DO GRAFITE COMO FORMA DE LINGUAGEM URBANA 119
Ana D'Arc Martins de Azevedo, Marcia Cristina Ribeiro Gonçalves Nunes e Carla Geórgia Travassos Teixeira Pinto

DOS ACERVOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA NOS MUSEUS PARAENSES: A FORMAÇÃO DA COLEÇÃO DE ARTE DA UNAMA 128
Carolina M. M. Venturini Passos, Jorge Eiró, Mariano Klautau Filho, Susanne Pinheiro Dias e Vera Maria Segurado Pimentel

IDENTIDADES DE SABERES DE TRADIÇÃO NA DIVERSIDADE CULTURAL DO QUILOMBO JAMBUAÇU EM MOJU (PA) 141
Ana D'Arc Martins de Azevedo, Rosângela Araújo Darwich e Adailson da Silva Leão

O BRINQUEDO DE MIRITI E O CÍRIO DE NAZARÉ: SIGNIFICAÇÃO, NARRATIVA JORNALÍSTICA E MEMÓRIA DA/NA CULTURA AMAZÔNICA 153
Shirley do Socorro Moura das Neves, Edgar Monteiro Chagas Junior, Paulo Jorge Martins Nunes e Vânia Maria Torres Costa

PONTOS CANTADOS: UM TRAÇO DA CULTURA BRASILEIRA A SER RECONHECIDO, VALORIZADO E PRESERVADO 164
Carla Regina Santos Paes, Sabrina Maria Moraes Gaspar, José Guilherme de Oliveira Castro e Analaura Corradi

SOBRE OS AUTORES 171

COMUNICAÇÃO

“A palavra é essencialmente um fazer ver, cabe-lhe pôr ordem no visível desdobrando um quase visível em que se vêm fundir duas operações: uma operação de substituição (que põe "diante dos olhos" o que está distante no espaço e no tempo) e uma operação de manifestação (que faz ver o que é intrinsecamente subtraído à vista, os mecanismos íntimos que movem personagens e acontecimentos)”.

(Jacques Rancière)

Capítulo 01

Comunicação e Educação: Um diálogo possível

Carla Regina Santos Paes
 Viviane Assunta Oliveira Jeronimo
 Rosângela Araújo Darwich
 José Guilherme de Oliveira Castro

Introdução

Refletir sobre a formação do indivíduo nos tempos modernos traz à vista a raiz das relações humanas: a comunicação. É através da comunicação que construímos nossa cultura, nossa identidade e nosso conhecimento. A Educação e a Comunicação seguem caminhos que se atravessam na formação social e política do ser humano.

Objetivo central do estudo é refletir sobre os atravessamentos entre Educação e Comunicação como definido por Kenski (2008) ao afirmar que ambas são como as faces de uma moeda que, apesar de distintas, se complementam e se completam. É preciso compreender que nesta pesquisa a Educação é vista como um processo que extrapola os limites da escola, enquanto que enxergamos a comunicação como um processo que transcende o mero midiatismo. Ambos são considerados formas de construção social que acontecem por meio das interações e onde a cultura e a linguagem desempenham papéis decisivos

Para que fosse possível alcançar o objetivo da pesquisa foi necessário compreender o que é a Cultura e como ela se manifesta nas relações humanas que envolvem a linguagem e compreender o papel da experiência no que tange à Comunicação e à Educação.

A cultura

A forma como vemos, sentimos, interagimos e intervimos com o mundo e com os outros é que faz com que a cultura seja construída. Via de regra, não se existe sem cultura e nem apartado dela, pois tal fenômeno está intimamente ligado na relação homem-natureza, na intermediação entre todos e deles com seu meio ambiente. Afinal, só podemos nos compreender ao(s) outro(s) por intermédio do meio em que cada um vive

Pensando nisso, compreenderemos então que já nascemos em uma cultura herdada, mas que ao mesmo tempo se constrói e reconstrói permanentemente. Sacristán (2002) explica-nos que nascemos duas vezes: a primeira, para a vida e a segunda, para a sociedade; e que onde quer que estejamos, faz-se perceptível que as relações afetivas (de agregação e de exclusão) dos indivíduos aos grupos se concretizam. O conhecimento e a imagem que cada um faz dos outros (e de si mesmo) é que faz com que se criem vínculos sociais e se construam as coordenadas culturais.

A cultura é de todos: este o fato primordial. Toda sociedade humana tem sua própria forma, seus próprios propósitos, seus próprios significados. Toda sociedade humana expressa tudo isso nas instituições, nas artes e no conhecimento. A formação de uma sociedade é a descoberta de significados e direções comuns, e seu desenvolvimento se dá no debate ativo e no seu aperfeiçoamento, sob a pressão da experiência, do contato e das invenções, inscrevendo-se na própria terra. A sociedade em desenvolvimento é um dado, e, no entanto, ela se constrói e reconstrói em cada modo de pensar individual. A formação desse modo individual é, a princípio, o lento aprendizado das formas, propósitos e significados de modo a possibilitar o trabalho, a observação e a comunicação. (WILLIAMS, 1958, p.1).

Isso significa dizer que nos grupos sociais haverá expressões, rituais, etc., que poderão ser transformados, modificados, esquecidos ao longo do tempo. A sociedade se modifica constantemente e, portanto, paradigmas, costumes e crenças se adequam ao momento histórico e social pelo qual aquele grupo esteja passando. Para vivermos em sociedade e participarmos de todos os fatos e eventos que nela ocorrem, precisamos utilizar alguma forma de nos comunicar, haja vista que não existe comunicação sem sociedade e vice-versa. Isso nos é tão intrínseco que realizamos inconscientemente.

Podemos, assim como Williams (1958), não aceitar a concepção de cultura como meras diferenças de comportamento ou como um objeto exposto em um museu ou galeria de arte. A cultura, assim como o conhecimento, é de todos que estão intimamente ligados entre si através da experiência. A arte e o conhecimento são reflexos da cultura de uma sociedade que se (re) significa pela forma como se comunica e pela linguagem que reflete o modo como cada indivíduo pensa.

A Linguagem

Cada indivíduo vai aprendendo através da comunicação a viver em sociedade todos os valores e crenças produzidas na sua cultura e que vai apreendendo no seu dia a dia, seja em casa, na escola, com os amigos etc. Não passamos o que queremos informar apenas verbalmente, pois se nos encontrarmos em uma situação em que não pudermos falar, com certeza procuraremos alguma outra forma para nos expressarmos e passarmos a mensagem pretendida. França (2003, p. 40), esclarece que:

O modelo informacional (ou epistemológico, na nomenclatura de Quéré) atribui à comunicação um papel instrumental e transmissivo: os sujeitos, as intenções e sobretudo os conteúdos, sob a forma de mensagens, estão dados; as representações ganham uma objetividade ou positividade prévia e autônoma, e a comunicação refere-se ao momento de seu transporte – sendo que ela é bem sucedida quando consegue reproduzir representações similares no receptor. De forma bem distinta, no modelo praxiológico, a comunicação cumpre um papel de constituição e de organização – dos sujeitos; da subjetividade e da intersubjetividade; da objetividade do mundo comum e partilhado.

Falamos com o corpo, por símbolos, gestos, gritos, desenhos, esculturas, pinturas, entre

tantas outras maneiras. Até mesmo um simples silêncio pode representar muita coisa. Kenski (2008) afirma que o ato comunicativo quando tem seus fins no aprendizado não se basta na fala, mas também exige de seu interlocutor certas trocas comunicativas que nossos ancestrais já utilizavam: o uso da voz, dos movimentos e sinais corporais.

A sociedade está a todo instante criando e recriando tudo ao seu redor para poder evoluir e, portanto, o homem tanto pode ser o produtor quanto o produto de sua sociedade e cultura. Segundo Bordenave (1997, p. 16-17).

Sociedade e comunicação são uma coisa só. Não poderia existir comunicação sem sociedade, nem sociedade sem comunicação. A comunicação não poder ser melhor que sua sociedade nem esta melhor que sua comunicação. Cada sociedade tem a comunicação que merece. “Dize-me como é a tua comunicação e te direi como é a tua sociedade”.

A comunicação não ocorre do nada, dá-se por alguma razão e situação. Ela existe como necessidade que todos os seres humanos têm de dizer algo a alguém. Em qualquer tipo de relacionamento, sempre existe a necessidade de se compartilhar, informar, opinar, e se bem pensarmos, tudo que fazemos ao longo do dia é nos comunicarmos. Isso é tão natural que nem percebemos que a estamos realizando. Bordenave (1997) explana que desde a hora que levantamos e damos “bom dia” a alguém temos vários atos comunicacionais: lemos jornais, decodificamos os números e/ou cores de ônibus, falamos com várias pessoas (pais, esposo (a), filhos, amigos, colegas de trabalho, clientes, entre outros) através de conversas, trabalhos, reuniões, telefonemas, e assistimos televisão, até encerrarmos o dia com o “boa noite”.

Para que essa troca aconteça é essencial que haja um interlocutor, um receptor e os elementos que facilitarão o entendimento do que será transmitido: signos, significados, códigos e o resultado disso tudo, que denominamos linguagem. Para Bordenave (1997, p. 63) “um signo é todo objeto perceptível que de alguma maneira remete a outro”, ou seja, toma o lugar de outra coisa. Enquanto isso, os códigos são conjuntos organizados formados pelos signos (idem, ibidem).

Também é necessário que outros elementos se juntem para que sejam criadas condições para que exista um sentido nas interlocuções, tais como o local escolhido para a realização de determinada comunicação, a presença de todos os envolvidos, acesso aos instrumentos necessários e as (in) formalidades que ocorrerão. França (2003) faz uma reflexão importante ao indicar que em um diálogo não há alguém que exclusivamente emite a informação e outro, que apenas a receba. Há, na verdade, um duplo papel – ambos serão participantes; nesse caso, haverá apenas uma troca de papéis em momentos distintos.

Se a ordenação do processo se torna um ato impositivo, tarefa igualmente difícil e arbitrária é fundá-lo na intervenção funcional dos interlocutores: quem emite, quem recebe? Mesmo respondendo que os dois são emissores-receptores, reduzir a intervenção dos atores a produtores/ receptores de mensagens é equivocado e empobrecedor. O papel dos interlocutores – na sua qualidade de sujeitos – ultrapassa as funções de emitir-receber, e se realiza na natureza dos sujeitos de fala (FRANÇA, 2003, p. 46).

Para que tal fato ocorra, no entanto, é preciso que os envolvidos estejam usando o mesmo código, para que o receptor capte o que está sendo enviado a ele, decodifique, interprete e incorpore a mensagem.

Porém, é de grande relevância aprofundarmos o assunto: o mundo se transforma porque o homem se modifica também. Se nós construímos a nossa sociedade sob a perspectiva e intenção que temos para com as pessoas, coisas e fatos ao nosso redor são, por assim dizer, seres ativos e não passivos diante das realidades que nos cercam. Duarte Júnior (1994, p. 12) fala que existem várias e não uma única realidade, dependentes de como sejam vistas e apreendidas:

Mais ao fundo dessa paisagem corre o regato de águas claras. Para a lavadeira que ali lava as suas roupas, a água tem um sentido diverso do que para o caminhante, que vê nela a chance de matar a sua sede. E o jardineiro, que a ela acorreu quando tratou de apagar um incêndio que irrompia no mato seco, nesse momento a percebia de forma diferente do menino que toda tarde se dirige ao regato para pescar alguns lambaris. E, inquirido, certamente um químico diria que a água daquele regato nada mais é do que H₂O, ou seja, uma substância cujas moléculas são compostas de dois átomos de hidrogênio e um de oxigênio.

Tudo que vemos, ouvimos e lemos poderá trazer influências comportamentais e/ou psicológicas tanto positivas quanto negativas para as nossas vidas. É comum que queiramos agir e/ou seguir como exemplo alguém (ou algum personagem) que admiramos ou que queiramos ser. Como exemplo disso, Bordenave (1997, p. 19) cita que “pesquisas junto a telespectadores indicaram que a televisão em geral, e as telenovelas em particular, exercem uma série de influências sobre eles, algumas ‘positivas’ e outras ‘negativas’”. Afinal, tudo dependerá da intenção que o interlocutor esteja querendo passar ao(s) receptor (es).

Nessa circunstância, prenunciamos que esse é um jogo muito perigoso, principalmente para quem não entenda o que o se fala nas entrelinhas e que, na verdade, está sendo ludibriado e manipulado com palavras articuladas e bem colocadas para realização de tal intento, posto que a realidade pode ser construída e reconstruída de acordo com interesses pessoais.

A Experiência

Educação é vida e aprender para viver significa crescer, desenvolver-se. Isso é bem diferente de pensar que se educar é se preparar para a vida, pois antes de existirem as instituições escolares, já havia educação, e mesmo anteriormente à nossa ida à escola, enquanto a frequentamos e até quando deixamos de ir, continuamos nos educando.

Westbrook (2010) nos elucida que Dewey tinha convicção de que não chegamos à escola como “lousa limpa”. Na verdade, levamos conosco quatro impulsos: comunicação, construção, indagação e expressão, além dos nossos interesses e concepções cotidianas.

Sendo assim, professores não irão escrever nessa “lousa limpa” lições sobre civilidade que nós absorveríamos e aceitaríamos como verdades absolutas. De fato, espera-se

que os educadores explorem os conhecimentos empíricos trazidos pelos alunos, orientando de forma não diretiva para que possam atingir ao máximo o aprendizado nas disciplinas, ressaltando, porém, que tais educadores precisam ser profundamente capacitados tanto teoricamente quanto nas técnicas de ensino/aprendizagem.

A escola deve estar organizada e ofertar condições para que o senso crítico e democrático de cada um seja formado e os alunos possam se sentir parte da coletividade, ou seja, ter o sentimento de pertencimento ao mundo e à sociedade e conheçam seus direitos e deveres. Dewey (2010, p. 114-115) afirma que a experiência deve ser consciente, e não automatizada, para que o sujeito possa extrapolar os limites da mera eficiência (quando o foco está no resultado em si) e enxergar o “resultado como desfecho do processo”, ou seja, em nosso entendimento, a formação dos sujeitos envolvidos no processo também constitui a experiência.

A consolidação da experiência muito tem a ver com as emoções e sentidos envolvidos no processo. A própria reconstrução torna-se dolorosa, segundo Dewey (2010), considerando que é a partir do conflito e da luta que se dá continuidade à experiência. Pensando a partir da perspectiva educacional, associamos os debates e discussões em sala como experiências em que as opiniões divergem entre os indivíduos, o que podemos considerar um acontecimento doloroso que leva o processo adiante até que se encontre um meio termo, isto é, um intermediário entre opiniões, resultando no desfecho do processo. Logo, pensa-se que, se não houver questionamentos, ou seja, se há um excesso de receptividade, a significação do processo se dá de forma incompleta, parcial, nas e, palavras do teórico, escasso ou falso.

O problema é que infelizmente as escolas não foram criadas para que os cidadãos sejam seres críticos e nem para que as sociedades sejam transformadas e sim, reproduzidas, ou seja, a escola existe na realidade para que sejam reproduzidas as convicções do sistema dominante. Dewey (2010) pensava que, para que essa situação se revertesse, seria preciso que as escolas se transformassem em agentes reformadores e não reprodutores sociais, e para tal haveria a necessidade de transformá-las em instrumentos de democratização social.

Consideramos aqui que a experiência, assim como seu compartilhamento, são elementos essenciais no despertar de um sujeito crítico e na apropriação do conhecimento em resposta ao processo de ensino. Entendendo-o como um ato comunicativo, há de ser considerada a importância da experiência para que a comunicação seja bem sucedida, como nos esclarece Williams (2011, p. 337):

Qualquer órgão governamental tentará implantar as ideias “corretas” nas mentes daqueles a quem governa, mas não há nenhum governo no exílio. As mentes dos homens são moldadas por sua experiência total e a transmissão mais cuidadosa de material, se não for confirmada por essa experiência, não conseguirá uma comunicação bem-sucedida. A comunicação não é apenas transmissão; ela é também recepção e resposta.

Spivak (2010) questiona o lugar de fala da classe subalterna, inclusive das mulheres, e o papel da agência. De certa forma, na educação tradicional, o aluno é mantido silenciado,

oprimido pela imagem de superioridade intelectual construída acerca do professor que domina seus pupilos através de uma relação de poder em que o professor fala e o aluno escuta, o professor ensina e o aluno aprende. Atualmente, o aluno não ocupa mais o lugar de subalternidade em relação ao professor. A sala de aula tornou-se um lugar onde ele fala e pode ser ouvido.

Ao ouvir e ser ouvido, o aluno tem oportunidade de incorporar as experiências do outro e vice-versa. Reside aí a importância de defendermos novamente o lugar que o debate ocupa no processo de formação e que se opõe à efemeridade da experiência construída em tempos atuais, remetendo ao conceito de excesso de receptividade a que se refere Dewey (2010), que é o que nos leva a procurar acumular experiências de forma superficial e acelerada.

Tal como no avanço de um exército, todos os ganhos do que já foi efetuado são periodicamente consolidados, sempre com vistas ao que será feito a seguir. Se nos movemos depressa demais, afastamo-nos da base de suprimentos - da acumulação de significados -, e a experiência torna-se agitada, superficial e confusa. Se demoramos demais, depois de haver sido extraído um valor líquido, a experiência morre de inanição (DEWEY, 2010, p. 140).

Entendemos, portanto, que o aprendizado é o avanço citado por Dewey (2010), que acontece de maneira gradativa. Se esse aprendizado se dá irrefletidamente, fora de contexto e com objetivo meramente quantitativo, ele se torna superficial, raso. Se não o desconstruímos e reconstruímos, resignificando assim o sentido da experiência, ele cai no esquecimento.

Os avanços na educação e na comunicação

Kenski (2008) compara o “ato formal de ensinar” com as chamadas “ações em massa”, como, por exemplo, os programas que mobilizam grandes audiências. Tal mobilização depende do engajamento do “protagonista-professor” em atrair a atenção de seus telespectadores – os alunos – que desenvolvem um papel de “público”, fascinados pelas técnicas do apresentador.

A fim de analisar melhor a suposição de Kenski (2008), podemos nos aprofundar mais no conceito de “massa” proposto por Raymond Williams (2011) que, segundo o autor, é uma forma de interpretar o outro, e essa “fórmula” depende da intenção de quem está interpretando. Para ele, nós interpretamos as pessoas de modo racional quando a comunicação objetiva a educação, a arte, a informação e o ato de opinar acerca de algo e compartilhar uma experiência. Para o autor, a “massificação” é uma forma de interpretar o outro quando o objetivo é manipulá-lo, ou seja, persuadi-lo a agir, pensar, sentir e tomar conhecimento como convém ao eu. Ao colocar os alunos no lugar do público, presume-se que eles constituem uma “massa” que permite ser persuadida por um dado processo midiático manipulador – o ensino formal – e essa massa estaria aparentemente satisfeita com essa ação.

Os avanços na área da Comunicação permitem-nos compreender que progredimos no sentido de estarmos conscientes de que a “massa” é uma imagem construída do desconhecido, da qual também fazemos parte para o outro. Os avanços na área da Educação possibilitam distanciarmos os alunos da massificação e assumirmos que eles conquistaram seu lugar de fala,

que ocupam agora o lugar de atores coadjuvantes na Educação e, cada vez mais, aproximam-se do protagonismo.

Além dos avanços epistemológicos nas áreas do conhecimento, não podemos deixar de citar, mesmo que brevemente, os avanços das novas tecnologias de informação e comunicação (as NTICS) e o que estes avanços representam para a educação.

A comunicação torna-se elemento integrador em todas as fases dos processos de pesquisa – da investigação à divulgação e incorporação social dos resultados – e de avanços nos conhecimentos em todas as áreas. A educação assume importância e parceria com a comunicação para garantir, sob os mais diferenciados formatos, a viabilização da sua missão como “processo de desenvolvimento de aptidões, de atitudes e de outras formas de conduta exigidas pela sociedade” (KENSKI, 2008, p. 660).

Kenski (2008) esclarece o papel das tecnologias da comunicação na divulgação e disseminação dos resultados de pesquisas como uma relação mutuamente positiva em que a Educação está a serviço da Comunicação, tendo em vista a renovação e inovação do entendimento dos processos e meios comunicacionais, enquanto a Comunicação está a serviço da Educação no que diz respeito ao compartilhamento do conhecimento em ambientes que vão além dos limites da sala de aula.

Considerações finais

O diálogo entre Comunicação e Educação torna-se necessário por se tratarem de caminhos que se cruzam na evolução da sociedade pós-moderna. Compreendemos que a Educação é um ato comunicativo legítimo que viabiliza a socialização e a relação entre indivíduos de grupos e de classes sociais distintas.

Enquanto o ensino tradicional reavalia suas práticas, a comunicação reconsidera o papel do receptor na produção de sentidos no meio comunicacional. As novas tecnologias da comunicação e da informação também desempenham um papel fundamental na mudança de perspectiva do receptor como sujeito passivo diante dos meios de comunicação e das instituições educacionais formais.

A Comunicação e a Educação seguem evoluindo com os avanços tecnológicos e resta aos meios de comunicação e às instituições educacionais acompanharem essa evolução. Se a escola, como entidade educadora, não incorpora as novas práticas de ensino, e se os meios de comunicação não incorporam os novos modos de se comunicar, então ambos os sistemas tornam-se obsoletos e entram em crise enquanto os campos de estudo da Comunicação e da Educação seguem o caminho da renovação a cada nova descoberta e a cada novo espaço de discussão latente que se inaugura.

Referências

BORDENAVE, Juan E. Díaz. **O que é comunicação**. Coleção Primeiros Passos, nº 67. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1997.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 646 p. (Coleção Todas as Artes).

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **O que é Realidade**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

FRANÇA, Vera R. Veiga. **L. Quéré: dos modelos da comunicação**. Revista Fronteiras – estudos midiáticos. Vol. V Nº 2. Dezembro de 2003.

KENSKI, Vani Moreira. Educação e Comunicação: interconexões e convergências. In: **Educ. Soc.**, Campinas, vol. 29, n. 104 - Especial, p. 647-665, out. 2008 Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302008000300002>. Acesso em: 11/09/2018.

SACRISTÁN, J. Gimeno. **Educar e conviver na cultura global: as exigências da cidadania**. Porto Alegre: Artmed, 2002.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

WESTBROOK, Robert B. **John Dewey** – Recife: Fundação Joaquim Nabuco, ed. Massangana, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade: de Coleridge a Orwell**. Tradução de Vera Joscelyne – Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

Capítulo 02

Cooperação Internacional na Amazônia: Processos Comunicacionais e discurso na Interface Web

Douglas Junio Fernandes Assumpção
Analaura Corradi
Ana D'Arc Martins de Azevedo

Introdução

O objetivo desta apresentação abordará cerca dos processos comunicacionais e discursivos das Agencias de Cooperação Internacional (ACI) atuantes na a região Amazônica, a partir de seus *sites* institucionais. O questionamento é se esses discursos e produção de conhecimento, desenvolvidos pelas ACI, corroboram no processo de construção de uma identidade e ou fomenta um suposto imaginário sobre a região.

O contexto de produção destes discursos, por estar inserido em um mundo digital, se envolve com outros elementos imagéticos e infográficos que permitem reforçar o discurso sobre a região amazônica.

Destacam-se, neste trabalho, os discursos das ACI ligadas à região Amazônica Legal que são: Instituto do Homem e Meio Ambiente da Amazônia -IMAZON (<https://imazon.org.br/>) ; Amazônia Real (<http://amazoniareal.com.br/>) (; Greenpeace (<https://www.greenpeace.org/brasil>) e Conservação Internacional Brasil (<https://www.conservation.org/>). Essas Instituições desenvolvem projetos e pesquisas sobre a região Amazônica tendo suas áreas de atuação em diversos segmentos como desmatamento, conservação, sustentabilidade e preservação florestal e cultural dentre outros.

Este artigo foi estruturado nas seguintes partes: a Amazônia nos Labirintos da fantasia e da realidade, Cooperação internacional na Amazônia: do financiamento à produção do conhecimento, e a Estratégias Comunicacionais na interface Web; finalizando com notas conclusivas.

Amazônia no labirinto entre realidade e fantasia

Retrata-se aqui sobre a região amazônica, que seus habitantes são como prisioneiros em sua própria terra, tem-se uma área extensa e de riquezas incontáveis que, embora explorada pelo homem, rica em suas belezas naturais, de biodiversidades e culturas, ainda tem e se permite pesquisar.

Mas essa região vista e ao mesmo tempo desconhecida é diversas vezes estereotipada pela mídia. Fato que espanta os brasileiros, de modo geral, ao vê-la nos noticiários distorcida

estabelecendo uma imagem talvez fictícia indicando uma abordagem de internacionalização da Amazônia para e por outros países. (FLEISCHFRESSER, 2006).

Identificada no senso comum como “pulmão do mundo”, embora não haja um processo que legitime esta verdade, trata-se de um discurso que desvia (ou aproxima) os olhares dos países internacionais para a região, em especial de grandes organizações, sejam elas governamentais privadas e/ou organizações não governamentais (ONGs), as quais, constantemente, forneçam recursos financeiros e/ou recursos humanos para o desenvolvimento da região. Parte destes recursos vem sendo aplicados às pesquisas sobre mudanças climáticas, desenvolvimento na Amazônia, no uso sustentável da floresta e das próprias comunidades tradicionais (indígenas, extrativistas e ribeirinhos), (DUTRA, 2005).

Não se pretende, contudo, nesta pesquisa realizar um estudo sobre a região, e sim articular algumas referências que permitam desenvolver subsídios para a discussão sobre a representatividade e ou representações da Amazônia, sobretudo acerca da Amazônia Legal nos *sites* das Agências de Cooperação Internacional (ACI).

Fleischfresser (2006 p.10) expõe que “Amazônia Legal designa uma delimitação de ordem política-administrativa, para efeito de planejamento e desenvolvimento regional.” Assim, Amazônia Legal reporta-se, prioritariamente, a região Norte do Brasil, sendo composta pelos estados do Acre, do Amapá, do Amazonas, do Mato Grosso, do Pará, do Maranhão, de Rondônia, de Roraima e de Tocantins.

Pensar em política pública para região amazônica trata-se de um processo de formulação complexa. Envolve uma vasta área com uma estrutura de biodiversidades (flora, fauna e comunidades), de florestas tropicais ao largo de seu território, cerca de 5.217.423 km², segundo a Associação O Eco¹ (2007).

Pandolfo (1994) afirma que a Amazônia Legal não está unicamente limitada aos aspectos ambientais, mas abrange toda a realidade socioeconômica e cultural da região. Hoje, a Amazônia, no que diz respeito a estudos e descobertas, ganha uma dimensão significativa em diversas áreas do conhecimento científico, assim como em uma diversidade de ações sociais, econômicas e culturais para o desenvolvimento local.

O século XVI, período em que colonizadores europeus chegam à região amazônica, é marcado pelo processo de “invenção” da Amazônia. Tal fato se justifica a partir do que Aragon (2007, p. 5) que discorre: “A Amazônia representa um processo de constante invenção e reinvenção, seja para justificar sua exploração, seja para criticar sobre sua preservação e conservação”, o que Dutra (2009, p. 15) afirma que:

A Amazônia, espaço histórico sobre o qual se produziram os mais diversos tipos de sentidos, torna-se hoje objeto de intensa disputa travada pela miríade de atores que buscam, de diferentes posições, dar a sua definição, como que a última palavra sobre o que consideram o real significado dessa região.

A partir dos autores, torna-se evidente uma proposta de demonstrar uma Amazônia que nasce de um processo de colonização europeia e que perpassa por construções estereotipadas

pelo discurso midiático nos remetendo a legitimar diversas definições sobre a Amazônia.

Desde os relatos dos viajantes europeus do século XVI aos dias atuais, no âmbito do mercado globalizado, o meio ambiente e a (bio) diversidade são os enunciados mais recorrentes que compõem a imagem e os diferentes discursos e suas práticas sobre a Amazônia. Interpretada por exemplo, por sua grandeza, por abrigar a maior rede hidrográfica do planeta, escoando cerca de 1/5 do volume de água doce do mundo, sendo 60% pertencente ao território brasileiro (PRESSLER, 2010).

Dessa maneira, sob o ponto de vista da sua história, a imagem da Amazônia está vinculada à temática ambiental. Há uma estreita relação criada entre os processos comunicacionais e a disseminação do conhecimento na Amazônia, particularmente na concepção e na aplicação de projetos e eventos socioambientais para as ações de capacitação, geração de renda e promoção de práticas sustentáveis dos agentes sociais locais, constituindo tudo isso, uma das formas de preservação ambiental (PRESSLER; ASSUMPÇÃO, 2014).

Desta forma as práticas discursivas, segundo Maingueneau (2000, p. 18) supõem “[...] um conjunto de regras anônimas, históricas e sempre determinadas no tempo e no espaço” que possibilitam compreender o espaço de interdiscursividade dos campos (político, econômico, ambiental e midiático) que construíram os diferentes significados e sentidos da Amazônia. Um deles foi consagrado, em 1955, quando foi criada a “Amazônia Legal”, enunciado administrativo político e jurídico, concebido na ordem e “racionalidade” do planejamento do Estado.

A partir da Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e Desenvolvimento (CNUMAD), em 1992, evidencia-se a atuação de um campo ambiental na Amazônia com diferentes atores sociais. Desse modo, na década de 1990, a Amazônia deixou de ser um tema limitado às questões de fronteira e de segurança nacional. Passou a constituir-se em um complexo espaço multidimensional modelado por poderes e ações de atores transnacionais (PRESSLER; ASSUMPÇÃO, 2014).

Assim há uma nova reconstrução sobre a percepção da Amazônia, durante a década de 1990, o Brasil passou a ser apresentado e visto como referência para a cooperação internacional pelas inúmeras vantagens que emergem da biodiversidade amazônica. Desse modo, tornou-se um extenso espaço para investimentos e implementações de programas, projetos e pesquisas voltados para a preservação do meio ambiente e experiências sustentáveis (PRESSLER, 2010).

Acredita-se que a implementação do Programa Piloto para Proteção das Florestas Tropicais do Brasil (PPG7)² (1995-2009) favoreceu o desenvolvimento de projetos socioambientais na Amazônia, projetos mediados por ações compartilhadas da cooperação técnica e científica internacional, representando os interesses dos países do G7 com base em acordos diplomáticos e apoio de instituições brasileiras nacionais e locais. As pressões, sobretudo internacionais, procuram estabelecer um redirecionamento dos rumos das políticas públicas com relação à Amazônia.

Assim, Amaral Filho (2016 p. 104) aponta que “A Amazônia é tratada como um discurso que tem origem em um imaginário cultural formatado por uma ideia de natureza a partir do

paradoxo entre o paraíso terrestre e o inferno tropical”.

No entanto, discutir a realidade sobre a região amazônica, torna-se desafiador, ao mesmo tempo em que é interessante, pois há um labirinto que se opõe entre duas esferas – Fantasia e Realidade – em que (LEÃO, 2000, p. 32) discorre sobre a “complexidade labiríntica, também como um território repleto de encruzilhadas, no qual caminhos bifurcam-se o tempo todo”.

A partir desta construção simbólica, a divulgação dos dados e conhecimentos sobre a região e as suas representações de acordo com o interesse de quem as divulga as faz entrelaçadas ao processo do que é real e/ou fantasioso. Torna-se um campo em que se deve tomar cuidado para distinguir o que é a realidade e o que é a fantasia nas ações de construções das representações sobre a região amazônica.

Cooperação Internacional Na Amazônia: do financiamento à produção do conhecimento

Na região amazônica, assim como na Amazônia Legal, há agentes para atender às premissas de desenvolvimento de projetos, os quais podem ser ligados a apoios financeiros, técnicos ou ambos.

Partes dos financiamentos e das cooperações técnicas de projetos que envolvem a região amazônica são oriundos das Agências de Cooperação Internacional (ACI), atuando assim no desenvolvimento da regional.

Os projetos desenvolvidos no Instituto do Homem e Meio Ambiente da Amazônia (IMAZON), Amazônia Real, Greenpeace e Conservação Internacional Brasil, dentre outras instituições de cooperações técnicas e financeiras, obtêm recursos de apoio internacionais, para que possam garantir a continuidade de seus projetos.

As ONGs recebem apoio financeiro Internacional. Com isso, tornam-se agentes de uma ordem internacional globalizada, pela via do discurso que acompanha as doações: multiculturalismo, etnicidade, fragmentação, excluídos, margens tudo isto é parte de um novo “imperialismo simbólico”, ou de uma “vulgata planetária”, como diz Bourdieu. Mas, ao mesmo tempo, são submetidos às pressões locais. Apolifonia é intensa, a articulação tensa, o hibridismo disputa terreno como o predacionismo (ARAÚJO, 2002, p. 225).

Nota-se que grande parte das Organizações Não Governamentais (ONGs), atuantes nessa região recebe apoios financeiros internacionais, o que não os isenta de relações com os órgãos públicos, pois é necessário que haja também ações de interações entre as ONGs e destes órgãos para que atendam às expectativas de produtividade propostas pelos financiadores.

Observa-se que o interesse em financiar projetos, por parte da ACI, nasce da proposta de um interesse universal, que é a proteção da natureza, assim como dos seres vivos, mas que, de certa forma se materializa a partir de interesses institucionais de cada instituição envolvida. Segundo BOURDIEU, (1988 *apud* BARROS FILHO E MATINO, 2003, p. 159), trata-se da “Síndrome da nobreza esperada”:

A nobreza aparente de uma ação é variável em relação à eficácia dos mecanismos de dissimulação de seus princípios gerativos. O efeito de distanciamento entre o objetivo real e as intenções declaradas é obtido unicamente quando aspirações reconhecidas socialmente como mais elevadas sobrepõem-se em aparência ao fundo prático de uma determinada atitude. Desse modo, a dissimulação de um objeto trivial em uma atitude de despreendimento ou desapego promove a transferência da atenção social para a discussão das intenções declaradas em lugar de concentrá-las na delimitação dos fundamentos teológicos da ação. (...) Na hierarquia presumida dos campos, os que possuem um objeto de disputa considerando mais valioso – em termos de capital simbólico, cultural, ou relacional – são espaços preferenciais para essa síndrome de nobreza esperada. Quanto mais elevado os objetivos e estratégias comuns declaradas e mutuamente reconhecidos dentro de um campo, maiores as consequências e mais grave as punições para os agentes que ousem mostrar o arbitrário da situação e denunciar os interesses reais em jogo.

Na atuação dessas agências, sejam nas ações financeiras ou de cooperações técnicas, utilizam-se de estratégias comunicacionais para comprovar suas ações e pretensões. As estratégias mais comuns são as relacionadas à internet, em suas mais variadas formas de expressão.

A comunicação possibilita, às organizações, a codificação e a decodificação de mensagens ambientais, mantendo-as em sistemas abertos de intercâmbio de informações, em constante relação com os demais sistemas e subsistemas ambientais, objetos dessas instituições, em um processo ativo, com flexibilidade às mudanças seja nos processos de preservação de seus objetivos, seja nos comunicacionais (PRESSLER; ASSUMPCÃO, 2014).

Se considerar *sites* destas ACI, tem-se ferramentas potencializadoras para disseminação do conhecimento sobre a região amazônica, e desta forma o uso de seu conteúdo, pode gerar diversas interpretações e algumas podem ser equivocadas sobre a região.

Mas se faz necessário pensar o modo que se dá o processo de produção dos *sites*, que possibilita ao usuário, perceber os estímulos e conteúdo que são expostos, assim como a composição visual.

Panorama da interface na web e suas linguagens

Ao discutir sobre a interface *web* e a construção das mensagens usa-se de uma série de linguagens para o este meio, observa-se que as imagens, cores, infográficos e *hiperlinks* dentre outros colaboram para a construção do processo comunicacional. Deve-se ressaltar que estes elementos formam uma ponte informacional entre interagente e a interface.

Assim temos uma ligação, em meio ao interagente e a interface, que proporcionar compreender as estratégias comunicacionais e o processo de interação que auxiliam no navegar pela *homepage*.

Em grande parte, os roteiros de navegação quadrados e lineares, que se iniciam na *homepage*, e seguem apresentando em formatos de transparência ou como *slides* das páginas que compõem o *site*, forçando e obrigando o usuário a percorrer aquele caminho, auxiliando sempre pelos botões ou setas (ASSUMPCÃO; VILLEGAS, 2017, p. 4).

Deste modo os elementos e composições presentes na interface *web* se estruturam sob um ambiente digital – a partir de uma compreensão lógica de percepção e navegação – que se torna capaz de apresentar caminhos para a construção de design estético.

Na construção de uma interface *web* o *designer*, profissional responsável pela composição visual, deve entender quais elementos e linguagens – seja visual ou não – são capazes de evidenciar uma percepção navegacional automática pela interface proposta.

Esta percepção navegacional automática trata-se da forma que será exposto os elementos visuais do contexto comunicacional da *web*. Pois a realização de um projeto de interface *web* implica na aplicação do conhecimento teórico e técnico, em especial de *softwares*, como os de edição de imagens, vídeos, sons, estruturas midiáticas, de linguagem de programação e os elementos de compõe as etapas de concepção da interface entre outros.

Em uma interface *web* pode-se compreender, como o resultado final de um processo de criação, o movimento de criação, entre acertos e erros, a construção do objeto.

O processo de comunicação inicia-se pela recepção, no instante impactante do contato entre o homem e o objeto deste contato. Em seguida, seja por cognição, seja por reconhecimento, há percepções das informações sobre os agentes estimulantes que configuram o objeto (cor, forma, som emanado, cheiro, texturas e gosto) (FREITAS, 2005 p. 191).

A partir desta combinação, entre os agentes estimulantes, o interagente pode presenciar um conforto ao navegar pela interface, pois a composição visual e a harmonização visual entre os textos, imagens e elementos infográficos criam-se, gradativamente, uma determinada comodidade na percepção comunicacional da *homepage*.

Sendo assim, o texto integra a composição criando diversos mecanismos – dado o surgimento da *hipermídia* - se interligando com novas possibilidades informacionais, obedecendo às características de cada mídia a qual está vinculado.

A intertextualidade que se estrutura no meio digital evidencia uma relação entre a mensagem possibilitando uma relação dialógica com outras linguagens, uma vez que, se sustenta uma conexão com *hiperlinks*, que direcionam o interagente a novos campos informacionais e de interação com a interface.

A linguagem da internet, devido a fatores técnicos, em especial, a capacidade (Velocidade x quantidade = fluxo) de transmissão de dados e as incipientes técnicas de digitalização da mídia , ficou a princípio não restrita, mas orientada pelo texto, por um questão de ordem econômica[...] A palavra, ou melhor, cada letra, é um átomo, um signo que se pode mapear, identificar e manipular no meio digital (SANTOS, 2005, p. 211).

Esta nova dinâmica de leitura entre os *hiperlinks* permite que o interagente tenha o poder de escolher o percurso de leitura. Pois o rápido acesso as informações possibilitaram a massificação de conteúdos informacionais criando um ritmo descontrolado de acesso a informação. Porém a estrutura visual, que acompanha o texto, acaba sendo uma ferramenta que auxilia na permanência do interagente na *homepage*.

Mas o visual não é o único motivador do retorno, o conteúdo e passa ser um atrativo também para o interagente. Na arquitetura da informação, o mapa de *links* e seu funcionamento precisam ser claros e pertinentes ao conteúdo. O planejamento de um bom texto, da interação e elaboração da composição plástica adequada ao aspecto visual que cada projeto pede, incluindo escolha de tipos, cores, formas, texturas e imagens. (ASSUMPÇÃO; VILLEGAS, 2017), sob este viés que os *sites* do Instituto do Homem e Meio Ambiente da Amazônia (IMAZON), Amazônia Real, Greenpeace Brasil e Conservação Internacional Brasil serão analisados.

Procedimentos metodológicos

Este material apresenta um estudo de multicasos com os *sites* do Instituto do Homem e Meio Ambiente da Amazônia (IMAZON), Amazônia Real, Greenpeace Brasil e Conservação Internacional Brasil. Fundamenta-se na proposta de Nielsen (2000), que se trata da Heurística quanto a forma dos *sites* e a partir dos discursos transmitidos, aplicou-se a análise de conteúdo de Bardin (2011) identificando as categorias de maior incidência via o sistema Nvivo³.

Inicia-se, portanto, apresentando a estrutura de navegação dos *sites*, onde foram considerados os aspectos do conteúdo como forma de expressão do discurso, disponível nos *sites* das ACI, na divulgação do conhecimento sobre o meio ambiente em especial na região da Amazônia.

Para evidenciar as categorias contou-se com o apoio do sistema NVivo e foi realizado no período de 10 a 15 de dezembro de 2017 e foi dividido nos itens de projetos gráficos, envolvendo questões estéticas, comunicativas e suas estratégias de navegação dentro de todo o processo de comunicacional.

Percepções comunicacionais nos *sites* analisados

Considerando a produção *web*, como uma forma comunicacional, que envolve elementos visuais e textuais que busca subsídios que colaborem para manter uma conectividade entre o interagente e a interface.

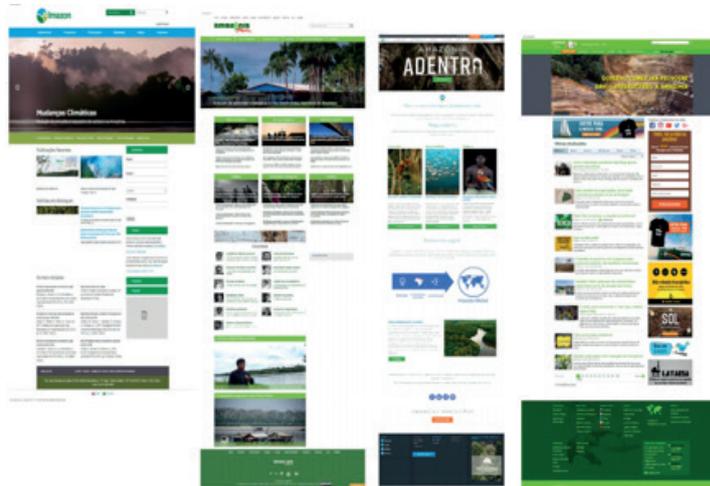
Observa-se que através da interface a informação percorre diferentes espaços na internet – refere-se aqui sobre o trânsito informacional no ciberespaço - já que ao utilizar-se de uma estrutura digital, para elaboração e transmissão da informação, permite criar estruturas comunicacionais e produção de sentido na rede.

A inserção de novas informações, de sistemas interacionais e conectivas na interface possibilitam que haja uma construção de sentido navegacional – usabilidade - e a forma como que se apresentam as informações.

Nota-se que a atividade de planejar e construir uma proposta visual ao meio digital torna-se fácil, pois é necessário que a interface esteja sempre em constante atualização, com a incorporação de novos dados na *homepage* de forma contínua auxilia no desenvolvimento

do processo comunicacional e navegacional do e no *site*. Ao colocar as interfaces das ACI, lado a lado, nota-se que a estruturas de navegação (figura 01) composta nos *sites* apresentam similaridades.

Figura 01 – Interface dos sites analisados



Fonte: Site das Instituições 2018.

Evidencia-se, entre as interfaces dos sites, um parâmetro de construção da homepage. Qual visualmente se mantém uma única proposta visual dos sites do IMAZON, Amazônia Real, *Internacional Conservation e Greenpeace Brasil*, é nítida a semelhança entre o desenvolvimento gráfico. O uso de imagens em destaques, chamadas, colunas e barras de atividades, cores e etc. Contudo obedecendo as características e construção de elementos, individuais, de cada identidade organizacional.

Atenta-se neste ponto a conectividade dos *sites* – *Hiperlinks*, cores, formas visuais utilizadas e tipográficas - registra em diversos sites, que modelam a necessidade do homem de criar símbolos e caminhos visuais universais para estabelecer um processo comunicacional adequado ao usuário deixando a interface mais funcional.

Assim na construção de suas interfaces percebe-se que produção de conteúdo, em grande escala, exploram diversos recursos multimidiáticos afim de estabelecer um vínculo de confiabilidade da marca junto ao interagente. Além de apresentar, dado o volume informacional, a preocupação na organização informacional dos conteúdos.

Percepção discursiva nos sites analisados

Ao estruturar este tópico, destacaram-se as peculiaridades de cada categoria evidenciadas, através do Nvivo, pois ao desenvolver um processo de análise discursivo nas mídias necessita ser observado quais os sentidos circulantes na sociedade e como estes provocam, através da interface em especial, as formas de textualização e lógica de construção do discurso (ALVES e COSTA, 2013, p. 148).

A partir do levantamento aplicado nos *sites* da ACI pode-se observar a seguintes categorias e frequências. (Quadro 01)

Quadro 01 – Enunciados frequentes no sites analisados

ENUNCIADOS FREQUENTES NOS SITES DAS ACI	
CATEGORIAS	FREQUÊNCIAS
Brasil	79
Desenvolvimento/Desenvolvimento Sustentável	84
Conservação	85
Amazônia	56
Amniental/Floresta	43
Desmatamento	15

Fonte: Site das Instituições 2018.

Nota-se que na divulgação informacional das ACI, as categorias com suas respectivas frequências, apresentam: BRASIL (79), DESENVOLVIMENTO/DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL (84), CONVERVAÇÃO(85), AMAZÔNIA (56), AMBIENTAL/FLORESTA (43) e DESMATAMENTO(15). São categorias de uso frequente nas interfaces, principalmente, nas áreas textuais de produção, divulgação científica e de pautas, assuntos de destaques, sobre a região amazônica.

Atenta-se que a elaboração e divulgação de conteúdos sobre Amazônia, nas interfaces *web* da ACI, centra-se nestas categorias, estabelecendo um impacto de certa forma padronizado entre as ocorrências e ações das ACI.

No entanto, salienta-se que a divulgação da informacional nestes sites apresenta-se no contexto das mensagens sejam em texto ou em imagens sobre a Amazônia. Usa se de formas simbólicas de abordagem nesses contextos, indicando nos *sites* da ACI interpretações que alteraram a imagem da região de forma e não promove lá a partir de contexto realístico há indicações de relatividades e proporcionalidades entre os itens dos textos e imagens que desfocam os fatos informacionais para um simbolismo.

Não há como ignorar que o discurso midiático desenvolvido sobre a região centra-se nos desastre ambientais, na conscientização de uso sustentável dos recursos da floresta. Assim a discursividade realizado pela a mídia, quando se trata da Amazônia, opera por uma parcela problemática da região. Observa-se que o contexto saúde, políticas públicas e/ou desenvolvimento rural são poucas exploradas pelas ACI.

Deste modo a configuração discursiva, pré-construída, sobre Amazônia para construção de uma memória discursiva voltada para as questões ambientais, sempre permeando a problemática proposta e defendida entre os *sites* e simultaneamente deixando uma projeção – formação do imaginário – a partir de uma autoridade mídia, quem fala e como fala neste caso nos *sites* da ACI, como produtoras do conhecimento sobre a Amazônia.

Notas Conclusivas

Percebe-se que Amazônia e sua imagem, quando tratado pela mídia nos remetem a questionamentos ambientais. Que a região reconhecida pela mídia em senso comum como “pulmão do mundo” se mantém na hibridação de seus processos de divulgação entre fatos reais e fantasiosos, neste caso, através de uso de discursos meramente produzidos e financiados por organizações internacionais, e por outro lado, por informações apenas contraditórias, repassadas através da textualidade, disponíveis pelo interagente transversalmente difundido pela interface.

Pode-se observar que a interface *web*, como mídia, se utiliza de diversos recursos multimidiáticos que constroem elementos comunicacionais que colaboram com o campo discursivo, e vão se enriquecendo ou se mistificando, através das combinações permitidas no campo da hipertextualidade.

O presente trabalho, portanto, propôs-se a partir das interfaces *web* destas ACI abordar os processos comunicacionais e discursos sobre Amazônia a fazer compreender que a produção de informacional sobre a região Amazônica está interligada em grande parte do conhecimento, com produção internacional.

Desta forma, pensar a reconfiguração discursiva apresentada nesse estudo, sobre a região Amazônica, implica que há ações que levam a mitificação da região, a partir do uso dos processos de comunicação e ao mesmo tempo destaca-se que há indicativos, via os dados das pesquisas também divulgadas nesses processos comunicacionais que se deve criar um olhar mais humanizado para região e perceber que as comunidades tradicionais fazem parte Amazônia, fazem parte de uma história que necessita ser preservada, mas sobre tudo valorizada, quando aspecto constituintes da memória amazônica.

Notas

1 Fonte da Associação O Eco, uma ONG brasileira que se preza por não ter fins lucrativos nem vinculação com partidos políticos, empresas ou qualquer tipo de grupo de interesse. Site: <http://www.oeco.org.br/dicionario-ambiental/28783-o-que-e-a-amazonia-legal/>

2 O Grupo dos Sete é um grupo internacional composto por Estados Unidos, Alemanha, Canadá, França, Itália, Japão e Reino Unido. No entanto, a União Europeia também está representada no G7.

3 NVivo é um software de análise de conteúdo disponível em: <http://www.qsrinternational.com/>

Referências

ASSUMPÇÃO, D. J. F. & VILLEGAS, G.M.L.G.C. Processo Criativo: um planejamento executável e eficaz na produção web. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 17., 2012. **Anais ...** 2012.

ALVES, W. e COSTA, S.L.de M. e. Mídia, discurso e saúde: matérias-propagandas em capas de revistas de informação. In.: **Comunicação: redes, jornalismo e estética e memória**. Christiana Ferraz Musse e Potiguara Mendes da Silveira Jr.(Org.), 1 ed. Rio de Janeiro: MauadX, 2013.

ARAGON, Luis. E. População e Meio Ambiente Na Pan-Amazônia: Próximo Lançamento Do Grupo Mapaz/Naea. In: **PAPERS DO NAEA**, n. 214.

BARROS FILHO, C. de & MARTINO, L.M.S. **O habitus na comunicação**. São Paulo: Paulos, 2003.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1997.

DUTRA, M.S. **A natureza da TV**: uma leitura dos discursos da mídia sobre a Amazônia, biodiversidade, povos da floresta. Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (UFPA), Belém, 2005.

FLEISCHFRESSER, V. **Amazônia, estado e sociedade**. Campinas: Armazém do Ipê (Autores associados), 2006.

FREITAS, J.C de. O design como interface de comunicação e uso em linguagens hipermediática. In: **O Chip e o caleidoscópio**: reflexões sobre as novas mídias / Lucia Leão (Org.) – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

MAINGUENEAU, D. **Termos-chave da análise do discurso**. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2000.

NIEMEYER, C. **Marketing no Design Gráfico**. 2. Ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

NIELSEN, J. **Designing web usability**: the practices of simplicity. New Riders Publishing, 2000.

NOJOSA, U.M. Da rigidez do texto à fluidez do hipertexto. In **Hipertexto, hipermídia**: as novas ferramentas da comunicação digital. São Paulo: Contexto, 2007.

PANDOLFO, C.. **Amazônia Brasileira**: ocupação, desenvolvimento e perspectivas atuais e futuras. Belém: CEJUP, 1994.

PRESSLER, N. & ASSUMPÇÃO, D.J.F. Cooperação Internacional Na Amazônia E O Desafio Da Comunicação Institucional. In: XXIII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS. 2014. Disponível em: http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT07_COMUNICACAO_EM_CONTEXTOS_ORGANIZACIONAIS/artigo_neusapressleregrupopesquisa_novostatus_2194.pdf. Acesso em: 01 Jan. 2019.

PRESSLER, N. **Comunicação e meio ambiente**: cooperação internacional na Amazônia. Belém: GRT Gráfica e Editora, 2012.

_____. **Discursos e práticas da cooperação técnica internacional relativos a projetos socioambientais na Amazônia**. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido. Belém: Universidade Federal do Pará, 2010.

SANTOS, M.L.B. **Design Hipermídia na Internet**: Uma análise semiótica dos padrões de comunicação online. São Paulo: PUC-SP, 2005.

Capítulo 03

Dança na Escola: a experiência estética em questão

Maria Goretti Sousa Lameira
Camila Rodrigues Neiva
Márcia Cristina Ribeiro Gonçalves Nunes
Jorge Eiró

Introdução

Em nosso artigo, dialogamos com a dança enquanto possibilidade de experiência estética na escola e para poder peregrinar pelos demais tópicos de conhecimento intitulados no estudo, necessitamos compreender a experiência estética em DEWEY (2010) que também é um autor da educação. Para enriquecer tal temática, nos apropriamos em pesquisas de BONDÍA (2002) e suas considerações sobre experiência e aprendizagem. Quando afunilamos para o nosso objeto de estudo, a “dança” enquanto experiência, estabelecemos um contexto em especial para discuti-la, o “escolar”, no qual contamos com a contribuição dos seguintes autores: DUARTE (2007), FREIRE (2001), MARQUES (2001,2003), MILLER (2014) e PORPINO (2018), que proporcionam diálogos e reflexões significativas no ensino da dança na escola.

Na compreensão da dança enquanto experiência, procuramos garimpar pesquisas que pudessem abordar práticas educativas que trazem técnicas, teorias e/ou metodologias que tornaram e tornam possível essa linguagem em contexto escolar. Para tal contamos com a contribuição dos seguintes autores: Duarte (2007) e a abordagem da “Dança-experiência”, Freire (2001) inspira seus estudos em Linda Rolfé e seu trabalho desenvolvido no ensino da dança pelo compasso, execução e observação e em Rudolf Laban através da “Dança educativa moderna”, Marques (2001, 2003) que também traz Laban como fundamentação, mas elabora um método de trabalho voltado a “Dança-Criativa”, Miller (2014) compartilha da experiência da Técnica de Klauss Vianna através da Educação Somática e Porpino (2018) se inspira em seu trabalho na dança, com a dança e para a dança na construção de um diálogo em que a dança é educação em diversos contextos.

Por fazermos parte da realidade escolar e compartilharmos das demais realidades, sabemos que o ensino da dança em algumas escolas ainda é só mais uma dentre tantas atividades ofertadas (presente em apenas momentos festivos e difundida por movimentos repetitivos e mecanizados), mas a dança compreendida e desenvolvida enquanto área de conhecimento que possui um espaço de importância que desenvolve a expressividade, onde integra forma e propõe um aprendizado significativo para o aluno, já se faz realidade em contextos escolares e algumas destas serão compartilhadas em nosso estudo.

A experiência estética: compreensões

Antes de ingressar em outros campos de análise da experiência estética precisamos compreender que ela se determina pela natureza da condição humana e acontece a partir da experiência cotidiana e em sua interação com um meio ambiente, por esta premissa já se faz entender que não existe a determinação do espaço, do momento/hora, da idade, de como acontece ou onde se faz a experiência estética. Dewey (2010) e Bondía (2002) nos esclarecem em suas pesquisas o que é a experiência estética (quando acontece) e quando deixa de ser (ou não acontece).

Partimos então desse aprofundar da teoria sobre a experiência e compreensão de suas possibilidades “em acontecer” na dança desenvolvida no contexto escolar. Talvez iniciemos pela simplicidade em enxergá-la, “A experiência, na medida em que é experiência consiste na acentuação da vitalidade” (DEWEY, 2010, p. 83), onde significa a rendição de viver sem amarras, podendo ser mais sensível ao meio que se mostra e que se projeta para nós e em nós, com caráter emocional.

São os resultados dessa interação entre a constante relação homem-meio que se definirá uma experiência. Essa relação pode ser enfatizada no sentido de entendimento:

Porque a vida não é uma marcha ou um fluxo uniforme e ininterrupto. É feita de histórias, cada qual com seu enredo, seu início, seu movimento para seu fim, cada qual com seu movimento rítmico particular, cada qual com sua qualidade não repetida que a perpassa por inteiro (DEWEY, 2010, p. 110).

Quando se perpassa por inteiro, não se refere ao sujeito isolado ou dicotomizado, mas sim ao sujeito que se coaduna com esse meio, que faz com que possamos viver situações as quais podemos intitular “experiências reais”, que valeram a pena, que foram significativas, que aconteceram “[...] aquelas coisas que dizemos ao recordá-las: isso é que foi experiência” (DEWEY, 2010, p.110), classificada pelo autor como experiência singular/estética.

O autor fala que toda experiência sentida de imediato é considerada uma experiência estética, e as linguagens artísticas (dança, música, pintura, teatro etc.) possuem essa proximidade com o sensível, e mesmo sendo consideradas atividades mais propícias, não é o qualquer atuar, dançar, pintar, cantar que pode ser considerada uma experiência estética, ela se relaciona as causas que interferem na percepção das relações entre o estar sujeito e o fazer. A arte se apropria do estético por que envolve a experiência como apreciação, percepção, deleite e está diretamente relacionada ao criar (DEWEY, 2010).

Lacerda e Gonçalves (2009), argumentam que a arte ocupa um espaço em evidência na educação estética, ela está posta para o estímulo do re-conhecimento e da re-criação, instigando os alunos novas formas de olhar, pensar e compreender o mundo. Ela se baseia na educação da sensibilidade com respeito às expressões de cada aluno em contextos diferentes. Os autores concordam então que:

Através da arte e das suas linguagens específicas que sejam as formas, os volumes, as cores, os ritmos, os sons, as palavras, os gestos, desafia-se a inteligência, a sensibilidade e a imaginação. Podendo assim afirmar, que não é necessário ser-se artista, como estatuto de vida e de ser, para se poder sentir, fazer, criar e expressar arte, já que, genericamente, todo ser humano contém em si o potencial do todo, logo o germen da arte e do artista também (LACERDA e GONÇALVES, 2009, p. 108).

Podemos então compreender que não há educação (no pensamento de formação integral de homem), se esta não for contemplada pelos valores de formação estética que pode e deve estar presente em todas as ações desenvolvidas na escola, do ler ao escrever, do caminhar ao dançar, do escutar ao tocar, por tal premissa podemos possibilitar em qualquer ação educativa uma experiência estética.

Dewey (2010) ressalta em sua obra que a experiência estética é importante para o desenvolvimento humano, sem se dispersar da experiência intelectual e prática e reforça que arte e ciência são criações humanas podendo as duas promover uma experiência estética nos sujeitos. Partindo dessa premissa podemos então afirmar com base em Dewey que a experiência estética se faz presente na educação.

Experiência estética e educação

Para os que fazem educação é preciso re-conceituar a ideia de corpo dicotomizado, fragmentado, envolto de verdades absolutas, do depósito de informações atribuindo espaço a oportunidade da experiência na escola. Dewey nos lembra de que as oposições reproduzidas pela escola entre corpo e mente, teoria e prática, espírito e carne tem sua explicação no medo do que vida pode trazer. Portanto assim como outros filósofos da fenomenologia o autor defende a relação significativa do homem ao meio (homem – mundo), na compreensão de sujeito sendo uma só unidade, e é nessa perspectiva que vamos compreender o conceito de dança educação como experiência estética.

O conceito de experiência difundido na educação é aquele (equivocado) que diz respeito, ao tempo cronológico, ao acúmulo de informações, ao excesso de opinião. As formas de se trabalhar as informações na educação é um bombardeamento de conhecimento fazendo com que o espaço da experiência não aconteça. O autor reforça que:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, quase nada nos acontece. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara. (BONDÍA, 2002, p. 21).

As amarras da educação quanto à experiência e seu atrelamento a informação e opinião impossibilitam enxergar algumas disciplinas do currículo da Educação Básica enquanto área de conhecimento significativa. Podemos destacar aqui a Arte e Educação Física, que pelo pensamento dicotomizado e hegemônico (que ainda impera aos que fazem educação), as

mesmas são minimizadas diante das demais disciplinas que compõe o currículo educacional. Isso ocorre pelo ledor engano de entender que o aspecto cognitivo seja superior aos aspectos afetivo, motor, social e que estejam dissociados nos processos de aprendizagem.

Existe a contribuição dizendo “que o sujeito fabricado e manipulado pelos aparatos da informação e o da opinião é um sujeito incapaz de experiência” (BONDÍA, 2002, p. 22), e que essa obsessão em ter uma opinião anula as possibilidades da experiência fazendo com que nada nos aconteça ou nos toque. E na escola esse é um critério de avaliação de aprendizagem do conhecimento, onde o sistema educativo se submete a característica da informação e opinião. “Diga-me o que sabe, diga-me com que informação conta e exponha, em uma continuação, a sua opinião: esse é o dispositivo positivo periodístico do saber e da aprendizagem, o dispositivo que torna impossível a experiência” (BONDÍA, 2002, p. 23).

Somos sujeitos modernos de vivências pontuais que tudo atravessa, mas nada lhe acontece, o “nada” traz o sentido da não-experiência. As atividades educacionais seguem o ritmo do homem moderno e no acúmulo de tantas áreas de conhecimento, tantas informações, tantas cobranças de opinião, numa corrida voraz de tempo para poder dar conta de tantas demandas fica pra trás a possibilidade de experiência significativa. Fazer valer o tempo pedagógico seria proporcionar as experiências sensíveis na escola, onde o tempo que se esvai é o não vivido, não experimentado, não sentido.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar, parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDÍA, 2002, p. 24).

A escola pode ser esse espaço propício à experiência, se os que participam dela puderem compreender que esse saber se dá na relação entre conhecimento e vida. “No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece” (BONDÍA, 2002, p. 27). A experiência é algo particular e subjetivo e na exigência de corpos disciplinados, ideais, igualizados minimiza as oportunidades do aluno em tê-la e/ou vivenciá-las.

De fato, a educação pode ser concebida como uma experimentação estética da condição humana em suas múltiplas dimensões, o que supõe experimentar dores e alegrias, estrangeiridades e familiaridades. Facilitar a vivência de identidades porosas, abertas, inacabadas e em permanente reorganização é reabilitar uma cultura de movimento, outra forma de dizer da nossa inscrição corporal no mundo (PORPINO, 2018, p. 13).

Dewey nos conta que para falar de experiência educacional é necessário nos transportar para a realidade que desejamos entender/refletir, por esse motivo fomos em busca de autores,

trabalhos, pesquisas que pudessem compartilhar das metodologias significativas na/da dança enquanto área de conhecimento na educação que proporcionasse a experiência estética.

A dança no contexto escolar: em que cena?

A dança acompanha o traslado histórico da humanidade. É tão antiga, tão rica e sempre se valeu de diferentes motivos de expressão, constitui-se de uma linguagem universal e está presente em vários campos de atuação como na arte, na cultura corporal e na educação.

Na educação, a dança se localiza como parte integrante do componente curricular obrigatório, incluída enquanto conteúdo das Disciplinas de Artes e Educação Física. Na Ed. Física se apresenta no bloco das atividades rítmicas e expressivas e está presente desde a Ed. Infantil ao Ensino Médio disputando tempo e espaço com os demais conteúdos da cultura corporal atribuídos a esta disciplina. Na Arte ela se apresenta num “[...] privilégio histórico do desenho” (VIEIRA, 2007, p. 111), exemplificando que outras expressões artísticas ficam à margem e a dança é uma delas. Independente de sua área de abrangência ou atuação o espaço da dança na escola “[...] é o espaço de desenvolvimento da sensibilidade, do comportamento estético, que é ético e se efetiva corporalmente” (VIEIRA, 2007, p. 111).

Desde 1940 a dança se faz linguagem no espaço e no processo educativo. Essa conquista atribui-se a Laban e sua dança moderna educativa que apresenta o método de análise do movimento que perpassa pela dança terapêutica, artística e educativa. Está inserida na LDB, desde 1971, mas amparada apenas em 1996 pela lei 9394/96 que defende os Ensinos de Artes e Educação Física na escola enquanto disciplinas obrigatórias, também se faz presente nos escritos dos PCN’S das respectivas disciplinas desde 1998. Apesar da dança ser mencionada no contexto educacional nessas datas ela é uma das linguagens mais antigas, anterior à criação da educação escolar. Participa e nos acompanha em construção histórica, social e cultural e se presentifica em corpo nas diversas formas de experiência (VIEIRA, 2007).

Duarte (2007) e Marques (2001, 2003) comungam em suas pesquisas das dificuldades que permeiam o ensino da dança na escola, que seriam: o sexismo, a falta de preparo dos professores, o excesso de conteúdos esportivos, a redução da prática da dança em eventos festivos escolares, e que além destes sofrem resistência de sua prática na escola pela banalização do movimento e dos modismos. Tais dificuldades se explicam (mas não se justificam) em um legado histórico de que em até três décadas atrás o ensino da dança seria elitizado e restrito a espaços privilegiados e as danças populares possuíam uma conotação apenas de lazer e entretenimento. Outro agravante está na oferta de profissionais qualificados, os cursos técnicos e de graduação em Dança ainda são ofertados em poucas cidades, os cursos de graduação em Educação Física passam por mudanças curriculares (de um currículo esportivizado para um currículo mais pedagógico), e na graduação em artes a formação na dança é de forma superficial.

Historicamente, a dança tem se manifestado como uma possibilidade de manifestar o corpóreo, o sensível, o estético; dimensões estas negligenciadas ou tidas como menos

importantes no pensamento educacional do ocidente, marcado pela forte priorização do racional em detrimento da sensibilidade (PORPINO, 2018, p.18).

Quando falamos que não se justifica mais, é por que três décadas após a essas dificuldades já existe o acesso à dança artística, e a dança popular já comunga de sua importante característica e significados históricos/sociais. As Universidades de Graduação em Dança, Artes e Educação Física vem re-conceituando e re-significando seus currículos, principalmente no que diz respeito à abordagem da dança na escola. Quando falamos desse movimento/corpo/dança:

Portanto, o pensamento do corpo em movimento já está instaurado em nossas ações e no nosso modo de se fazer a dança desde essas primeiras formações. Ou seja, a construção de um pensamento de dança é iniciada lá atrás, com o que mais reconhecemos de expressivo em toda a nossa bagagem de corpo em movimento (MILLER, 2014, p. 112).

Lacerda e Gonçalves (2009) esclarecem ser problemática a delimitação de territórios da dança na educação, bem como as competências e responsabilidades de cada disciplina. Parece existir uma confusão entre o entendimento de valores da arte e do movimento na educação. O que não é confuso nem duvidoso é que a dança enquanto área de conhecimento se faz imprescindível e indispensável no currículo educacional para a formação integral do aluno. Duarte trás o seguinte entendimento.

A dança como um elemento pertencente à Cultura Corporal de Movimento, desenvolvida a partir das sensações, percepções e emoções dos alunos, pode ser compreendida como processo de autoconhecimento, conhecimento do mundo e suas complexas relações, configurando-se como um fenômeno histórico cultural de caráter educativo (DUARTE, 2007, p. 242).

Souza e Pereira (2006) definem a dança como uma linguagem artística e seus signos são os movimentos que geram diferentes significados de maneira subjetiva, tanto para quem cria quanto para os que observam, os significados da dança são os significados da vida, portanto devem se fazer presentes na escola.

As cenas da dança na/da escola: experiências de ensino

As pesquisas aqui compartilhadas foram selecionadas dentre um universo de outros estudos que abordam a “dança” na escola, o que levamos enquanto critério de análise foi à abordagem da experiência estética enquanto objeto dos trabalhos. Professores, pesquisadores e autores que já fazem de seus contextos de trabalho um universo de pesquisa, puderam compartilhar em publicações científicas um pouco dessa experiência de métodos e técnicas da “dança” enquanto linguagem possível para a experiência estética.

Iniciamos com os estudos em Duarte (2007) enfatizando, para que seja possível a experiência estética na dança, a aula deve ser inspirada pela ação, consciente e construída do

sujeito sensível fundamentalmente na concepção de aulas abertas, que o aluno participe como sujeito no processo ensino aprendizagem, as aulas devem permitir interações e interferências dos alunos, cabendo ao professor orientação e encorajamento para que os alunos descubram as melhores condições de se movimentar.

O autor intitula essa prática da dança nas aulas de Educação Física como “Dança-Experiência”, é que tal método diz respeito ao professor e alunos integrados num mesmo processo de experiência estética, que acontece através das significações simbólicas no contato com temas que ofereçam resistência.

A “Dança-Experiência” compartilhada pelo autor afirma que a ênfase do método se dá através do processo de comunicação e experimentação na interação professor/aluno, e que “[...] O aluno que dança, é considerado como sujeito da ação: aberto, sensível, criativo, e crítico, onde as experiências passam por caminhos de incorporação interior e de reelaboração do movimento” (DUARTE, 2007, p. 250). Na abordagem da metodologia, Duarte, esclarece:

As experiências sensíveis, planejadas para e com os alunos, devem ser organizadas e vivenciadas a partir da subjetividade dos alunos, sua maneira de ver o mundo, para, posteriormente, iniciar um diálogo entre as demais subjetividades do grupo. Dessa forma o aluno tem a possibilidade de confirmar ou não a compreensão de conhecimentos de seu mundo sensível, o conhecimento de si e também conhecer e estabelecer relações com os demais colegas, confrontando-se, a partir de semelhanças e diferenças, iniciando o processo de tomada de consciência de si mesmo e na interação com os outros (DUARTE, 2007, p. 247).

Freire (2001) aponta que nos últimos 40 anos a dança tem sofrido mudanças, que trás sua compreensão no movimento criativo e na manifestação de experiências que permitem aos alunos seu aprendizado na forma de arte inserido em diversos contextos culturais. Em seu estudo ela fala de um Currículo do programa de Educação Física ao qual discute a Dança no Brasil e Inglaterra e organiza um processo metodológico baseado em Linda Rolfe, que desenvolve a dança através da composição, execução (performance) e da observação (apreciação) e afirma que tal metodologia é apropriada para alunos de qualquer nível de ensino. Freire esclarece o que seria cada um deles:

Composição em dança: este é um dos objetivos da Dança- educação nos anos iniciais para promover e desenvolver todas as suas habilidades naturais, ou seja, oferecer oportunidades para as crianças criarem simples sequencia, através da improvisação, interagindo uma com a outra, orientadas por um professor sensível.

[...] Execução da Dança: sendo uma arte de execução, como a música e o teatro, a dança pode ser apresentada para uma audiência, por mais informal que possa ser. A performance proporciona aos dançarinos a oportunidade de avaliar a eficácia da dança que eles compuseram, aprenderam, e compartilharam com outras crianças ou outro grupo.

[...] Observando a dança; Observar a dança tanto durante o processo criativo como o produto final é um aspecto integral para as crianças apreciarem e entenderem a dança. As crianças precisam estar conscientes que a dança é um meio de comunicação e expressão (FREIRE e ROLFE, 1999 apud FREIRE, 2001, p. 35/36).

Ainda nos estudos de Freire (2001) é abordado o trabalho de Laban que com sua obra “Dança Educativa Moderna” vincula ciência e arte por meio da análise e observação do movimento que sugere a construção de um “todo equilibrado”. É uma referência metodológica de aplicação da dança e do movimento como proposta educativa, reconhecendo no movimento nossa primeira linguagem. Laban se utiliza de um sistema para identificar a linguagem não verbal, no qual todos os aspectos se interligam: corpo, esforço, espaço, e relações que norteiam as atividades na dança com o objetivo da experiência do/no movimento,

Nessa observação e análise do movimento de Laban, estão baseadas nos aspectos de: 1-Corpo: que parte do corpo se move? 2-a qualidade ou esforço: como o corpo se move? 3-o espaço: onde o corpo se move? 4- as relações: com o que ou quem esse corpo se move? Criando assim uma rede de aspectos que se conectam, pensando no movimento para o desenvolvimento integral do aluno (FREIRE, 2001).

O discurso educacional de Laban está enraizado tanto na filosofia da dança moderna do início do século quanto nas ideias da Escola Nova difundidas por John Dewey na Inglaterra. Para essa escola os ideais da expressão interior e emoção humana são entendidos como princípios edificantes da criação artística e cultural (FREIRE, 2001, p. 45).

Marques (2001, 2003) em suas considerações nos lembra da teoria de Dewey, quando a mesma considera que a dança na educação permite essa integração de conhecimento intelectual e das habilidades criativas, na compreensão do desenvolvimento desse aluno de maneira holística. A autora também se inspira em Laban para discorrer suas propostas metodológicas.

De acordo com a autora o caráter educativo da dança é incontestável levando em consideração sua importância no conhecimento do “eu” e no desenvolvimento do ser expressivo, além de sua contribuição na percepção de mundo. Trazendo então na “Dança-Criativa” uma possibilidade de linguagem desse movimento no contexto da educação.

Marques (2001, 2003) é uma pesquisadora que nos trás várias contribuições em livros e artigos sobre o estudo da dança na escola, ela contribuí no sentido de esclarecer que não é mais concebido o ensino da dança tido apenas na prática pela prática, nem da separação dos que podem ou não realiza-la, ou de sua redução apenas em torno das festinhas comemorativas ou ser abafada pelo currículo esportivo da Educação Física.

A autora trás significados e re-significados desse ensino da dança em realidade escolar e inspira em Laban constrói uma proposta metodológica da dança no contexto. E o que seria essa dança no contexto? Para Marques é a articulação entre contexto vivido, o percebido e imaginado pelos alunos e os subtextos, textos e contextos da dança, que são interlocutores nessa práxis educativa, suas escolhas perpassam pela problematização que ilustram situações da sociedade.

Metodologicamente Marques (2001, 2003) organiza a compreensão da seguinte forma: os sub-textos (aspectos coreológicos) abordam a consciência corporal e o conhecimento de como dançar; o contexto da dança inclui os elementos históricos, culturais e sociais da dança,

imbuídos os saberes sobre a dança; e os textos ligados ao conhecimento direto dela. Para a autora é a escolha e o desenvolvimento destes que garante a presença da dança no processo educativo.

Outra contribuição do ensino da dança é inspirada em Miller (2014) que se aproxima desta baseada na experiência do sujeito e o somando com uma gama de complexidades, contextualizando em seu estudo as questões de corpo que dança a partir da educação somática. “[...] A presente proposição na dança como experiência pode possibilitar ao alunado- adultos e crianças- novas formas de expressão e comunicação, levando-os a descoberta e reconhecimento de si” (MILLER, 2014, p.102).

A autora discorre sobre o sujeito da experiência na investigação da Técnica de Klaus Vianna que é um método de dança baseado na educação somática:

O enfoque somático da Técnica Klaus Vianna disponibiliza o corpo para lidar com o instante do momento presente. É um estado de atenção que vai sendo trabalhado em sala de aula por meio de estratégias específicas de improvisação para se escutar o corpo presente e em transformação. Essa escuta do corpo em transformação se dá pelo despertar dos cinco sentidos, pelos quais nos relacionamos com o mundo e desenvolvemos o sentido cinestésico. Que compreende a percepção do corpo no tempo e no espaço, com a sua abrangência de sensibilidade (MILLER, 2014, p. 102).

É apontado pela autora, que dentre as características adotadas pela Técnica Klaus Vianna podemos destacar: o professor na função de mediador da ação; derrubar a ideia do espelho (você faz e eu copio); as atividades centradas no aluno proporcionando a escuta de si, as percepções e relações; estímulo ao aluno investigativo na escola e na vida cotidiana onde essas características vão gerar um estado de atenção interna e ao seu redor estabelecendo uma prática dialógica entre professor-aluno-alunos em experiência. Para a autora, trabalhar o corpo presente, trata-se “[...] como um procedimento didático; focamos o corpo em relação com seus variados níveis de atenção, atenção a si, ao espaço e ao outro” (MILLER, 2014, p.104/105). Todo esse processo é provocativo da experiência e somente esse sujeito se mantém aberto às transformações.

O trabalho desenvolvido por Miller (2014, p.100) emerge então “[...] da escuta do corpo e das relações que se estabelecem na prática do aluno em experiência”, onde a mesma se apropria do “[...] estado de prontidão para o movimento, observação do corpo em movimento, autonomia do aluno para a criação, conexão e relação entre os ambientes internos e externos, entre outros” (MILLER, 2014, p.109). A autora esclarece que a organização da técnica Klaus Vianna para a escola pode ser a mesma, “[...] mas a viagem é sempre única. É a escuta de si, do instante, na experiência. Se sentir se observar em relação ao espaço e ao outro” (MILLER, 2014, p.110).

Porpino (2018) propõe em seu livro uma reflexão para o reconhecimento da *dança é educação* na intenção de desvelamento dessa dança enquanto experiência estética. A autora se debruça no aprofundamento de conceituação estética, de corporeidade, de experiência e dialoga com a dança que se insere em contextos diferenciados, e que não se pode negar a dimensão

educativa da dança nas diversas manifestações.

Ao afirmarmos que dança é educação, evidentemente não estamos nos referindo a qualquer dança e a qualquer educação, mas a um dançar e a um educar envolvidos pela dimensão estética do existir, imbuídos do sentido metafórico e existencial do abraço, que em muito dialoga com os conceitos de estética e corporeidade (PORPINO, 2018, p. 93).

Para a autora a educação e a aprendizagem perpassam por um processo “[...] não só de aprender a pensar, mas de aprender a sentir” (PORPINO, 2018, p. 94), e esse aprender a sentir é que vai nutrir e que nutriu (não só a pesquisa de Porpino, mas as dos demais autores aqui já citados) as reflexões de corpo /experiência estética da dança em contexto escolar.

Na característica importante do aprendizado técnico, a autora esclarece que ele deve estar presente e que é imprescindível seu desenvolvimento para que a dança aconteça como expressão estética, à técnica se associa a necessidade do aprender a fazer, que na dança se traduz em um aprender ao fazer poético. A técnica da dança traduzida na forma de fazer:

Compreendemos que para a dança ser entendida não só como obra de arte, mas como manifestação dinâmica e significativa para uma cultura, a forma e o sentido não podem estar separados. Sentimento e forma podem ser entendidos a partir de um sentido existencial, de uma relação dialógica, ou seja, um não pode ser entendido fora da relação com a outra, pois formam um todo que se transformam em dança (PORPINO, 2018, p.101).

Porpino acredita que a escola tem que criar espaços de aprendizagem sem desmerecer a técnica em função da expressão e vice versa, esse espaço deve ser criativo, flexível e estabelecer uma relação dialógica entre professor/aluno/meio. Aos que proporcionam esses espaços é necessário entender que o ensino da dança não se reduzirá apenas em vivenciá-la, mas em aprendê-la através das diversas manifestações e seus contextos. Quando falamos de dança “[...] Essa estética é gerada da percepção de que tanto pesquisando quanto dançando, podemos sentir a beleza do descobrir, do compartilhar, do sonhar e do criar novos sentidos para o viver” (PORPINO, 2018, p. 15).

A dança na escola trás uma nova possibilidade de pensar, o corpo, o mundo e a relação destes abrindo caminhos diferentes do pensamento hegemônico e trazendo a quem pratica e a quem aprecia novas formas de percepção, levando a consideração que a dança é em essência educativa.

Considerações finais

Com base na análise dos resultados desta pesquisa, podemos dizer que a escola constitui um lugar privilegiado ao desenvolvimento da experiência estética, e na dança encontramos um espaço aberto às possibilidades de mudanças culturais e sociais em diálogo com aspectos (afetivo, social, motor, cognitivo), que por tempos foram negados ou seletos por ordem de

importâncias. É através desse espaço educativo que muitos alunos terão seu contato (primeiro e às vezes único) com a arte. E através de uma linguagem sistematizada e formativa ele terá oportunidades da experiência estética com a música, dança, literatura, artes visuais e as artes cênicas.

A experiência estética da dança na escola é provocativa do desenvolvimento do aluno em sua totalidade. Duarte (2007, p. 249) diz que “[...] a experiência estética é concebida como fonte de conhecimento, de compreensão para os saberes e sua interpretação pelos sujeitos que dançam, sobretudo no espaço escolar”, negligenciá-la na educação é furtar do aluno a possibilidade do conhecimento que constitui esse ser social e histórico.

Por fazermos parte da realidade escolar e compartilhar das demais realidades, sabemos que o ensino da dança em algumas escolas ainda é só mais uma dentre tantas atividades ofertadas (presente em apenas momentos festivos e difundida por movimentos repetitivos e mecanizados), mas a dança compreendida e desenvolvida enquanto área de conhecimento que possui um espaço de importância que desenvolve a expressividade, onde integra forma e propõe um aprendizado significativo para o aluno, já se faz realidade e contextos escolares, alguns citados aqui nesse estudo.

Os autores tratados nesse artigo comungam e enfatizam não existir um padrão específico e/ou ideal para a realização da dança, e que todos possuem seu valor potencial. Gostaríamos de esclarecer que não existe uma forma única nem mais efetiva de desenvolver a dança, tais métodos podem se comunicar, se hibridizar gerando novas propostas e novos significados. Nesse sentido entendemos que um educador em dança não deve se limitar a ensinar danças, mas devem provocar experiências, sensibilidades e reflexões.

O objetivo desse artigo foi fazer uma reflexão sobre a dança enquanto experiência estética no contexto escolar e acreditamos ser possível, mas existe o desafio de capacitar os professores para ensiná-la e proporcionar esse espaço possível de ensino da mesma, dessa forma incentivar a efetivação da dança como uma área de conhecimento que proporciona a experiência estética. Deixamos aqui não um escrito conclusivo, mas um convite para a re-conceituação de um ensino da dança baseado nessas experiências.

Referências

BONDÍA, Jorge Lorossa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, nº. 19, p. 20-28, jan/abr, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf> Acesso em: 20 de maio de 2019.

DEWEY, John. Arte como experiência. In: **Arte como experiência**. Editora Martins, São Paulo, 2010.

DEWEY, John. Ter uma experiência. In: **Arte como experiência**. Editora Martins, São Paulo, 2010.

DUARTE, Gustavo de Oliveira. O Dançar na educação física escolar: a experiência estética no movimento humano. **Revista Educação**, Santa Maria, v. 32, n. 1, p. 241-254. Disponível em: <http://www.ufsm.br/ce/revista>> Acesso em: 09 de junho de 2018.

FREIRE, Ida Mara. Dança Educação: o corpo e o movimento no espaço do conhecimento. **Cadernos Cedes**, ano XXI, nº 53, p. 31-55, abril/2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v21n53/a03v2153.pdf> Acesso em: 16 de junho de 2019.

LACERDA, Teresa; GONÇALVES, Elsa. Educação estética dança e desporto na escola. **Revista Portuguesa de Ciência do Desporto**, v.9, n.1, p. 105/114, 2009. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1645-05232009000100010 Acesso em: 08/07/2018.

MARQUES, Isabel A. **O ensino da Dança hoje**: Textos e contextos. São Paulo: Cortez, 2001.

MARQUES, Isabel A. **Dançando na Escola**. São Paulo: Cortez, 2003.

MILLER, Jussara. O corpo presente: Uma experiência sobre dança educação. **Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 16, n.1, p.100-104, jan/abr, 2014. Disponível em: <<http://www.fae.unicamp.br/revista/index.php/etd/article/view/6172>> Acesso em: 28 de junho de 2018.

SOUZA, Maria Inês Galvão; PEREIRA, Patrícia Gomes. Reflexões sobre a dança: possibilidades de investigação e contribuições para Educação Física. **Revista Eletrônica Novo Enfoque**. Universidade Castelo Branco. Edição n. 2, 2006. Disponível em: <http://www.castelobranco.br/sistema/novoenfoco/edicao/artigos/2/> Acesso em: 10/07/2018.

PORPINO, Karenine de Oliveira. **Dança é educação**: interfaces entre corporeidade e estética. [recurso eletrônico], 2ª edição, Natal, RN: EDUFRN, 2018. Disponível em: <http://repositorio.ufrn.br/> Acesso em: 15 de julho de 2018.

WOSNIAK, Fábio; LAMPERT, Jocielle. Arte como experiência: ensino aprendizagem em Artes Visuais. **Revista GEARTE**, Porto Alegre, v.3, n.2, p. 258-273, maio/ago. 2016. Disponível em: <<http://ser.ufrgs.br/gearte>> Acesso em: 10 de julho de 2018.

VIEIRA, Marcílio de Souza. O sentido do ensino da dança na escola. **Revista Educação em questão**, Natal, v. 29, n. 15, p.103-121, maio/ago. 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/educacaoemquestao/article/view/4450> Acesso em: 28 de junho de 2019.

Capítulo 04

Eduardo Galeano: Literatura e Jornalismo Literário: reflexões de textos de Galeano com base nas Teorias de Bauman e Debord

Camila Bastos Lopes da Silva
Jose Guilherme de Oliveira Castro
Lucilinda Ribeiro Teixeira
Carla Regina Santos Paes
Sílvia Vale de Souza Leão

Considerações Iniciais

O jornalismo literário desponta no século XVIII com Daniel Defoe, que começa a usar elementos literários em suas reportagens. No entanto, a partir do século XIX, a aproximação entre literatura e jornalismo torna-se mais enfática. Na época, houve uma inclinação à busca do sensacionalismo, a multiplicação de lendas urbanas e o uso da ficcionalização a serviço das obras biográficas ou históricas. Atualmente, a definição de jornalismo literário ou “novo jornalismo” passa a ser utilizado para caracterizar a narrativa jornalística que utiliza técnicas literárias.

O jornalismo literário potencializa os recursos do jornalismo e busca ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos, proporcionar visões amplas da realidade, exercer plenamente a cidadania, garantir perenidade e profundidade aos relatos [...] esta modalidade jornalística tem como finalidade contextualizar a informação da forma mais abrangente possível. Para isso, é preciso mastigar as informações, relacioná-las com outros fatos, compará-las com diferentes abordagens e localizá-las em um espaço temporal de longa duração. (FONTANA, 2005, s/p).

Eduardo Galeano, escritor uruguaio, utiliza diversos gêneros literários em sua escrita engajada. Seus textos remetem a povos indígenas e negros, que vivenciaram a colonização de suas terras, sendo muitas vezes relegados ao esquecimento pelos colonizadores. Através da literatura engajada, Eduardo Galeano reconstrói a memória pré-colombiana nas edições intituladas “memoria del fuego”. Nelas, o mito incorporou-se à narrativa, buscando resgatar as tradições orais indígenas. O autor, por meio da literatura engajada, demonstra sua insatisfação com a realidade vivenciada pela América Latina desde a colonização. Através da escrita, denuncia a situação de crianças, mulheres, índios e negros marginalizados pelo sistema econômico e social. A predominância do texto informativo se imbrica à poesia, à novela e ao conto, mesclando-se ao uso conotativo da linguagem e ao constante diálogo entre texto, autor e leitor.

Eduardo Galeano e a Literatura

Conforme afirma Proença Filho (2007, p. 47), o “texto literário repercute em nós, na condição de leitores ou ouvintes, na medida em que revele os traços profundos do nosso psiquismo [...] num processo que combina vetores formais, existenciais e miméticos”. Assim, a partir da interação com o leitor, Eduardo Galeano combina vetores existenciais e miméticos, pois denuncia a marginalização de povos excluídos e num processo, ora mimético, ora imaginativo, expõe a realidade de povos marginalizados, baseado em textos informativos, poemas em prosa, narrativas curtas, etc..

Eduardo Galeano faz uso da linguagem para demonstrar sua indignação em relação à desigualdade social, através da apreensão profunda do mundo, numa dimensão histórica e ideológica, utilizando constantemente a função metalinguística e referencial em seus escritos.

A literatura está apoiada num sistema de signos linguísticos que representam o mundo e revelam dimensões profundas do ser humano, traduz o grau de cultura de uma sociedade. E mais, por força de sua natureza criadora e fundadora, pode configurar-se como espelho ou como denúncia, como conservadora ou como transformadora (PROENÇA FILHO, 2007, p. 38).

Para Lefebve (apud Domicio Filho, 2007), a arte literária é sempre o lugar da intersecção de dois movimentos de sentidos opostos: a literatura sobre si mesma e por outro, um abrir-se ao mundo interrogado na sua realidade e presença. Desse modo, no texto “a descoberta da América (que ainda não houve)” de Galeano, o autor inicia a narrativa utilizando a metalinguagem e dialogando sobre a função da escrita e sua relação com o mundo:

Escrevemos a partir de uma necessidade de comunicação e de comunhão com os demais, para denunciar o que dói e compartilhar o que dá alegria. Escrevemos contra a nossa própria solidão e a solidão dos outros. Supomos que a literatura transmite conhecimento e atua sobre a linguagem e a conduta de quem a recebe; que nos ajuda a conhecer-nos melhor para salvar-nos juntos. Mas “os demais” e “os outros” são termos demasiado vagos; e em tempos de crise, tempos de definição, a ambiguidade pode se parecer demais à mentira. Escrevemos, na realidade, para as pessoas com cuja sorte, ou azar, nos sentimos identificados. Os que comem mal, os que dormem mal, os rebeldes e humilhados desta terra, e a maioria deles não sabe ler (GALEANO, 1990, p. 1).

A partir da afirmação acima, é possível inferir que o pensamento de Eduardo Galeano se coaduna ao de Sartre ao afirmar que a linguagem compreende uma relação concreta entre o “ser-para-si e o ser-para-outro que é também outro-para-si”. Para Sartre, o escritor é engajado quando faz o engajamento passar para si e para o outro, da espontaneidade imediata ao plano refletido.

Acender consciências, revelar a realidade: pode a literatura reivindicar melhor função nestes tempos e nestas terras nossas [...] nós, que queremos trabalhar por uma literatura

que ajude a revelar a voz dos que não tem voz, nos perguntamos: como podemos atuar dentro dessa realidade? Podemos fazer-nos ouvir no meio de uma cultura surda-muda? Nossas repúblicas são repúblicas do silêncio. A pequena liberdade do escritor não é, às vezes, a prova do seu fracasso? Até onde e até quem podemos chegar? (GALEANO, 1990, p. 2).

Por outro lado, Galeano crê que a função primordial da literatura latino-americana atual consiste em resgatar a palavra, “usada e abusada com impunidade e frequência para impedir ou trair a comunicação”. “Liberdade” é, no meu país, o nome “de um cárcere para presos políticos e “democracia” se chamam vários regimes de terror; a palavra “amor” define a relação do homem com seu automóvel e por “revolução”, entende-se o que um novo detergente pode fazer na sua cozinha.” (GALEANO, 1990, p. 24, grifos do autor).

Para Barthes (1987, p. 8), a escrita é um espaço de fruição. Nela, há uma dialética do desejo, “de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo [...] A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu kama-sutra”. Para o autor, o “brio do texto seria a sua vontade de fruição: ele ultrapassa a tagarelice e através do qual “tenta transbordar, forçar o embargo dos adjetivos – que são essas portas da linguagem por onde o ideológico e o imaginário penetram em grandes ondas”.

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (BARTHES, 1987, p. 23).

Eduardo Galeano, a Modernidade e a Pós-Modernidade

Harvey (2014, p.10) afirma que a modernidade é uma unidade paradoxal, “uma unidade de desunidade, ela nos arroja num redemoinho de perpétua desintegração e renovação, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia”. Tal modernidade não pode respeitar sequer seu próprio passado, pois a transitoriedade das coisas dificulta a preservação do sentido da continuidade histórica, por isso, o “artista moderno bem-sucedido era alguém capaz de desvelar o universal e o eterno, destilar o sabor amargo ou impetuoso do vinho da vida, a partir do efêmero, das formas fugidias da beleza dos nossos dias” (BAUDELAIRE, 1981, p. 435).

Para Bauman (2005), vida líquida é uma forma de vida que tende a ser levada adiante pela sociedade líquido-moderna. Nela, assim como na sociedade líquida, não se pode manter a forma ou permanecer em seu curso por um longo período, pois as realizações individuais não podem solidificar-se em posses permanentes.

Assim, a vida líquida consiste em uma sucessão de reinícios, devendo modernizar-se sempre, através de ligações frouxas e compromissos revogáveis. “Aprender com a experiência a fim de se basear em estratégias e movimentos táticos empregados com sucesso no passado é

pouco recomendável” (BAUMAN, 2005, p. 5).

Desse modo, para o autor, as relações humanas pós-modernas flutuam como a água, e o desapego não gera sofrimento, pois as relações não são profundas e estáveis. Com isso, as identidades tornam-se fluidas, líquidas, e para Bauman (2005, p. 8), no fundo, o “problema é apegar-se firmemente a uma única identidade disponível e manter juntos seus pedaços e partes enquanto se enfrentam as forças erosivas e as pressões dilaceradoras, conservando os muros que vivem desmoronando”. Assim, Galeano recupera a força da escrita para reavivar as tradições culturais e identitárias de um grupo, utilizando a metalinguagem: “Escrevemos para despistar a morte e estrangular os fantasmas que nos acoçam por dentro; mas o que escrevemos pode ser historicamente útil, apenas quando, de alguma forma, coincide com a necessidade coletiva de conquista da identidade.” (GALEANO, 1990, p. 22).

Destarte, a vida-líquida consiste em uma vida de consumo, pois todas as coisas tornam-se objetos de compra e consumo. O olhar do consumidor não se desvia das mercadorias e a vida líquida significa constante “autoexame, autocrítica e autocensura”, podendo-se, desse modo, comprar a alegria em um supermercado na esquina. Eduardo Galeano, com base em dados históricos, ironiza o discurso da pós-modernidade. Para isso, utiliza um discurso descritivo e informativo (jornalístico), com uso de neologismos, constante apelo ao leitor e alegorias na linguagem:

Os hábitos e símbolos da revolta juvenil dos anos sessenta nos Estados Unidos e na Europa, nascidos de uma reação contra a uniformidade do consumo, são agora objeto de produção em série. A roupa com desenhos psicodélicos é vendida aos gritos de “Liberte-se!”; a música, os pôsteres, os penteados e as roupas que reproduzem modelos estéticos da alucinação pelas drogas são despejados em escala industrial sobre o Terceiro Mundo[...] além disso, ao converter as sensações em artigos de consumo, encaixa perfeitamente com a “ideologia de supermercado” que os meios de comunicação divulgam. Se o fetichismo dos automóveis e das geladeiras é suficiente para apagar a angústia e acalmar a ansiedade, é possível comprar paz, intensidade e alegria no supermercado clandestino (GALEANO, 1990, p. 23).

Por outro lado, para Bauman (2009), os medos agora são difusos, se espalham, tornando-se difícil a definição e localização das raízes desse medo, pois a sociedade pós-moderna vivencia trabalhos instáveis, constantes mudanças nos estágios da vida, fragilidade das parcerias, ameaças tóxicas, riscos nas ruas, etc.

Porém, o autor afirma que para os governos e o mercado é interessante manter acesos estes medos, por isso, até estimulam o aumento da insegurança. Tal afirmação, encontra-se tematizada em um poema em prosa de Eduardo Galeano intitulado: “O medo global”. Nele, o autor descreve (informa) o medo vivenciado pela sociedade atual, por meio de versos assonantes e antíteses. O poema se relaciona à reflexão de Bauman ao afirmar que os medos não têm raiz, pois são consequências de uma sociedade líquido-moderna, onde predominam relações instáveis.

O medo global

Os que trabalham têm medo de perder o trabalho.
 Os que não trabalham têm medo
 de não encontrar nunca trabalho.
 Quem não tem medo da fome, tem medo da comida.
 Os automóveis têm medo de caminhar
 E os pedestres têm medo de ser atropelados.
 a democracia tem medo de lembrar
 e a linguagem tem medo de dizer.
 Os civis têm medo dos militares,
 os militares têm medo da falta de guerras.
 é o tempo do medo.
 Medo da mulher da violência do homem.
 e medo do homem da mulher sem medo.
 Medo dos ladrões, medo da polícia.
 Medo da porta sem fechadura,
 ao tempo sem relógios,
 ao garoto sem televisão,
 medo da noite sem remédios para dormir
 e medo do dia sem remédios para acordar.
 Medo da multidão,
 medo da solidão,
 medo ao que foi
 e ao que pode ser,
 medo de morrer,
 medo de viver...

Para Debord (2003), vivencia-se na atualidade a “sociedade do espetáculo”, que representa ao mesmo tempo, parte da sociedade, a própria sociedade e seu instrumento de unificação. O espetáculo, para o autor, não é um conjunto de imagens, mas uma relação entre pessoas, mediatizada por imagens. Tal relação é o consumo. Assim, o espetáculo é a afirmação de toda a vida humana como uma simples aparência.

O espetáculo submete para si os seres humanos, na medida em que a economia já os submeteu totalmente a uma “evidente degradação do ser em ter”, buscando-se o ter e o parecer. Tal espetáculo, para Debord, prioriza a racionalidade técnica:

a aparência fetichista de pura objetividade nas relações espetaculares esconde o seu caráter de relação entre homens e classes[...] a origem do espetáculo é a perda da unidade do mundo e a expansão gigantesca do espetáculo moderno exprime a totalidade desta perda. O espetáculo reúne o separado, mas reúne-se enquanto separado (DEBORD, 2003, p. 32).

Galeano faz uso do neologismo “os ninguéns”, para denotar o espetáculo da sociedade contemporânea que minimiza as minorias, tornando-as recursos humanos, máquinas de trabalho e de consumo, excluídas pelos cânones europeus da Literatura, por não considerarem suas produções, arte. São excluídos porque seu objeto artístico não está dentro dos cânones universais, nem mesmo na história universal.

Os ninguéns

Que não são, mesmo que sejam.
 Que não falam idiomas, mas dialetos.
 Que não professam religiões, e sim superstições.
 Que não fazem arte, mas artesanato.
 Que não praticam cultura, mas folclore.
 Que não são seres humanos, mas recursos humanos.
 Que não têm cara, mas braços.
 Que não têm nome, mas número.
 Que não aparecem na história universal.
 Mas nas páginas vermelhas da imprensa.
 Os ninguéns.
 Que custam menos que a bala que os mata.

O espectador alienado, segundo Bauman (2009, p. 33), quanto mais contempla, menos vive; quanto “mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo”. O poema acima reflete a concepção de Bauman ao afirmar que o trabalhador não produz para si mesmo, pois produz para um poder independente e todo o sucesso desta produção regressa ao produtor, num ciclo capitalista infundável, no qual a expansão econômica representa principalmente a expansão da produção industrial. Assim, o espetáculo se realiza pelo fetichismo da mercadoria, pois tal mercadoria chega a ocupar totalmente a vida social do indivíduo.

Com base no conceito de sociedade do espetáculo, da aparência, Eduardo Galeano utiliza um texto informativo para criticar a sociedade de consumo que constrói, desde a infância, meninos “vítimas do mercado de consumo, verdadeiras” “massas de manobra do sistema”. O uso de empréstimo linguístico “fast” ironiza a realidade pós-moderna:

“Fastfood, fast cars, fast life: desde que nascem, os meninos ricos são treinados para o consumo e para a fugacidade e passam a infância acreditando que as máquinas são mais confiáveis do que os homens. Chegando a hora do ritual de iniciação, ganharão seu primeiro jipão “fora de estrada”, com tração nas quatro rodas, mas durante os anos de espera eles se lançam a toda velocidade nas autopistas cibernéticas e confirmam sua identidade devorando imagens e mercadorias, fazendo zapping e fazendo shopping. Os cybermeninos viajam pelo ciberespaço com a mesma desenvoltura com que os meninos abandonados perambulam pelas ruas das cidades. Muito antes dos meninos ricos deixarem de ser meninos e descobrirem as drogas caras que mascaram a solidão e o medo, já estão os meninos pobres aspirando gasolina e cola de sapateiro. Enquanto os meninos ricos brincam de guerra com balas de raios laser, os meninos de rua são ameaçados pelas balas de chumbo (GALEANO, 2007, p. 13).

Galeano constrói seu discurso, desconstruindo o espetáculo, a fugacidade e o cânon literário e toma como base um discurso híbrido, que mescla texto jornalístico, poema e prosa: “Buscamos interlocutores, não admiradores; oferecemos diálogo, não espetáculo. Escrevemos a partir de uma tentativa de encontro, para que o leitor comungue, com palavras que nos chegam dele e que voltam a ele como ânimo e profecia” (GALEANO, 1990, p. 4).

O texto a seguir é parte do livro: “a escola do mundo ao avesso” e denota a situação de risco vivenciada por crianças ao redor do mundo. O texto não apresenta forma fixa, mesclando-

se ao texto informativo e ao poema em prosa. Nele, o autor compara crianças de diferentes países que trabalham como escravos. Ao final, Galeano afirma que após serem resgatadas, estas crianças ainda perguntam: “Você é o meu novo amo”, o que demonstra uma normalização do trabalho infantil nos países mencionados, além de fazer intertextualidade com os pícaros dos séculos XVI e XVII que viviam na Espanha servindo a diversos amos e senhores. Vivenciaram uma Espanha inquisitorial, sob o domínio da igreja e da nobreza, devastada por guerras, pobreza e desigualdade social. Tais pícaros da Espanha dos séculos XVI e XVII se relacionam às crianças da sociedade “contemporânea”, que tendem a trabalhar em diversas partes do mundo, servindo aos “novos senhores da modernidade”: o mercado consumidor que atropela os direitos humanos.

Na América Latina, crianças e adolescentes somam quase a metade da população total. A metade dessa metade vive na miséria. Sobreviventes: na América Latina, a cada hora, cem crianças morrem de fome ou doença curável, mas há cada vez mais crianças pobres em ruas e campos dessa região que fabrica pobres e proíbe a pobreza. Crianças são, em sua maioria, os pobres; e pobres são, em sua maioria, as crianças. E entre todos os reféns do sistema, são elas que vivem em pior condição sociedade as espreme, vigia, castiga e às vezes mata: quase nunca as escuta, jamais as compreende. nos lixões da cidade do México, Manila ou Lagos, juntam garrafas, latas e papéis, e disputam restos de comida com os urubus;

mergulham no mar de Java em busca de pérolas;

catam diamantes nas minas do Congo;

são as toupeiras nas galerias das minas do Peru, imprescindíveis por causa da pequena estatura, e quando seus pulmões deixam de funcionar são enterrados em cemitérios clandestinos;

colhem café na Colômbia e na Tanzânia e se envenenam com os pesticidas;

envenenam-se com os pesticidas nas plantações de algodão da Guatemala e nas bananeiras de Honduras;

na Malásia recolhem o látex das árvores do caucho, em jornadas de trabalho que vão de estrela a estrela;

deitam trilhos ferroviários na Birmânia;

ao norte da Índia se derretem nos fornos de vidro e ao sul nos fornos de tijolos; em Bangladesh têm mais de trezentas ocupações diferentes, com salários que oscilam entre o nada e o quase nada por cada dia que nunca acaba;

correm corridas de camelos para os emires árabes e são ginetes campeiros nas estâncias do Rio da Prata; em Porto Príncipe, Colombo, Jakarta ou Recife servem as refeições do amo, em troca do direito de comer o que cai da mesa;

vendem frutas nos mercados de Bogotá e chicletes nos ônibus de São Paulo;

limpam pára-brisas nas esquinas de Lima, Quito ou São Salvador;

lustram sapatos nas ruas de Caracas ou Guanajuato;

costuram roupa na Tailândia e chuteiras no Vietnã;

costuram bolas de futebol no Paquistão e bolas de beisebol em Honduras e no Haiti;

para pagar as dívidas de seus pais, colhem chá e tabaco nas plantações do Sri Lanka e jasmim no Egito, destinados à perfumaria francesa;

alugados pelos pais, tecem tapetes no Irã, no Nepal e na Índia, desde antes do amanhecer até depois da meia-noite, e quando alguém chega para resgatá-los, perguntam: “Você é o meu novo amo?” (GALEANO, 2007, p. 14-15).

Por outro lado, Bauman (2009) e Vargas Llosa (2012) discutem a questão cultural na sociedade contemporânea. Bauman afirma que em sua fase líquido-moderna, a cultura é feita na medida da liberdade de escolha individual, pois é feita de ofertas e não de normas. “Para

Bourdieu, a cultura vive de sedução e não de regulamentação, de novos desejos, exigências, não de coerção” (BAUMAN, 2009, p. 19).

Para o autor, a cultura atual se transformou num comércio de produtos destinados ao consumo. As redes substituem as estruturas e há um “jogo de apego e desapego”. A economia líquido-moderna está centrada no consumidor e no excesso de ofertas, valorizando a “cultura do desperdício”, pois existe uma produção contínua de novas ofertas para aumentar o consumo de produtos “novos e melhorados”. Ela não tem “pessoas para cultivar, mas clientes para seduzir”.

Eduardo Galeano concorda com a afirmativa de Bauman e declara no texto, “a descoberta da América (que ainda não houve)” seu ponto de vista a respeito da identidade e cultura contemporâneas:

Para os povos cuja identidade foi quebrada pelas sucessivas culturas da conquista e cuja exploração impiedosa serve ao funcionamento da maquinaria do capitalismo mundial, o sistema gera uma “cultura de massa”. Cultura *para* massa, deveríamos dizer, definição mais adequada a esta arte degradada de circulação massiva que manipula as consciências, oculta a realidade e esmaga a imaginação criadora. Chama-se “cultura nacional” a cultura da classe dominante, que vive uma vida importada e se limita a copiar, com mau gosto e falta de jeito, a chamada “cultura universal” ou o que por isso entendem os que a confundem com a cultura dos países dominantes. Em nosso tempo, era dos mercados múltiplos e das corporações multinacionais, internacionalizou-se a economia e também a cultura, a “cultura de massa”, graças ao desenvolvimento acelerado e à difusão massiva dos meios [...]O desperdício, o exibicionismo e a falta de escrúpulos não causam asco, e sim admiração; tudo pode ser comprado, vendido, alugado, consumido, inclusive a alma. Atribui-se a um cigarro, a um automóvel, a uma garrafa de uísque ou a um relógio propriedades mágicas: outorgam personalidade, fazem triunfar na vida, dão felicidade ou êxito (GALEANO, 1990, p. 17).

Para Galeano, a autêntica identidade coletiva nasce do passado e se nutre nele, mas não se cristaliza nele. Bauman (2005, p. 26), porém, expõe que nosso mundo volátil, de mudanças instantâneas, os “hábitos consolidados, os esquemas cognitivos sólidos e as preferências por valores estáveis- objetivos” transformaram-se em desvantagens.

Eduardo Galeano, no entanto, acredita que a identidade latino-americana não se encontra escondida por debaixo de roupas, mas deve ser representada por atitudes que subvertem a massificação da cultura e a desvalorização do passado, da história:

Não vamos encontrar, com certeza, nosso escondido rosto na perpetuação artificial de roupas, costumes e objetos típicos que os turistas exigem aos povos vencidos. Somos o que fazemos, e sobretudo o que fazemos para mudar o que somos: nossa identidade reside na ação e na luta. Por isso a revelação do que somos implica na denúncia do que nos impede de ser o que podemos ser. Nos definimos a partir do desafio e por oposição ao obstáculo (GALEANO, 1990, p. 27).

Bauman reitera que as regras mudam e não duram mais que o tempo necessário para “aprendê-las e memorizá-las”. Há uma capacidade de abandonar depressa os hábitos presentes e passados, adotando-se como lema terminar rapidamente e desde logo recomeçar do princípio, “relações virtuais são equipadas com a tecla “delete” e com “antispam”, mecanismos que protegem das consequências incômodas das interações mais profundas; assim identidades

são descartáveis e tradições culturais insustentáveis, pois não conseguem sustentar sua independência” (BAUMAN, 2005, p. 36).

Vargas Llosa (2012) conclui a discussão referente à cultura demonstrando que ela ou está atravessando uma crise profunda, ou está entrando em decadência, pois é “transmitida através da família e, quando esta instituição deixa de funcionar de maneira adequada, o resultado é sua deterioração”.

Na atualidade, tem-se discutido a elitização e massificação da cultura, porém, infelizmente, tanto a cultura de massa como a cultura “elitizada” têm estado dependentes do mercado de consumo, tornando-se objetos de comércio.

Considerações Finais

Sabe-se que a obra de arte tem sido cultivada como objeto de mercado, de publicidade e de notoriedade na atualidade, pois, para Bauman (1997, p. 37), “estas obras não se mostram inclinadas a nada que se refira à forma da realidade social [...] elas se elevaram dentro de uma realidade *suis generis*, e de uma realidade autossuficiente nesta”.

Porém, Eduardo Galeano, utiliza textos de gêneros híbridos para demonstrar que narrar significa doar-se, entregar-se, transcender os cânones literários, denunciar as desigualdades sociais. Sua literatura utiliza a mimeses para reconstruir novos gêneros literários, reavivando a cultura e a história dos povos oprimidos pelos colonizadores:

Nosso próprio destino de escritores latino-americanos está ligado a necessidade de transformações sociais profundas. Narrar é se dar: parece óbvio que a literatura, como tentativa de comunicação plena, continuará bloqueada de antemão enquanto existirem a miséria e o analfabetismo e os donos do poder continuarem realizando impunemente seu projeto de imbecilização coletiva através dos meios de comunicação massiva. Não compartilho a atitude dos que reivindicam para os escritores um privilégio de liberdade à margem da liberdade dos demais trabalhadores. Grandes mudanças, profundas mudanças de estrutura seriam necessárias em nossos países para que os escritores possam chegar além das cidadelas fechadas das *elites* e para que possam expressar-se sem mordças visíveis ou invisíveis. Dentro de uma sociedade presa, a literatura livre só pode existir como denúncia ou esperança (GALEANO, 1990, p. 10).

Referências

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. **Capitalismo Parasitário: e outros temas contemporâneos**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Trad. Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama- Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo, 2003.

GALEANO, Eduardo. **A descoberta da América (que ainda não houve)**. 2ed. Trad. Eric Nepomuceno. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1990.

GALEANO, Eduardo. **De pernas pro ar: a escola do mundo ao avesso**. Trad. Sérgio Faraco. 9ª edição. Porto Alegre: L&PM, 2007.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. Tradução Adail Sobral e Maria Gonçalves. 25ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

LLOSA, Mario Vargas. **A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura**. Trad. Ivone Benedetti – Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

PROENÇA Filho, Domicio. **1936- A linguagem literária**. 8.ed. São Paulo: Ática, 2007.

Capítulo 05

Youtuber Mirim: o espetáculo que encanta⁴

Danuta de Cássia Leite Leão
Ivana Cláudia de Guimarães de Oliveira

Considerações Iniciais

Destaca-se que este estudo considera criança segundo o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), para quem, no seu artigo 2º, define-a como [...] a pessoa até doze anos de idade incompletos, e adolescente aquela entre doze e dezoito anos de idade. É importante ressaltar que neste artigo, utiliza-se a definição de criança segundo o ECA. Sendo assim, a faixa etária selecionada se enquadra na chamada “geração no digital, ou seja, os nativos digitais” e “crianças” são usadas para categorizar os sujeitos de 7 a 11 anos que possuem acesso à internet.

A descoberta e as possibilidades oferecidas pela internet tem provocado a participação de crianças e adolescentes nesse ambiente, seja pela própria produção realizada por esse público, seja pelos produtos, programas e demais ofertas disponibilizadas na internet. A pesquisa Tics On Line Brasil (2017)⁵, referente aos dados de 2016, apresenta que 22 milhões de crianças e adolescentes acessam internet pelo celular. E que 52% das crianças do Norte do País acessam a internet pelo celular, esse dado corresponde 1,1 milhão de crianças conectadas. Esse dado ilustra o grande desafio do Brasil de inclusão digital e principalmente de políticas públicas que promovam o bem – estar da população brasileira.

Em análise específica ao objeto de estudo desta pesquisa, as crianças no ambiente digital, ressalta-se a denominação dada por Prensky (2001), a qual classifica estes sujeitos enquanto “nativos digitais”⁶, a partir da proposição de que estas crianças são “falantes nativos” da linguagem digital dos computadores, vídeo games e internet, pois já nasceram imersas neste mundo. Prensky (2001) destaca que essas crianças, os Nativos Digitais, estão acostumados a receber informações muito rapidamente. Eles gostam de processar mais de uma coisa por vez e realizar múltiplas tarefas. Neste sentido, a presente pesquisa considera como se dão as interações comunicativas das crianças com o Youtube, desde as estratégias e formatos estruturais da plataforma até as possibilidades e alguns dos usos desta comunicação e interação digital enquanto construção e vivência de experiências sociais e desenvolvimento de mídia.

Desta forma, compreender a criança Youtuber enquanto uma criança midiática que faz parte da contemporaneidade. Seus modos de ser no digital, procurando analisar que identidades reproduzem e resignificam e, por fim, quais características se podem destacar de suas performances. Defendo a hipótese de que a criança inserida na cultura digital, quer ser youtuber para ganhar presentes. Toda a narrativa espetacular que traz em seu canal, fazendo relatos compartilhando sua vida em vídeos é para ser amada. Há relações de afeto com seu

público, que podemos dizer audiência. Meu argumento é que a criança moderna, (nascida no digital) produz e interage sua vida de forma performática para ganhar visibilidade. Neste sentido, observo o consumo infantil.

O negócio chamado Youtube.

Fundado por Chad Hurley, Steve Chen e Jawed Karim em 2005, o YouTube é uma plataforma de compartilhamento de vídeos que em 2006 foi comprado pelo Google. Burgess e Grenn (2009) argumentam que o YouTube ilustra as relações cada vez mais complexas entre produtores e consumidores na criação de significado, valor e atuação. Para os autores, não há dúvida que a mídia representa uma ruptura cultural e econômica. Diferente da televisão o youtube é marcado por mudanças dinâmicas e diversidade de conteúdo muito mais rápido. O youtube é um ambiente com um poder midiático alto. Segundo Thinking Google⁷ globalmente o YouTube possui 1.5B de pessoas logadas e que acessam a plataforma todo mês. No mobile, os usuários passam mais de uma hora por dia assistindo a vídeos nos YouTube. No Brasil, o consumo de internet é cerca de 4h: 30h, são cerca de 98 milhões de pessoas conectadas e em 2017 o Youtube ganhou 35 milhões de novos usuários brasileiros. Esse crescimento se deve pelo fato da penetração de internet, mobile e conexão 4G².

Neste sentido, concorda-se com Burgess e Grenn (2009), pois, compreende-se aqui o YouTube como um modelo de negócio e também como mídia e plataforma comunicacional. Os participantes do YouTube se envolvem a partir de acessos a conteúdos, compartilhamento de narrativas e trocas comunicacionais por meio das diversas experiências culturais e sociais divulgadas nos vídeos disponibilizados na plataforma.

Além disto, ressalta-se que em 2015 o Google lançou o YouTube Kids⁸, o qual chegou ao Brasil em 2016⁹. Trata-se de um aplicativo, específico para crianças de 2 a 8 anos, que permite assistir vídeos com conteúdo adequado para sua idade. Dentre uma das funções, os pais podem gerenciar o conteúdo que seus filhos irão assistir. Assim, o que o YouTube Kids propõe é a segurança para os usuários, ainda que o YouTube Kids não possa ser considerado seguro em sua totalidade, como por exemplo o que ocorreu em Março de 2018, quando vídeos acerca de possíveis teorias da conspiração apareceram na plataforma infantil. Ou seja eram conteúdos definitivamente não direcionado para crianças. Sobre este fato, o YouTube reconheceu e assumiu a sua falha na segurança¹⁰, uma vez que, segundo o próprio site da plataforma¹¹, as marcas presentes nas páginas disponibilizadas não deveriam redirecionar as crianças para outros ambientes. Desta forma, os anúncios do YouTube Kids não foram pensados em formato de hiperlink, ou seja: não são clicáveis e, segundo sua política, aqueles pagos com *remarketing*¹² ou outros *pixels* de rastreamento¹³ também são proibidos no YouTube Kids.

Ainda sobre a falha de segurança, o Google anunciou em Abril de 2018¹⁴, duas ações significativas: a presença de curadoria humana de conteúdo e também um maior controle parental sobre o que os pequenos veem na plataforma dedicada a eles. A curadoria consiste

em que os parceiros do YouTube Kids vão selecionar uma série de canais confiáveis das mais diversas áreas de conteúdo infantil a fim de criar listas que podem ser acompanhadas pelas crianças. A outra novidade é que os pais agora podem selecionar, ativar e controlar a busca por conteúdos que seus filhos fazem na plataforma.

A idade mínima para se fazer um canal (ter um perfil), de acordo com as regras do YouTube, é a de 13 anos e, segundo as normas da empresa, quando se é uma criança, o canal deverá ser gerenciado pelos pais. Ainda assim, o que se observa é a proliferação de canais infantis, ou seja, os chamados Youtubers Mirins. O acesso à internet também se destaca entre o público infantil. Em uma pesquisa global, conduzida pela F-Secure¹⁵ com usuários de banda larga em 14 países, identificou-se que 31% das crianças brasileiras de até 12 anos já fazem uso de *smartphones* conectados à internet, o estudo ouviu cerca de 6,4 mil pessoas.

Ainda segundo esta pesquisa, o primeiro lugar é a Índia, no qual 53% de crianças estão conectadas, seguido dos Estados Unidos com 37% e o Brasil, que ocupa a terceira colocação, empatada com a Espanha. Acredita-se que, por estas crianças, consideradas como “nativos digitais” (PRENSKY, 2001), terem habilidades e maiores afinidades com estes aspectos tecnológicos, uma vez que nascem inseridas e muitas vezes são alfabetizadas, técnica e socialmente, neste contexto, as mesmas conseguem criar seus canais sem a ajuda ou se quer gerenciamento de seus pais.

Contudo, todo o processo de interação entre criança espectadora e criança Youtuber se dá em um ambiente que é familiar para ambas, uma vez que, em muitos dos casos, a criança espectadora também tem seu perfil próprio no YouTube, o ambiente mediador da relação. Isso faz com que o modo como a criança espectadora vê a criança Youtuber seja diferente dos ídolos que ela vê na TV. O Youtuber é muito mais um “amigo”, o jogador é muito mais um ídolo distante. No segundo caso, a criança sonha em alcançar o que o jogador possui, no primeiro caso a criança quer ser como o Youtuber, e sabe que tem condições para isso, assim ambas têm as mesmas ferramentas.

A mídia desempenha importante papel nessa representação social, em anúncios, fotografias, jornais etc., entretanto esta pesquisa estará focada na compreensão das estratégias comunicacionais, estruturais e midiáticas da plataforma YouTube, bem como das interações e desdobramentos de interação social e tecnológica advindos da Criança Youtuber, sendo esta aquela que posta conteúdos nesse espaço e consegue ter uma audiência relevante¹⁶. Tomaz (2017) afirma que a palavra Youtuber se tornou necessária para designar não quem produzia e postava vídeos no YouTube, mas aqueles que, nessa condição, começavam a ganhar notabilidade na plataforma, por meio de números de inscritos, visualizações e rendimentos provenientes da monetização de seus canais.

Do ambiente doméstico e privado, as crianças emitem imagens e textos por meio dos quais tornam público seu cotidiano, participam da composição do imaginário contemporâneo da infância e oferecem novos sentidos para a experiência dos primeiros anos da vida. (TOMAZ, 2017, p. 15).

Nos vídeos produzidos pelas crianças no YouTube, elas vão construindo em seus canais narrativas de seu cotidiano, interagem com o público que as acessa, até que algumas se tornem espécies de celebridades digitais, como por exemplo o garoto de sete anos, Ryan, do canal Ryan ToysReview. O garoto produz vídeos de críticas de brinquedos e se tornou o youtuber mais bem pago da plataforma em 2018¹⁷. Ryan ganhou US\$ 22 milhões (R\$ 84 milhões) em um ano. Desde que o canal foi criado pelos pais de Ryan, em março de 2015, os vídeos já tiveram quase 26 bilhões de visualizações e ganharam 17,3 milhões de seguidores. Ryan é mais um exemplo de como as marcas veem os youtuber mirins como garotos propagandas, uma vez que em agosto de 2017, a rede de varejo Walmart começou a vender brinquedos e roupas da marca Ryan's World. A divulgação dos produtos foi realizada por meio de um vídeo que mostrava Ryan e seus pais procurando esses produtos na rede de varejo Walmart.

O vídeo em questão obteve cerca de 14 milhões de visualizações em três meses, o que deve incrementar ainda mais os ganhos do youtuber em 2018. Para Sibilia (2008), falar de si é falar de sua vida de seu cotidiano, sendo assim no YouTube os sujeitos contemporâneos respondem a novas demandas socioculturais, demarcando outras formas de estar no mundo, uma vez que:

As redes sociais digitais, ou os diários digitais são mais do que um conjunto de imagens, o espetáculo se transformou em nosso modo de vida e em nossa visão de mundo, na forma como eu me relaciono com os outros e na maneira com que o mundo se relaciona tudo é permeado no espetáculo, sem deixar praticamente nada de fora. (SIBILIA, 2008, p. 44).

A partir disto, ao produzirem vídeos narrando, editando e divulgando partes de suas vidas em espetáculos, as crianças Youtubers buscam também visibilidade, validação, audiência ao transformar sua vida em uma vitrine. Por isso, a autora não se surpreende que os sujeitos contemporâneos adaptem os principais eventos de suas vidas às exigências da câmera e ao que seria de interesse do seu público. Desta maneira, Sibilia ressalta que o lar é o cenário mais adequado para hospedar a intimidade e, aliado ao pensamento da autora, percebemos que, ao mostrar sua casa, seu quarto a criança Youtuber passa a dividir com seu público sua intimidade, “no lar é permitido ser si mesmo” (SIBILIA, 2008, p. 62). Observa-se desta forma que a intimidade é vista por todos os seguidores/espectadores do canal e que o mais importante é a visibilidade, ou seja, aparecer através de relatos de si. Considerando-se que, na sociedade contemporânea as representações sociais acontecem de forma dinâmica, no movimento de interação entre sujeitos, na cultura onde estão imersos, ao inserirem-se nas redes de significados sociais (e também naquelas digitais), os sujeitos constroem suas representações mediante finalidade prática e são usadas para construir possibilidades de realidades (OLIVEIRA, 2011).

As imagens como um todo possuem várias percepções, de ordem social, cultural, política e também subjetiva, por isso a necessidade de considerar o espectador, ou seja, o sujeito e sua capacidade perceptiva que, por sua vez, entra em jogo suas crenças e sua história. É preciso ponderar, também, que o youtuber mirim, como são comumente chamadas as crianças que

possuem canal na plataforma YouTube, produz imagens e, ao mesmo tempo, consome conteúdo na mídia, interage e socializa na plataforma. De acordo com Oliveira (2011), as imagens são produzidas para finalidades tanto de usos individuais quanto coletivos. Desta forma, ao revelar suas vivências e experiências através dos vídeos, as crianças fazem chegar à esfera pública temáticas do seu cotidiano, às quais conferem importância (TOMAZ, 2017, p. 15).

No YouTube, um canal de um youtuber mirim apresenta vídeos de seu cotidiano. Os vídeos seguem narrativas, contam histórias desde o seu dia na escola, o livro que leu, um passeio ao shopping até mesmo os brinquedos que ganha/ compra. Isto pode ser observado na criança espectadora de vídeos do YouTube ao levar a crer que aquela vida narrada e mostrada por Youtubers Mirins é a vida sedutora, principalmente aos que querem ganhar presentes e viagens. As possibilidades oferecidas pela internet têm provocado a participação de crianças nesse ambiente, seja pela própria produção realizada por esse público, seja pelos produtos, programas e demais ofertas disponibilizadas na internet. Um exemplo disto é o surgimento de *unboxing*, ou seja, tipo de vídeos no YouTube que viraram tendência mundial¹⁸ e que começaram em 2016, nos Estados Unidos. Estes formatos apresentam a possibilidade de ver o brinquedo, como ele funciona, suas características e atrativos para decidir (e também influenciar) uma futura compra.

Nesta estratégia, observamos que muitas marcas buscam atrair vendas fazendo uso da visibilidade e da audiência dos Youtubers Mirins, a partir do envio de brinquedos, os quais devem ser exibidos nos canais do YouTube na forma de *unboxing*, que significa retirar ou abrir uma caixa. Além disso o canal escolhido pela marca para fazer esse tipo de publicidade possuem conteúdo de interesse do público-alvo, por conter elementos do universo infantil. Somado a isto a linguagem utilizada pelos Youtubers Mirins ajuda na construção da experiência no ambiente digital, como Sibila (2008) analisa o mundo digital, a partir de termos que denotam proximidade e intimidade com os receptores.

Correa (2015) identificou que entre os 100 canais de maior audiência no YouTube no Brasil, 36 são direcionados para crianças. Sua pesquisa ainda identificou que destes 110 canais, 22 são de conteúdo relacionado à programação da televisão aberta e por assinatura e, 88 de conteúdo exclusivo para YouTube. A audiência desses soma mais de 17 bilhões de visualizações e, os 22, totalizam mais de 3 bilhões. Estes dados correspondem a uma coleta realizada no Brasil entre fevereiro a outubro de 2015. Em atualização a estes dados, em 2016, a audiência passou para 50 bilhões de visualizações e o número de canais estava em 230. De acordo com Correa (2016, s/p) “O salto de audiência não se deve pelo aumento do número de canais, pois os que possuem o maior número de visualizações continuam sendo os 110 mapeados até 2015. O que foi possível constatar é que há uma variação na posição dos canais de maior audiência”.

Acredita-se que não estamos diante de uma nova infância, ou do que poderia ser considerado como uma morte desta, mas sim estamos diante de uma infância no digital, a qual possui peculiaridades, expressividades, contextos e linguagens próprias. Assim, ao fazerem uso do YouTube, as crianças se tornam participativas, criadoras, receptoras, ativas, mas também produtos da cultura digital.

Mendes (2017) destaca que as estratégias de divulgação também sofreram transformações em relação às mídias tradicionais, uma vez que o discurso publicitário, por exemplo, presente nos vídeos produzidos pelas crianças, não apenas parte de uma relação específica entre Youtuber e Espectador/Consumidor que parecem interagir constantemente nas ferramentas digitais, mas também porque, muitas vezes, o endosso dado pelos primeiros não se apresenta como conteúdo publicitário propriamente dito, mas sim como conversa corriqueira ou sugestão cotidiana, “embalados” numa fachada que enfatiza o caráter rotineiro dessa interação.

Perez e Trindade (2017) argumentam que a linguagem utilizada pelos Youtubers faz uso do espontâneo, do erro, do baixo calão, do imperfeito, elementos estes que raramente são observados em outros meios massivos e mais institucionais, como a TV aberta e fechada e os meios impressos, por exemplo. Para os autores em questão tudo pode ser transformado em vídeo: ainda que nem sempre o consumo seja do vídeo em si, uma vez que nestas interações consomem-se também “pessoas”, seus pontos de vista, uma determinada visão de mundo, um estilo de vida e de cotidiano. Perez e Trindade (2017) se aproximam do pensamento de Berguer e Luckmann (2012) ao pensarem na característica do erro, da falha, do natural e do espontâneo como sendo variáveis e diferenciais dos vídeos dos canais no YouTube. O que se tem, neste caso do linguajar das formas de expressão e construção de narrativas dos youtubers, é o desenvolvimento e a utilização de códigos que, mais do que apropriações da linguagem, representam formas de acesso a um determinado grupo, criação de vínculos e construção de espaços de interação e laços, a partir da prática interativa e de identificação com o sujeito que cria o vídeo e o seu espectador.

Muito além de visualizações e inscritos nos canais Tomaz (2017) que os fala comentários e compartilhamentos permitem que os vídeos sejam monetizados, ou seja, façam parte de um complexo e lucrativo programa de anúncios, por meio do qual tanto os produtores de conteúdo quanto a plataforma de vídeos geram receita. Essa dinâmica proporciona, ainda, um processo de celebração, no qual determinadas crianças saem de uma posição social, em certo sentido, periférica para um lugar de visibilidade.

É nesta construção de uma linguagem como “oi amiguinhos, tudo bom? No vídeo de hoje”, “deixe seu like e comentário”, tipos de vídeos que mostram brinquedos, presentes e lugares chamam bastante atenção e são utilizados como estratégia para se obter mais inscritos. Outra questão é os comentários ajudam o Youtuber mirim na co –criação de conteúdo, fazendo disso a construção de vínculos com sua audiência/ espectador.

Youtuber mirim e o eu no digital

Concorda-se com Tomaz (2017) ao se salientar que “estudar as crianças no YouTube mostra-se um cenário bastante produtivo não só porque ele está sendo cada vez mais ocupado por elas em diferentes práticas” (2017, p. 38). Ainda que essas produções estejam sendo atravessadas por uma série de fatores (roteiros, monitoria dos responsáveis, comparação com outros canais,

busca por mais visualizações e inscritos, dificuldade de escrever de crianças recentemente alfabetizadas etc.) o conteúdo de canais infantis é de crianças para crianças. Neste sentido vale ressaltar que os espaços que esta geração digitalizada encontrou, mediada pelas plataformas, objetos e ferramentas móveis, tanto de *tablets*, *smartphones*, quanto de computadores, onde a criança brinca e entra em um novo mundo de descobertas e imaginação, tornam-nas alvos para os recursos do marketing por meio dos pequenos astros digitais. (LEÃO; PRESSLER, 2017).

Castro (2016) argumenta que não existe espetáculo ou entretenimento sem vedetes, sem o culto às celebridades, ou seja, pessoas como mercadorias. Para o autor o ciberespaço facilita os contatos humanos e o intercâmbio de informações e produtos. Com a evolução das tecnologias o processo e reprodução de imagens tem se intensificado, tornando-as elementos que caracterizam e marcam o destaque desta sociedade de espetáculo¹⁹. Diante disto, Castro (2016) referencia a imagem como aquilo que nos leva a entrar no mundo da representação, em uma lógica de consumo de imagens e imagens devorando imagens, a busca por visibilidade:

No ciberespaço que é construído pela lógica do espetáculo, como desenvolvemos as imagens se relacionam com as imagens e imagens devoram imagens, nessa profusão de imagens, o excessivo valor de exposição pode atrair o seu oposto um crescente desvalor, uma crise de visibilidade. O perigo é que nesse universo não reste nada de concreto para a vida, uma vez que a imagem, por sua própria natureza, se dirige mais à atividade das pessoas do que por à razão, invoca um pensamento mágico antes que o lógico. (CASTRO, 2016, p. 47).

Neste sentido é possível compreender que o consumo também faz parte da lógica do espetáculo. Tomando como exemplo os Youtubers mirins, que a cada vídeo demonstram um conteúdo novo e diversificado na busca por audiência, é possível perceber como encontramos crianças consumidores destas imagens, destas mini celebridades, o valor apontado pelo autor encontra-se na vida que o Youtuber quer mostrar, um Eu construído para reter atenção de seus seguidores.

Para Martino (2007) a construção do “eu” digital se dá pelo fato que qualquer pessoa é livre para se reinventar conforme os seus gostos. Percebe-se então que a criança, enquanto espectadora de canais de YouTube, aprende e interage com seus ídolos de maneira mais próxima, criando interesse em certos assuntos, interagindo as vezes em tempo real através das *lives*²⁰. Martino (2007) dialoga com Berguer e Luckeman (2003) ao citá-los em concordância que o mundo digital cria uma realidade comum.

Para Burber (2001)²¹ ao pensar o homem no mundo, analisa o “eu”, seu modo de existir no mundo depende da palavra, do diálogo, da vivência. A forma de relacionamento estabelecida fundamenta o modo de ser. Por isso, a relação produz diferentes possibilidades de a pessoa estar no mundo. Eu-tu (reciprocidade) e eu-isso (são as experiências) são parte do movimento humano, sendo inseparáveis, alternando-se constantemente a cada relacionamento (Buber, 1923/2001). O “eu” é desta forma, o resultado do olhar dos outros em relação do que o Youtuber, neste caso diz/faz na plataforma. E principalmente quem ele se torna a partir das

práticas de sociabilidade presentes na plataforma.

Assim, observa-se o espetáculo como modos de vida e como o sujeito se relaciona com o mundo. Nesta perspectiva:

Ora, os Youtubers que se dedicam a fala de si, de sua intimidade, e conduzem narrativas sobre suas relações afetivas e sobre suas questões pessoais, não somente deixam explícita uma trajetória de vida à medida que vão postando seus vídeos. Exercem também uma forte mediação que acaba por auxiliar outros sujeitos em processos de racionalização de suas próprias experiências e de elaboração de sua auto-identidade, ainda que em uma relação parassocial ancorada na distância física entre o Youtuber e seu público e em um discurso que tem por finalidade ser direcionado a milhões de pessoas, e não a indivíduos singulares. (MESCHIATTI; ZANETTI, 2018, p. 6).

Torna-se válido considerar que compreender a realidade e o mundo desses sujeitos (crianças) nos ajuda a entender suas interações com as novas tecnologias, uma vez que a infância está em constante mudança e dialética contextual. A facilidade de acesso às novas tecnologias pauta a transformação do cotidiano das crianças, sua nova realidade, a apropriação de jogos virtuais, pode tornar as experiências sociais mais lúdicas. Nestas mudanças, há novos sentidos na infância contemporânea, pensar em performance através das audiências seria um caminho para entender como se dão as interações comunicativas das crianças com o YouTube. Ou seja como se dá a rede de interações sociais infantis por meio dos Youtubers Mirins e das narrativas aí inseridas e desdobradas no contexto de cada receptor.

A criança que possui ferramentas de acesso à internet e mantém uma postura ativa diante dos diversos meios, interagindo, criando e publicando seu próprio conteúdo, por exemplo, não será passiva diante dos anúncios publicitários e mensagens pensadas nos formatos tradicionais e lineares entre emissor e receptor. Talvez as empresas, o mercado e os veículos de comunicação precisem repensar suas estratégias para conquistar este público: para atingi-lo é necessário estar presentes em várias plataformas e meios, possibilitando assim, compartilhamento de informações entre as crianças, tornando mais próxima sua relação com os pequenos consumidores. Por isto vemos a mudança que antes na televisão as apresentadoras eram as grandes influenciadoras infantis, hoje percebemos isto acontecer por meio dos Youtubers Mirins ganhando espaço e sendo destacados protagonistas nas narrativas criadas e idealizadas envolvendo produtos, marcas e a informação que estará disponibilizada, bem como esta será divulgada, nestas mídias não apenas digitais mas de ponte com as interações entre imagens, sujeitos e social.

Considerações finais

Pensando na responsabilidade e questões éticas envolvendo os youtube mirin, em uma matéria produzida por Resk (2019)²² diz que o Ministério Público de São Paulo (MPE) pediu à Justiça que o Google derrube 102 vídeos da Júlia Silva e de outros seis youtubers mirins. Com o argumento que os youtubers estão fazendo propaganda velada, o que é proibido. As crianças o falarem de brinquedos por meio de resenhas e unboxing para o seu público, se tornaram

estratégias de algumas empresas ao utilizam a audiência destes influenciadores para divulgar suas marcas. O que se observa é a necessidade de se pensar e produzir uma propaganda mais ética e responsável no que diz a respeito ao público infantil. Outra questão é entender os novos formatos de publicidade presentes no youtube, além do formato 30” e sim na produção de conteúdo publicitário produzido e estrelado por crianças.

Analisar como os Youtubers Mirins interagem, produzem e consomem é relevante, uma vez que nos mostra possibilidades de interações e posicionamentos destas crianças enquanto sujeitos sociais, bem como suas relações com a mídia, não apenas como espectadora e consumidora, mas sim como protagonista, geradora de conteúdo e emissora.

Esta pesquisa caminha para a compreensão e quantificação das crianças youtubers em Belém, a partir de um mapeamento, será possível chegar a ter elas e como instrumento de coleta de dados uma pesquisa quanti-qualitativa sobre sua vida enquanto produtora e consumidora de conteúdo no Youtube.

Notas

4 Trabalho apresentado no IX Pró-Pesq PP – Encontro de Pesquisadores em Publicidade e Propaganda. De 23 a 25/05/2018. CRP/ECA/USP, revisado para esta publicação.

5 Pesquisa sobre o uso da Internet por crianças e adolescentes no Brasil - TIC Kids Online Brasil 2016 disponível em: <<http://cetic.br/publicacao/pesquisa-sobre-o-uso-da-internet-por-criancas-e-adolescentes-no-brasil-tic-kids-online-brasil-2016/>>. Acesso em 22 set. 2018.

6 Esta pesquisa se apropria deste conceito de nativos digitais de Marc Prensky para categorizar as crianças que possuem acesso à internet.

7 Entenda o poder do YouTube Disponível em: <https://www.thinkwithgoogle.com/intl/pt-br/advertising-channels/v%0C3%ADdeo/entenda-o-poder-do-youtube/> Acesso Mar. 2019.

8 “YouTube lança aplicativo com programação só para crianças”. Disponível em: <<https://olhardigital.uol.com.br/noticia/youtube-lanca-aplicativo-com-programacao-so-para-criancas/46947>>. Acesso em 12 set. 2018.

9 “Publicidade, um desafio para o YouTube Kids”. Disponível em: <<http://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2016/07/01/lancado-no-brasil-youtube-kids-e-polemico-nos-eua.html>>. Acesso em 22 jun. 2018.

10 “Vídeos sobre teorias de conspiração aparecem no YouTube Kids”. Disponível em: <<https://www.tecmundo.com.br/internet/128390-videos-teorias-conspiracao-aparecem-youtube-kids.htm>>. Acesso em 25 abr. 2018.

11 “Publicidade no YouTube Kids”. Disponível em: <<https://support.google.com/youtube/answer/6168681?hl=pt-BR>>. Acesso em 12 abr. 2018.

12 Estratégia de publicidade online que apresenta anúncios de páginas previamente acessadas pelo usuário.

13 Ferramenta que permite monitorar e rastrear o comportamento das atividades e dos acessos dos usuários em determinada página.

14 YouTube Kids terá curadoria humana e mais controle parental. Disponível em <https://www.tecmundo.com.br/internet/129679-youtube-kids-tera-curadoria-humana-mais-controle-parental.htm>

15 “No Brasil, 31% das crianças têm smartphones com acesso à internet”. Disponível em: <https://olhardigital.com.br/noticia/no-brasil-31-das-criancas-tem-smartphones-com-acesso-a-internet/29004>. Acesso em 12 de

jan. 2019.

16 Considera-se aqui audiência relevante o canal que possui números de inscritos, visualização e interações altas, sendo assim o Youtube disponibiliza placas e certificações para os canais que possuem mais de 100 mil inscritos.

17 “Youtuber Ryan, de 7 anos, ganha US\$ 22 milhões e é o mais bem pago do mundo em 2018”. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2018/12/04/youtuber-ryan-de-7-anos-ganha-us-22-milhoes-e-e-o-mais-bem-pago-do-mundo-em-2018.ghtml>>. Acesso em 15 de jan. 2019.

18 “Abrir brinquedos no YouTube vira febre e inflama debate sobre consumismo infantil”. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/04/160407_unboxing_youtube_mdb>. Acesso em 03 out. 2018.

19 O autor revisa o conceito de Guy Debord, na obra Sociedade do Espetáculo.

20 Plataforma que permite assistir e transmitir vídeos em tempo real por meio de uma câmera e de um computador com conexão com a internet.

21 A psicologia fenomenológica e a filosofia de Buber: o encontro na clínica disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/estpsi/v27n1/v27n1a09.pdf>

22 RESK, Felipe. MP quer que Google derrube conteúdo de youtubers mirins sobre brinquedos. O Estado de São Paulo. <https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,mp-quer-que-google-derrube-conteudo-de-youtubers-mirins-sobre-brinquedos,70002668646> Acesso: Março 2019

Referências

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. **YouTube e a revolução Digital**: Como o maior fenômeno da cultura participante transformou a mídia e a sociedade. São Paulo: Aleph, 2009.

CASTRO, Valdir José de. O espetáculo em Bits na cibercultura. In: COELHO, Claudio Novaes Pinto & CASTRO, Valdir José de(orgs). **Cultura, comunicação e espetáculo**. São Paulo: Paulus, 2016.

CORRÊA, Luciana. **Geração YouTube**: Um mapeamento sobre o consumo e a produção de vídeos por crianças. ESPM: São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://pesquisasmedialab.espm.br/criancas-e-tecnologia/em>> . Acesso em 12 dez. 2018.

_____. **Geração YouTube**: Um mapeamento sobre o consumo e a produção de vídeos por crianças. ESPM: São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://pesquisasmedialab.espm.br/criancas-e-tecnologia/>>. Acesso em 14 abr. 2017.

LEÃO, Danuta; PRESSLER, Neusa. **Youtuber Mirin**: Formas de Interação e Consumo. In: VIII Pró-Pesq PP – Encontro de Pesquisadores em Publicidade e Propaganda. Recife, 2017. Disponível em: <<http://www.abp2.org/anais>>. Acesso em 18 jun. 2018.

LEITE, Miriam. A infância no século XIX segundo memórias e livros de viagem. In: FREITAS, Marcos Cezar de. (Org). **História social da infância no Brasil**. São Paulo: Cortez, 1997.

MARTINO, Luís Mauro de Sá. **Estética da Comunicação**: Da consciência comunicativa ao “eu”digital”. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

MENDES, José Maria. **Endosso Publicitário no YouTube**: Gestão da Proximidade e ocultação da equipe na divulgação do Novo Ensino Médio. In: PROPESQ PP. VIII Pró-Pesq PP – Encontro de Pesquisadores em Publicidade e Propaganda . Recife. 2017. Disponível em: <<http://www.abp2.org/>>

anais>. Acesso em 23 jun. 2017.

MESCHIATTI, Amanda; ZANETTI, Daniela. **Mulheres Youtubers e Narrativas Íntimas: racionalização e compartilhamento dos afetos**. IN Anais XXVII Encontro Anual da Compós, 2018. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/arquivos_2018/trabalhos_arquivo_S15I1HSQGOS6EJ8GZD0O_27_6592_25_02_2018_06_40_21.pdf>. Acesso em 28 jul. 2018.

OLIVEIRA, Luis Carlos Carvalho. **Homo zappiens: as Representações Sociais da Nova Infância na Sociedade Digital**. Revista Hipertexto. v.1.n1. 2011. Disponível em: <<http://www.latec.ufrj.br/revistas/index.php?journal=hipertexto&page=article&op=view&path%5B%5D=42>>. Acesso em 14 jun. 2018.

PEREZ, Clotilde; TRINDADE, Eneus. **Consumo midiático: Youtubers e suas milhões de visualizações. Como explicar?**. In: COMPÓS XXVI - Encontro Anual da Compós, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo - SP, 06 a 09 de junho de 2017. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/arquivos_2017/trabalhos_arquivo_8ZFMQLRPRBSKXOZF8L5N_26_5510_16_02_2017_07_32_30.pdf>. Acesso em 19 jun. 2017.

PRENSKY, Marc. **Nativos Digitais, Imigrantes Digitais**. Disponível em: <http://www.colegiongeracao.com.br/novageracao/2_intencoes/nativos.pdf>. Acesso em 10 jan. 2019.

SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. São Paulo: Nova Fronteira, 2008.

TOMAZ, Renata. **O que você vai ser antes de crescer: Youtubers, Infância e Celebridade**. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <http://www.academia.edu/34226383/O_que_voc%C3%AAE_vai_ser_antes_de_crescer_-_Youtubers_Inf%C3%A2ncia_e_Celebridade>. Acesso em 11 nov. 2018.

LINGUAGENS

“O texto já não tem a frase por modelo; é amiúde um potente jato de palavras, uma fita de infralíngua. [...] A língua se reconstrói *alhures* pelo fluxo apressado de todos os prazeres da linguagem.”
(Roland Barthes).

Capítulo 06

A Semiótica por Saussure e Peirce e seus atravessamentos

Carla Regina Santos Paes
 Viviane Assunta Oliveira Jeronimo
 Rosângela Araújo Darwich
 José Guilherme de Oliveira Castro

Introdução

A Semiótica é uma ciência recente, que surgiu no século XX juntamente com outros campos de estudos, como a psicanálise. Através da Semiótica estuda-se a construção de significado, a comunicação e a semiose. Esta última corresponde a uma operação que permite a produção de significados pelo uso dos signos e da sua relação com o objeto e a interpretação. Alguns autores, como Carvalho (2008), compreendem a Semiótica e a Semiologia como termos permutáveis, e outros, como Nöth (1995), enquanto termos rivais. A Semiologia surgiu na Europa, com Ferdinand Saussure (1857-1915) e a Semiótica, nos Estados Unidos, com Charles Sanders Peirce (1839-1914). Ambos os termos se originaram do grego *semeion*, ou seja, signo.

Nöth (1995, p. 23) apresenta a seguinte distinção entre os dois termos: a semiótica corresponde “a uma ciência mais geral dos signos, incluindo os signos animais e da natureza, enquanto semiologia passou a referir-se unicamente à teoria dos signos humanos, culturais e, especificamente, textuais”.

Nöth (1995, p. 24) também destaca que os sucessores de Peirce e Saussure, Hjelmslev (1899-1965) e Greimas (1917-1992) introduziram uma nova distinção para os dois termos:

semiótica é um sistema de signos com estruturas hierárquicas análogas à linguagem – tal como uma língua, um código de trânsito, arte, música ou literatura – ao passo que semiologia é a teoria geral, a metalíngua, ou melhor, a metasemiótica desses sistemas, que trata dos aspectos semióticos comuns a todos os sistemas semióticos.

Em contraposição, por iniciativa de Roman Jakobson (1896 - 1982), a Associação Internacional de Semiótica instituiu o termo Semiótica como “o termo geral do território de investigações nas tradições da semiologia e da semiótica geral”. É inegável o envolvimento da semiótica com a comunicação, seja ela por meio de signos humanos, animais ou naturais, verbais ou não-verbais, produzindo e processando significados (NÖTH, 1995, p. 24).

Esta pesquisa contribui para a compreensão das concepções de dois autores que são a base dos estudos semióticos. É imprescindível esclarecer que não nos cabe a missão de apontar erros e acertos nas teorias dos autores em questão. Nosso objetivo central é identificar atravessamentos nas teorias de Saussure e Peirce e, para tanto, o ponto de partida é identificar

a relação entre Semiótica e Comunicação – com foco na comunicação humana –, revisar o arcabouço teórico acerca de estudos Semióticos dos dois teóricos e outros autores que os têm como referencial e, por fim, analisar e comparar os dados qualitativamente.

A Semiótica e a Comunicação

Quando falamos em comunicação humana, precisamos pensar em todos os elementos que envolvem essa façanha. Afinal, esse é um grande traço que nos diferencia dos outros animais e da forma como se comunicam visto que, apesar de eles, assim como nós, possuírem signos e órgãos emissores e receptores, eles não inventam e nem modificam seus signos e significados. Bordenave (1997, p. 47-48), explica-nos que

[...] os signos animais não foram criados deliberada e arbitrariamente como foram criados os signos humanos. Aqueles formam parte automática do equipamento genético da espécie. Como tais, eles não mudam nunca. O cachorro da Cleópatra no antigo Egito latia da mesma maneira e nas mesmas circunstâncias em que late hoje o cachorro de Elizabeth Taylor em Hollywood. Tampouco os animais inventam signos novos ou modificam os significados dos antigos. É que os signos dos animais parecem ser mais *sinais* que signos: eles indicam reações a estímulos presentes ou lembrados. Os animais se comunicam da mesma maneira instintiva com a qual constroem seus ninhos, fogem dos perigos e copulam para reproduzir sua espécie.

Não poderíamos sequer pensar em existir se não houvesse comunicação entre todos, e para tal, não temos como cogitar a comunicação sem signos e significados, mas, para começarmos, o que são os signos? Bordenave (1997, p. 39) explica que chamamos de *signos* a todo objeto que de alguma forma nos remete a outro objeto e que pode representar uma ideia ou emoção. Se houvesse a possibilidade de transmitir nossas ideias e sentimentos diretamente para as mentes uns dos outros certamente não precisaríamos utilizar signos. Diante dessa impossibilidade precisamos atribuir significado a tudo que nos rodeia para podermos nos comunicar. O conjunto de signos denominamos *código*.

Uma vez compreendido o que são os signos, precisamos entender seus elementos fundamentais: objeto referente, significado e significante. Bordenave (1997, p. 66) indica que primeiramente temos o chamado *objeto referente* (ou somente referente - pois o signo faz alusão a ele), que é denominado de objeto representado. Em seguida, temos o *significado* desse signo (que vem a ser a imagem que formamos em nossa mente ou o conceito que temos modelado de tal símbolo) e por fim, temos a apresentação física do objeto em questão, que vem a ser o *significante*.

Talvez os primeiros signos tenham sido criados para serem associados cada qual a um objeto, porém, como tem capacidade de abstração, o homem deve ter começado a chamar objetos que tivessem características semelhantes pelo mesmo nome. Bordenave (1997, p. 65), explana que, a partir da abstração de um conjunto de características comuns e gerais de uma determinada imagem formada na mente humana, originou-se o que qualificamos como *conceito*.

A partir disso, o homem precisaria apenas lembrar o conceito de determinada coisa e seu signo correspondente.

É importante frisar que o signo não é possuidor do significado. Este faz parte dos conceitos que cada qual faz dos objetos, e não dos signos. Um passo adiante, compreende-se que, a partir de um conjunto de signos e regras articulados, a linguagem foi criada. Grande parte da comunicação humana é feita por linguagem, que pode ocorrer tanto pela forma escrita, quanto falada (BORDENAVE, 1997).

Outro ponto relevante é referente a como nos comunicamos. Alguns entendem que a comunicação se dá apenas por meio de palavras, porém tudo é ato comunicacional: desenhos, gestos, pinturas, entre tantas outras possibilidades. Se analisarmos mais profundamente, até mesmo um simples silêncio quer dizer muita coisa. O corpo fala bastante, por isso Santaella (1998, p. 7), justifica que

[...] não chegamos a tomar consciência de que o nosso estar-no-mundo, como indivíduos sociais que somos, é mediado por uma rede intrincada e plural de linguagem, isto é, que nos comunicamos através da leitura e/ou produção de formas, volumes, massas, interações de forças, movimentos; que somos também leitores e/ou produtores de dimensões e direções de linhas, traços, cores... Enfim, também nos comunicamos e nos orientamos através de imagens, gráficos, sinais, setas, números, luzes... Através de objetos, sons musicais, gestos, expressões, cheiro e tato, através do olhar, do sentir do apalpar. Somos uma espécie animal tão complexa quanto são complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagem.

A comunicação acontece por alguma necessidade cotidiana. Ela existe como necessidade que todos os seres humanos têm de dizer algo a alguém. Seja em casa, no trabalho, nas horas de lazer e até mesmo nos momentos de oração, existe a necessidade de compartilharmos, informarmos, opinarmos. Isso é tão inerente ao ser humano que ele nem percebe que o está realizando. Todavia, por alguma razão histórica, imaginamos que a comunicação se dá apenas verbalmente.

Cumprê notar que a ilusória exclusividade da língua, como forma de linguagem e meio de comunicação privilegiados, é muito intensamente devida a um condicionamento histórico que nos levou à crença de que as únicas formas de conhecimento, de saber e de interpretação do mundo são aquelas veiculadas pela língua, na sua manifestação como linguagem verbal oral ou escrita. O saber analítico, que essa linguagem permite, conduziu à legitimação consensual e institucional de que esse é o saber de primeira ordem, em detrimento e relegando para uma segunda ordem todos os outros saberes, mais sensíveis, que as outras linguagens, as não-verbais, possibilitam (SANTAELLA, 1998, p. 7).

É importante destacar que aprendemos desde que nascemos a língua (é um fenômeno social), a qual nos antecede. Assimilamos todo o aparato de códigos, regras e convenções que fazem parte do seu coletivo e que são fundamentais para que a comunicação ocorra.

Portanto, para complementarmos o entendimento de todo o sistema que envolve o pensamento e o fenômeno, estudaremos, então, a Semiótica Peirciana (e mais tarde a Semiologia), ciência que estuda a teoria lógica e social dos signos, todos os tipos de linguagem,

seus sentidos e significados. Afinal, lembremos que o pensamento ocorre pela junção de signos. Santaella (1998) indica que tudo o que faz parte do ser humano é linguagem, informações – sem isso não haveria vida, pelo menos não como a conhecemos, com mensagens, planejamentos, reproduções, com previsões de comportamentos e impulsos.

Assim como era importante falarmos da abstração, é fundamental esclarecermos o significado de fenômeno, que faz parte do pensamento, das experiências humanas. Santaella (1995, p. 16) refere-se à teoria Peirceana que fala como

[...] sua noção de fenômeno não se restringia a algo que podemos sentir, perceber, inferir, lembrar, ou a algo que podemos localizar na ordem espaço-temporal que o senso comum nos faz identificar como sendo o “mundo real”. Fenômeno é qualquer coisa que aparece à mente, seja ela meramente sonhada, imaginada, concebida, vislumbrada, alucinada... Um devaneio, um cheiro, uma ideia geral e abstrata da ciência... Enfim, qualquer coisa.

Duarte Júnior (1994) fala que podem existir várias e não uma única realidade. Por este motivo, os conceitos de cada ser dependerão de como ele vê e apreende o mundo que o cerca. Somos, por assim dizer, seres ativos e não passivos da(s) realidade(s) que nos cerca(m). A partir desta visão, na presente pesquisa os signos serão interpretados dependendo do ponto de vista de cada indivíduo – seus fenômenos e verdades, considerando que cada qual constrói seu cotidiano sob a perspectiva e intenção que tem para com as pessoas, coisas e fatos que o cercam.

Os estudos saussureanos

Ferdinand Saussure foi um dos precursores da semiótica e semiologia e seus estudos acerca dessas ciências foram voltados para a Linguística. Carvalho (2008) afirma que a Semiologia surgiu a partir dos estudos de Saussure. Entretanto, a Semiologia, diferentemente da Linguística, dedica-se ao estudo da linguagem em geral – a linguagem humana, e verbal, dos animais e todas as suas variantes, sejam elas naturais ou convencionais. Sendo assim, como a Linguística dedica-se ao estudo da linguagem humana e verbal, esta seria parte da Semiologia. Contudo, para Carvalho (2008, p. 29) “a semiologia é parte da Linguística, porque qualquer sistema semiológico repassa-se de linguagem”.

O livro intitulado *Curso de Linguística Geral* (SAUSSURE, 1916) resulta da reunião de anotações de Saussure e tornar públicas as concepções acerca do *signo* (palavra) enquanto associação entre *significante* (uma imagem acústica) e *significado* (um conceito), unidos por uma relação de *arbitrariedade*. Neste sentido, um (o significante) não existe sem o outro (o significado). Esta interdependência é ilustrada na imagem abaixo.

Figura 1 – Representação do signo linguístico



Fonte: Curso de Linguística Geral (SAUSSURE, 1916).

Vale ressaltar que o significante, neste caso, não se resume ao “mero som material”, como afirma Carvalho (2008, p. 31), mas, na verdade, uma a uma “impressão psíquica desse som”, ou seja, uma imagem acústica que se manifesta fonicamente. Carvalho (2008, p. 31) define o significante com uma “tradução fônica de um conceito” e o significado como “o correspondente mental do significante”. Esta diferença ganha destaque no próprio livro de Saussure (1980, p. 80).

O caráter psíquico de nossas imagens acústicas aparece claramente quando observamos nossa própria linguagem. Sem movermos os lábios, nem a língua, podemos falar conosco ou recitar mentalmente um poema. É porque as palavras da língua são para nós imagens acústicas, cumpre evitar falar dos “fonemas” que se compõem. Esse termo que implica uma ideia de ação vocal, não pode convir senão à palavra falada, à realização da imagem interior no discurso. Com falar de sons e de sílabas de uma palavra, evita-se o mal-entendido, desde que recordemos tratar-se de imagem acústica.

Em suma, é importante observar que o signo deve ser incorporado a um contexto, isto é, ao isolarmos o signo do sistema ao qual ele pertence, a relação entre significante e significado torna-se arbitrária.

A arbitrariedade do signo linguístico

A relação entre significante e significado não é tão simples quanto parece ser. Para Saussure (1980), o significante não tem estabelecida qualquer relação natural com o significado, ou seja, não existe um significante absoluto, verdadeiro. Surge então a arbitrariedade na relação entre os dois elementos.

Podemos entender melhor a arbitrariedade a partir da palavra “mar”, que em inglês é *sea* e em francês *mer*. Cada exemplo possui um significante diferente, ou seja, uma imagem acústica distinta, mas seu significado, isto é, seu conceito, permanece o mesmo. Por isso a importância de incorporar o signo ao sistema a que pertence.

Por outro lado, há um segundo sentido de arbitrariedade que também deve ser

considerado – o significado como parcela semântica, que, segundo Carvalho (2008), constitui relação de oposição à totalidade de um campo semântico.

A palavra “manga”, em português, possui um significante e cerca de dez significados distintos, se analisada isoladamente. Porém, ao contextualizarmos este signo, como em “fui à feira comprar manga” ou “aquele prego rasgou a manga da minha camisa”, podemos atribuir um significado ao significante sem ambiguidades. Outro exemplo, este dado por Carvalho (2008), é a palavra “professor” que, em português, é designada àquele que leciona tanto em escola quanto em universidade, enquanto que, em inglês, a palavra *teacher* é destinada aos que lecionam em 1º e 2º graus e *professor* refere-se somente aos professores universitários.

Saussure (1980, p. 88) presume que haja um grau de motivação entre o significante e o significado. Saussure (1980, p. 83) afirma que, com exceção da onomatopeia, o significante é *imotivado*, pois não está suscetível às escolhas daquele que o fala, é algo que está intrínseco à tradição de uma língua, afinal esta tem um “caráter de fixidez” que justamente faz do signo arbitrário: “dizemos *homem* e *cachorro* porque antes de nós se disse *homem* e *cachorro*”.

Há ainda que ser considerada a motivação do signo, que o faz *arbitrário absoluto* ou *arbitrário relativo*. Por *signo arbitrário absoluto* entende-se aquele signo que, como já conceituado anteriormente, é constituído por significante e significado que têm uma relação imotivada, ou seja, contestável. Já o *signo arbitrário relativo* é geralmente o resultado da combinação de dois signos arbitrários absolutos através de relações sintagmáticas e paradigmáticas.

Estas relações são o que Saussure (1980) define como indispensáveis para a vida da língua. Por relações sintagmáticas entende-se o encadeamento de duas ou mais unidades consecutivas (de forma linear), de modo que estes elementos não podem ser pronunciados ao mesmo tempo (eixo horizontal). Por exemplo, a combinação dos signos *dez* e *nove*, que resulta no signo *dezenove*. Ao produto deste encadeamento chamamos *sintagma*. Este conceito aplica-se tanto a uma única palavra quanto a um grupo de palavras. A denominação de *relações paradigmáticas* foi proposta por Louis Hjelmslev, que rebatizou as chamadas *relações associativas* propostas por Saussure, em que a formação do grupo de palavras (relação sintagmática) presentes na fala (*in praesentia*) traz à memória uma comparação mental, uma associação de oposição (eixo vertical), mas que não está presente no discurso, na fala (*in absentia*) (SAUSSURE, 1980).

Enfim, Saussure contribuiu significativamente para os estudos dos signos a partir de uma perspectiva voltada para a Linguística Estruturalista. As teorias dicotomizadas do autor (língua e fala, sintagma e paradigma, sincronia e diacronia, e significante e significado) foram o pontapé inicial para o surgimento de novos conceitos na Linguística Moderna.

Os estudos peirceanos

A Semiótica Peirceana é vista como uma filosofia de caráter abstrato e é mais abrangente que a Semiologia de Saussure, pois faz um estudo geral dos signos, desatrelado da abordagem

Linguística deste. A ciência filosófica de Peirce pode ser dividida em duas vertentes: Semiótica Geral e Semiótica Especial. Por Semiótica Geral entende-se a filosofia da Lógica que estuda o signo a partir de uma relação triádica (signo, objeto e intérprete). A Semiótica Especial, por outro lado, estuda os fenômenos mentais, como a *semiose*. Nos estudos de Peirce, a palavra “Lógica” surge como um sinônimo para Semiótica.

Peirce voltou seus estudos para a experiência como fenômeno (*phaneron*), e surge então o motivo pelo qual consideramos a Semiótica como um fruto da Fenomenologia. Santaella (1995) afirma que Peirce via como fenômeno qualquer coisa que viesse à mente, independentemente do grau de concretudo ou inconcretude a ela relacionado. Ao analisar minuciosamente como esses fenômenos se revelam à experiência, Peirce identificou que os elementos presentes no fenômeno poderiam ser classificados em três categorias universais – e não mais que isso. Faz-se necessário esclarecer que as categorias em questão (Primeiridade, Secundidade e Terceiridade (*Firstness; Secondness, Thirdness*, segundo Nöth, 1995) não devem ser confundidas com o que chamamos de entidades (Signo, Objeto e Interpretante, que formam uma relação triádica de signo). Considera-se que a Semiose seja o objeto de estudo da Semiótica, visto que o signo que não tem efeito cognitivo sobre seu intérprete não interessa aos estudos semióticos (NÖTH, 1995).

A relação dicotômica entre significante e significado é muito criticada por linguistas que acreditam que esta relação é, na verdade, triádica, visto que, para eles, a teoria de Saussure não inclui “a coisa significada”. Diferente da dicotomia de Saussure, a teoria de Peirce apoia-se em três pilares: a *primeiridade*, a *secundidade* e a *terceiridade*, que definem o ato interpretativo: a *Semiose*.

Sobre a *primeiridade*, Nöth (1995, p. 62) afirmar ser “a categoria do sentimento imediato e presente das coisas, sem nenhuma relação com outros fenômenos do mundo”. Compreendemos que esta categoria está relacionada à originalidade, à espontaneidade, à imediaticidade, à abstração, ou seja, à compreensão superficial de algo, sem referência a qualquer outra coisa, sem reflexões sobre isso. Podemos dizer que a *primeiridade* está relacionada com aspectos puramente qualitativos que precedem a reflexão, como a forma, a textura, o volume ou a cor.

A *secundidade* é a comparação, no sentido de nossa ação e reação, a relação do primeiro fenômeno com um segundo e sua corpificação, sua materialização. Está relacionada ao factual, ao manifesto da existência inserida no tempo e no espaço.

A *terceiridade* é a continuidade dessa relação entre fenômenos, quando o segundo é relacionado ao terceiro fenômeno (Nöth, 1995), e representa a nossa capacidade de prever o que está por vir com base em experiências passadas. Ao alcançar a *terceiridade* não será alcançada a completude, pois gera-se um outro signo, um “interpretante do primeiro” e assim por diante (*ad infinitum*).

Não foram só as categorias mencionadas anteriormente que seguiram o modelo triádico. Assim como Saussure baseou suas teorias em um modelo basicamente dicotômico, Peirce parece ter se atido sempre à divisão em três e dividiu os signos em dez triconomias, totalizando sessenta e seis classes de signos. Além das categorias, o Peirce define três entidades constituintes

do signo: o *representamen*, o *objeto* e o *interpretante*:

Um signo ou *representamen*, é tudo aquilo que, sob um certo aspecto ou medida, está para alguém em lugar de algo. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido. Chamo este signo que ele cria o interpretante do primeiro signo. O signo está no lugar de algo, seu objeto. Está no lugar desse objeto, porém, não em todos os seus aspectos, mas apenas com referência a uma espécie de ideia (NÖTH, 1995, p. 65).

Podemos contextualizar tais entidades da seguinte forma: o *representamen* pode ser representado por uma fotografia; o objeto (ou referente) consiste no conteúdo da foto; o significado (ou interpretante) seria sua interpretação.

Vamos ressaltar nesta pesquisa a segunda tricotomia, que estabelece uma relação entre signo e objeto e divide os signos em ícone, índice e símbolo. Uma escultura ou uma fotografia de uma casa, por exemplo, podem ser classificadas como um ícone, pois são um signo semelhante ao objeto representado (isso embora a fotografia possa ser vista, primeiramente, como um índice, por ser um registro da luz).

O índice, como o próprio nome supõe, é um indício. Por meio de um signo indicial (causa), tiramos conclusões regidas por experiências anteriores ou mesmo uma herança cultural. Este tipo de signo pressupõe uma ligação física com o objeto representado. Por exemplo, a fumaça, que indica o fogo; a pegada, que indica que alguém esteve no local; as nuvens escuras, que indicam a chuva.

Símbolo é o signo que estabelece uma relação de convencionalidade com o seu referente. É relevante especificar que o signo não extrapola o significado daquilo que representa, enquanto que é da natureza do símbolo não se limitar a um único significado. Por exemplo, a cor verde, por convenção, representa a esperança, e a bandeira é um símbolo clássico da pátria.

A partir da síntese das teorias dos autores Saussure e Peirce podemos compreender a teoria dos signos por meio de dois pontos de vista: um mais voltado para as interações humanas, especificamente, e outro mais geral. Ainda que os dois autores tenham abordagens que diferem entre si, é possível identificar pontos em comum, demonstrados a seguir.

O ponto de convergência entre Saussure e Peirce

Em oposição a Peirce, Saussure parte do pressuposto de que o signo pertence ao mundo da representação, e não ao mundo real, ao qual, na verdade, pertence o referente (FERNANDES, 2019). Tal perspectiva representa uma das contradições entre eles que, em uma visão geral, estudam um mesmo objeto. Isto, porém, não significa que não seja possível encontrarmos alguns pontos em que os dois estudiosos partilham a mesma ideia, ainda que denominadas de outra forma.

Em primeiro lugar, Peirce e Saussure partilham da convicção de que o pensamento e a comunicação se fundamentam no emprego de signos. Como mencionado anteriormente, por

questões de terminologia, a correlação entre alguns aspectos das teorias pode não ficar clara, como é o caso da noção de *referente* para Saussure, que se assemelha à noção de *objeto* para Peirce. O referente, assim como o objeto, representa a “coisa significada”, com a diferença de que o referente, na concepção de Saussure, se localiza no plano real, enquanto que o significante e o significado se encontram no plano da representação.

Outro exemplo são as onomatopeias autênticas (como “glu-glu” e “tic-tac”), que para Saussure (1980, p. 83) são signos relativamente arbitrários por serem uma “imitação aproximativa e já meio convencional de certos ruídos”. Por serem algo já convencional, o teórico as compara aos signos arbitrários absolutos que são imotivados, mas por outro lado, esses elementos não podem ser absolutamente arbitrários, pois ainda lhes resta uma parcela de motivação por sua relação de causa-efeito. É justamente por serem uma “imitação aproximativa” que as onomatopeias se equiparam à definição de ícone de Peirce.

A questão dos signos arbitrários relativos nos remete à motivação relativa que Saussure propôs. Esta relação de motivação aproxima-se da relação entre representação e objeto feita por Peirce. A Representação corresponde à Terceiridade na teoria de Peirce. Antes de designar os nomes Primeiridade, Secundidade e Terceiridade aos elementos que constituem a experiência, Peirce os classificou como Qualidade, Relação e Representação, respectivamente.

Em síntese, as teorias de Saussure e Peirce, que aparentam ter uma infinidade de contrapontos, nos revelam pontos em comum acerca da coisa significada, de como ela é representada e interpretada.

Considerações Finais

Em uma visão geral, a teoria de Peirce é vista como mais completa e mais abrangente que a teoria de Saussure. Entretanto, não podemos esquecer que Saussure adota uma perspectiva mais limitada que Peirce, visto que a sua teoria refere-se ao signo linguístico, especificamente. Enquanto que, para Saussure, o signo é determinado pelo objeto no plano que não é real, para Peirce o objeto é o que determina o signo pela experiência. Em suma, as suposições de Peirce se tornam verdadeiras a partir do momento em que se tornam consensuais.

Críticas e contribuições continuam sendo direcionadas aos estudos de ambos os autores, que continuam sendo o ponto de partida para novas pesquisas sobre a comunicação. Desse modo, a ciência, que é produto das experiências, torna-se conhecimento consensual, concreto.

Referências

- BORDENAVE, Juan E. Díaz. **O que é comunicação**. Coleção Primeiros Passos, nº 67. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1997.
- CARVALHO, Castelar de. **Para Compreender Saussure: fundamentos e visão crítica**. 16 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

FERNANDES, José Davd Campos. **Introdução à Semiótica**. Disponível em: http://www.cchla.ufpb.br/clv/images/docs/modulos/p8/p8_4.pdf. Acesso em: 10/01/2019.

NÖTH, Winfried. **Panorama da Semiótica**: de Platão a Peirce. São Paulo: Annablume, 1995.

SANTAELLA, Lúcia. **A teoria geral dos signos**. São Paulo: Ed. Ática, 1995.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. Coleção Primeiros Passos, nº 103. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1998.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. Organização de Charles Bally e Albert Sechehaye com a colaboração de Albert Riedlinger. Trad. de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 24ª ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2002.

Capítulo 07

Conteúdos discursivos no desenho animado infantil “Bob Esponja Calça Quadrada” sob a ótica da Análise Institucional

Márcio Bruno Barra Valente
 Fernanda Cristina Nunes Simião
 Rosângela Araújo Darwich
 Paulo Jorge Martins Nunes
 Maíra Oliveira Maia
 Agnes Caroline Alves de Souza

Introdução

Desenhos animados têm sido foco de investigação de dissertações e teses, bem como temas de livros e artigos científicos. Diferentes perspectivas de análise propõem alternativas para a compreensão das funções que tais desenhos assumem na formação da identidade. Na perspectiva da Análise Institucional, sistemas sociais repousam sobre articulações entre contradições sociais, contradições psicológicas e estruturas sociometais, sendo esperado que a análise de discursos específicos revele a presença de mecanismos sociais (PAGÈS et al., 1993).

Neste estudo, objetivou-se investigar uma das hipóteses apresentadas pela Análise Institucional, segundo a qual contradições coletivas tendem a ser transformadas em contradições inerentes aos indivíduos, constituindo um sistema elaborado de ocultação de conflitos sociais. Para tanto, lançou-se mão de discursos de quatro estudantes do quinto período do Curso de Psicologia da Universidade Federal de Pernambuco, com idade entre 19 e 22 anos, acerca de um episódio de “Bob Esponja Calça Quadrada”, intitulado “Medo de Hambúrguer de Siri” (“*Fear of a Krabby Patty*”), em que se verificam relações entre condições de trabalho e saúde mental dos funcionários.

O desenho animado, criado por Stephen Hillenburg, foi escolhido por ser considerado como uma fonte de representação do modelo ideal de bom trabalhador na perspectiva do capitalismo moderno (DE PAULA et al., 2014). A metodologia do Grupo de Discussão foi utilizada como prática grupal de pesquisa qualitativa (GODOI, 2015). Verificou-se que os participantes transformaram contradições coletivas em individuais, deslocando-as para o conflito entre os funcionários e confirmando a hipótese investigada. Complementarmente, não foi comentado o fato de que justamente o empregado com qualificações positivas não conseguiu permanecer emocionalmente estável, demarcando a ocorrência de manipulações também ao nível dos sentimentos em ambiente de trabalho.

Conclui-se que os discursos individuais dos participantes reproduziram o contato historicamente construído com diferentes práticas sociais, resultando na legitimação de

desigualdades por meio do foco na responsabilização individual. Por outro lado, a perspectiva argumentativa apresentada pela Análise Institucional permitiu o desdobramento de uma interpretação paralela do episódio, exemplificando o alcance das estratégias de administração de contradições sociais descritas e abrindo espaço para que tais práticas de dominação sejam identificadas, negadas e desconstruídas.

No Brasil, desenhos animados passaram a ser foco de problematização e pesquisa a partir da década de 1990, embora façam parte da programação nacional brasileira desde 1950 (ROSA, 2007). De modo geral, as análises sobre desenhos animados são voltadas à relação entre a televisão e a criança, abrangendo, por exemplo, os impactos e a apreensão de seus conteúdos pelo público infantil (FERNANDES, 2012). Estudos com diferentes objetos, como malefícios explorados pela programação televisiva, programação televisiva como fonte de entretenimento ou como veículo de cultura, apontaram para a seguinte conclusão: “as crianças, ao mesmo tempo em que aprendem a interagir com a televisão, estão aprendendo a interagir com o mundo e formando sua identidade” (BOUTIN, 2006, p. 9).

Na contramão dos enfoques das pesquisas relacionadas ao público infantil, este estudo foi desenvolvido com um grupo de quatro jovens adultos, estudantes do quinto período do Curso de Psicologia da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), que afirmaram que assistem e gostam da série de televisão americana de desenho animado criada por Stephen Hillenburg, “Bob Esponja Calça Quadrada”. Considerando tal desenho como fonte de representação do modelo ideal de bom trabalhador na perspectiva do capitalismo moderno (DE PAULA et al., 2014), a investigação desenvolvida é fundamentada na Análise Institucional e centrada nos conceitos de mediação das contradições e do sistema sociomental discutidos por Pagès, Bonetti, de Gaulejac e Descendre no livro intitulado “O Poder das Organizações”, publicado no Brasil pela editora Atlas, em 1993 (PAGÈS et al., 1993), e na França, originalmente, em 1979.

Com o objetivo de investigar uma das hipóteses apresentadas pela Análise Institucional, segundo a qual contradições coletivas tendem a ser transformadas em contradições inerentes aos indivíduos, constituindo um sistema elaborado de ocultação de conflitos sociais, é proposta a análise de um episódio de “Bob Esponja Calça Quadrada” que destaca relações entre condições de trabalho e saúde mental dos funcionários. Uma breve história dos desenhos animados, no geral, de Bob Esponja Calça Quadrada, em particular, e os principais conceitos da Análise Institucional fundamentam a análise proposta.

Uma breve história de desenhos animados

O termo “desenho animado” é autoexplicativo, isto é, desenho em movimento. O processo de criação de um desenho animado inicia com desenhos em folhas de papel, retratando, cada uma delas, uma mesma imagem com ligeiras diferenças. No caso da representação de

um cavalo, cada folha é um quadro que mostra uma determinada imagem do cavalo: parado, movimentando as patas, uma a uma, e deslocando-se para a direita. A sobreposição dos quadros, de modo sucessivo e rápido, leva à ilusão de que o cavalo estaria caminhando. É assim que nasce um desenho animado, como também a possibilidade de se contar uma história a partir dessas representações (ROSA, 2007).

William Andrade e Glauco Toledo (2007) afirmam ser antiga a tentativa de registrar e contar histórias fazendo uso de artifícios para além da voz e do gestual. Exemplo disso são as pinturas encontradas em cavernas espalhadas pelo mundo, conhecidas como pinturas rupestres, que foram feitas no período paleolítico. Tais imagens, como recurso visual, serviam para contar histórias e, além disso, já mostravam uma tentativa de sugerir movimento.

Essa maneira de contar histórias, com desenhos que sugerem movimentação, também está presente nas esculturas egípcias. Segundo Rosa (2007, p. 15), “sequências de pinturas nas pirâmides [...] eram usadas para relatar histórias”. Andrade e Toledo (2007) argumentam que a partir das culturas egípcias e gregas já se pode afirmar existir uma intenção de narrar uma história, pois os desenhos grafados em artefatos arqueológicos, como vasos, possibilitam a ideia de continuidade. Contudo, é no Império Romano que a possibilidade de inferir narrações a partir de imagens se torna mais precisa, pois o Imperador Júlio Cesar teve não apenas sua figura representada em imagens, mas também seus feitos e conquistas.

Andrade e Toledo (2007) e Alberto Barbosa Junior (2001) descrevem transformações sofridas pela animação ao longo da história ocidental, especialmente em relação à Europa, destacando diferentes formas de usar e mesclar técnicas e tecnologias para narrar histórias, representadas pela utilização de recursos como teatro, música, artes plásticas, máscaras e fantasias.

No século XVII, na Europa, o jesuíta Athanasius Kircher desenvolveu um mecanismo conhecido como lanterna mágica ou epidascópio, que mesclava a técnica da oralidade à apresentação de imagens, nos termos de narração de histórias. Tal mecanismo correspondia a uma espécie de caixa de metal com uma vela dentro e uma placa de vidro fixada em um dos lados, na qual se desenhavam as imagens que seriam projetadas em uma parede externa (ROSA, 2007). Vários artistas vislumbraram possibilidades de utilização da lanterna mágica, como Etienne Gaspard Robert que, em 1794, apresentou um show, chamado *Fantasmagorie*, no qual um narrador contava histórias de fantasmas e fazia com que a plateia interagisse com as imagens fantasmagóricas projetadas. Assim, as técnicas do desenho e da animação foram sendo mescladas, cada vez mais, criando outras possibilidades (ANDRADE; TOLEDO, 2007).

Novos horizontes surgiram com o advento da fotografia. Em 1880, por exemplo, Edward Muybridge realizou a sessão fotográfica de uma corrida de cavalos colocando várias câmeras ao longo da pista. Ele constatou que se as fotos fossem passadas rapidamente e em sequência seria produzida uma ilusão ótica de movimento. Tal técnica foi aperfeiçoada pelos irmãos Lumière e resultou na invenção do cinematógrafo. A partir dessa invenção, duas linguagens cinematográficas foram produzidas: a animação com fotografias, precursora do cinema, e a

animação com desenhos, da qual deriva o chamado cinema de desenho animado (ANDRADE; TOLEDO, 2007).

Durante décadas, o cinema foi o principal meio de veiculação dos desenhos animados, mas, com a chegada da televisão e devido o altíssimo custo de produção, eles perderam espaço nas salas de exibição cinematográfica, retornando apenas em 1937 com a exibição de “A Branca de Neve e os Sete Anões” (*Snow White and the Seven Dwarfs*), produção dos estúdios de Walt Disney. O mercado norte-americano cresceu mais rápido que o europeu, popularizando os desenhos animados e favorecendo o aperfeiçoamento de técnicas e a especialização de artistas animadores (ANDRADE; TOLEDO, 2007; ROSA, 2007).

Dentre os desenhos animados exibidos atualmente pela programação televisiva, temos “Bob Esponja Calça Quadrada”, descrito a seguir.

O desenho animado infantil “Bob Esponja Calça Quadrada”

“Bob Esponja Calça Quadrada”, de autoria de Stephen Hillenburg, foi inspirado em antigas histórias em quadrinhos por ele criadas quando ainda era biólogo, no estado americano da Califórnia. O criador afirma que os desenhos não possuem um roteiro; as histórias são construídas por meio de situações cômicas e diálogos capazes de gerar expectativa e uma narrativa (ROSA, 2007).

O desenho estreou na televisão americana no dia 22 de abril de 1999, em um canal fechado (Nickelodeon) voltado à programação infanto-juvenil. Em poucas semanas, passou a ser exibido nos Estados Unidos em canais a cabo infantis e rapidamente passou a ser exportado e traduzido para países da Europa, Ásia e Americana Latina, obtendo o mesmo êxito de audiência (ROSA, 2007). No Brasil, o desenho estreou na Nickelodeon em 2000 e, em sua versão brasileira, também foi transmitido em um canal aberto de televisão, a Rede Globo, como parte da TV Globinho, até sua extinção em 2015, a partir de quando outro canal aberto, SBT, passou a exibi-lo (SPONGEBOB, 2018).

O desenho foi criado e pensado de acordo com o padrão televisivo estadunidense: episódios curtos, de aproximadamente onze minutos, como se fossem capítulos de uma novela, ao mesmo tempo que não é necessário, para o entendimento dos mesmos, acompanhá-los em sequência, uma vez que cada episódio se basta em si mesmo. No entanto, acompanhar a série diariamente proporciona o conhecimento de detalhes dos personagens, como profissão, gostos e estilos de vida (DE PAULA et al., 2014; ROSA, 2007). É interessante destacar que os episódios, no geral, apresentem uma narrativa linear, com um início tranquilo, um aumento gradativo da tensão e, por fim, o clímax do desfecho do final, com uma piada e os personagens rindo.

Os personagens principais, que residem no fundo do mar, são Bob Esponja, Patrick Estrela, Lula Molusco, Plankton, sr. Siriguejo, Sandy e Pérola. No Brasil, os nomes são autoexplicativos em relação às espécies marítimas às quais se referem, com exceção de Sandy, uma esquila que usa escafandro, e Pérola, uma baleia. A sociedade da Fenda do Biquíni é

organizada da seguinte maneira: Bob Esponja, Lula Molusco e Patrick Estrela são vizinhos, e os dois primeiros trabalham na lanchonete “Siri Cascudo”, de propriedade do sr. Siriguejo, sendo Bob Esponja responsável pelos serviços gerais e, em especial, pela produção do hambúrguer de siri, a refeição mais apreciada e preparada a partir de uma fórmula secreta que é conhecida apenas por ele. Sandy é uma cientista, amiga do Bob Esponja e do Patrick Estrela, Pérola é filha e herdeira dos negócios do rico sr. Siriguejo, e Plankton é proprietário da lanchonete “Balde de Lixo”, que rivaliza no mercado com o “Siri Cascudo”, embora, devido ao sucesso do hambúrguer de siri, seu estabelecimento nunca tenha tido clientes.

De acordo com Boutin (2006), as mensagens presentes nos desenhos animados podem ser apreendidas pelo seu público por se fundirem com discursos já conhecidos, como relações de amizade e profissionais. Daí também são promovidos discursos pedagógicos, tais como a normalidade do trabalho, das relações de amizade e da alimentação *fast-food*.

O tópico seguinte apresenta a Análise Institucional, com destaque aos conceitos que subsidiam as análises realizadas adiante.

Análise institucional: mediação de contradições e sistema sociomental

Pagès et al. (1993), a partir de uma articulação entre dois quadros teóricos, marxismo e psicanálise, propuseram uma abordagem sistêmica dialética não positivista das organizações para análise das mediações que se estabelecem diante das contradições entre os objetivos das organizações, do sistema capitalista e dos trabalhadores. De acordo com tal proposta, organizações assumem o papel central de administrar as contradições sociais (de ordem econômica, política, ideológica e psicológica) engendradas pelo desenvolvimento capitalista, buscando atenuar seus efeitos e evitando, assim, que elas estourem em conflitos abertos.

As organizações são explicadas a partir de um sistema sociomental, caracterizado pela estreita correspondência existente entre as estruturas sociais das organizações e as estruturas psicológicas inconscientes dos trabalhadores, em influência mútua e dialética. A tarefa do analista institucional seria, portanto, apreender essas duas estruturas no seu conjunto, tomando-as como peças de um sistema demarcado por interinfluências (PAGÈS et al., 1993).

Como pontos centrais da proposta de Pagès et al. (1993) destacam-se: (a) não se pode interpretar a origem das estruturas da organização unicamente em termos de contradições sociais, visto que essas estruturas são também modeladas por expectativas inconscientes; (b) o sistema social é estruturado pelo inconsciente e o estrutura, sendo uma expressão coletiva do inconsciente socialmente organizado; (c) o sistema da personalidade não é subordinado ao sistema organizacional, já que ambos são elementos correspondentes de um mesmo sistema sociomental; (d) no espaço sociomental há uma articulação entre essas duas estruturas e as estruturas econômicas, políticas, ideológicas e psicológicas; (e) as organizações prestam respostas mediadoras às contradições inconscientes vividas pelos trabalhadores; (f) todo sistema social repousa sobre articulações entre contradições sociais, contradições psicológicas

e estruturas sociometais, podendo ser descrito nestes termos; e (g) a empresa hipermoderna e a sociedade neocapitalista, em seu estágio mais avançado, têm como característica construir um sistema quase perfeito para ocultar as contradições, o que ocorre por meio da mediação, pois, quando elementos novos são interpostos entre os dois termos da contradição já presente, é a mediação que possibilita uma síntese provisória à contradição, impedindo-a de explodir em conflito.

Assim sendo, uma mudança de sistema não poderia partir unicamente de medidas econômicas e políticas, visto ser necessário que haja, simultaneamente, uma reestruturação de defesas inconscientes. Daí resulta a importância da análise das estruturas sociometais de cada universo estudado, tomando-se o discurso como foco de análise, o qual provê informações acerca das interinfluências entre as realidades socioeconômicas e as estruturas psicológicas.

Centrando-se nas interinfluências entre as realidades socioeconômicas e as estruturas psicológicas, Pagès et al. (1993) descreveram cinco conceitos: (a) introjeção das contradições: contradições subjacentes entre trabalhadores e organização, internas às organizações e externas aos indivíduos, são percebidas como pessoais; (b) consolidação ideológica: a produção de ideologia oferece uma fonte suplementar de satisfação ao indivíduo, valorizando sua experiência, o que reforça os termos positivos do conflito psicológico e o impede de irromper em conflito externo; (c) deslocamento e transformação das contradições: um duplo deslocamento de contradições corresponde à transformação de contradições coletivas em contradições individuais, que são vividas isoladamente pelo indivíduo (transformação da infelicidade pública em infelicidade privada, conforme Karl Marx), e à transformação de contradições globais (que se situam nos níveis econômico, político, ideológico e psicológico) em contradições puramente psicológicas; (d) desenvolvimento da dominação psicológica da organização sobre os trabalhadores: dominação exercida em nível inconsciente modela as estruturas da personalidade, funcionando como máquina de prazer e angústia (dois polos fundamentais da estrutura inconsciente) que estimula um processo psicológico caracterizado por um ciclo autorreprodutor em que a angústia alimenta a procura de um prazer agressivo-motor que gera mais angústia; e (e) troca de um sistema inconsciente do tipo paternal por um sistema do tipo maternal: associação da organização a uma imagem inconsciente feminina permite que o amor oferecido pela organização seja relacionado à busca do indivíduo pelo amor parental, o que o submete a uma dominação psicológica embasada no medo de perder o amor da mãe (organização), alimentando tal forma de controle.

Como consequência das circunstâncias identificadas a cada um dos conceitos definidos acima, o indivíduo (a) colabora com a manutenção das contradições características das organizações, pois as percebe em si próprio; (b) colabora ativamente com a produção ideológica e com sua própria submissão em um movimento circular entre angústia e prazer que assegura a manutenção da contradição em nível intraindividual; (c) não compreende a origem da situação contraditória que vivencia e, assim, introjeta tanto as restrições/coerções quanto aspectos estimulantes da organização, os quais se transformam justamente em angústia e prazer; (d)

vivencia a organização como uma droga da qual não consegue se separar e experiencia conflitos que permanecem no nível psicológico, não gerando mudança nas estruturas; e (e) permanece em situação de dominação psicológica fundamentada em dois aspectos constantemente cultivados pela organização: oferta de amor e medo de perder esse amor (PAGÈS et al., 1993).

Em linhas gerais, submetido a estímulos contraditórios, dos quais não compreende a origem e contra os quais não pode reagir, o indivíduo vive uma contradição psicológica que se traduz como um conflito interno, o qual encobre contradições inerentes à organização e às relações capitalistas. A dominação assim exercida é reconhecida como natural e até mesmo reconfortante, de modo que a organização, para além de fonte de renda, ocupa o lugar de fonte de prazer e mesmo de amor, com todas as consequências esperadas mediante a possibilidade de perda não apenas de um emprego, mas do sentido da própria vida.

O Quadro 1 sistematiza tais conceitos, relacionando a descrição de funções a consequências geradas para o indivíduo.

Quadro 1. Sistema de ocultação de contradições

Conceito	Definição	Efeitos sobre o indivíduo
(a) Introjeção das contradições	contradições entre trabalhadores e organização são percebidas como pessoais	colabora com a manutenção das contradições das organizações
(b) Consolidação ideológica	produção ideológica que valoriza experiências individuais, reforçando o conflito psicológico	colabora com a produção ideológica e com sua própria submissão
(c) Deslocamento e transformação das contradições	contradições coletivas são transformadas em contradições individuais, e globais, em psicológicas	não compreende a situação contraditória e introjeta coerções e aspectos estimulantes da organização
(d) Desenvolvimento da dominação psicológica da organização sobre os trabalhadores	dominação em nível inconsciente modela as estruturas da personalidade em um ciclo de angústia e prazer	vivencia a organização como uma droga da qual não consegue se separar
(e) Troca de um sistema inconsciente do tipo paternal por um sistema do tipo maternal	relação entre amor oferecido pela organização e busca por amor parental	permanece em situação de dominação psicológica relacionada ao medo de perda de amor

Grupo de discussão: desenho de discursos

No episódio escolhido para análise, “Medo de Hambúrguer de Siri”, o sr. Siriguejo muda o horário de funcionamento de sua lanchonete e comunica seus dois funcionários (Bob Esponja e Lula Molusco) que eles irão trabalhar das seis da manhã às onze da noite. No entanto, ao verificar que a lanchonete de Plankton, seu rival, passará a funcionar 23 horas por dia, decide manter seu estabelecimento aberto por ainda mais tempo: 24 horas. O horário estabelecido por Plankton, no entanto, correspondia a um plano para levar Bob Esponja à exaustão e, assim,

conseguir dele a fórmula secreta do hambúrguer de siri. Após dez dias, Plankton encomenda dez mil hambúrgueres de siri como forma de aumentar a pressão, o que acaba por levar Bob Esponja a uma situação de desequilíbrio emocional, diante da qual o sr. Siriguejo o aconselha a procurar um psiquiatra. Plankton, disfarçado de médico, atende Bob Esponja buscando não a cura do problema, mas a fórmula secreta.

A situação em que dois funcionários se submetem a condições extremas de exploração no trabalho oferece a oportunidade de identificação de todo um sistema de ocultação de contradições, conforme descrito por Pagès et al. (1993). Neste sentido, o episódio pareceu propício à investigação de uma das hipóteses apresentadas pela Análise Institucional, segundo a qual contradições coletivas tendem a ser transformadas em contradições inerentes aos indivíduos, constituindo um sistema elaborado de ocultação de conflitos sociais.

A partir de um encontro em um Grupo de Discussão, composto por quatro estudantes do quinto período do Curso de Psicologia da Universidade Federal de Pernambuco, com idade entre 19 e 22 anos, os discursos apresentados pelos participantes foram analisados, considerando que poderiam refletir ou não a identificação de contradições coletivas. A seguir, os resultados são discutidos e contrapostos aos princípios característicos da Análise Institucional.

No episódio, pode-se considerar a ocorrência de introjeção das contradições, de consolidação ideológica e de deslocamento e transformação das contradições (conceitos identificados pelas letras “a”, “b” e “c”) quando a condição de exploração é percebida como um benefício por Bob Esponja (já que este adora trabalhar), o que confunde a avaliação que Lula Molusco poderia fazer da sua situação de trabalho. Este, portanto, vê em si próprio a causa da dificuldade de cumprir com sua jornada de trabalho, assim como aquele não percebe o quanto sua dedicação beneficia apenas o patrão, afastando todos de trocas mais equilibradas e mantendo o pressuposto de que o correto se resume a cumprir ordens recebidas.

No Grupo de Discussão, os participantes teceram comparações entre Bob Esponja e Lula Molusco em relação aos seus posicionamentos diante do trabalho, mesmo diante de uma pergunta voltada às características específicas do segundo. As comparações colocaram os personagens em dois polos, em que um foi reconhecido como responsável e muito dedicado ao trabalho e outro, como irresponsável e não dedicado. Destaca-se que, embora tenham sido destacadas mensagens do desenho que tocam nas contradições coletivas e inerentes ao capitalismo (em relação a “competitividade e produção”, “trabalhe e veja como é legal contribuir para o crescimento da empresa”, “produção excessiva e exploração”, “trabalhar vinte quatro horas por dia e ser feliz”), muito do que foi discutido neste sentido se deu a partir da oposição percebida entre Bob Esponja e Lula Molusco. Assim sendo, as contradições coletivas foram transformadas em individuais, deslocando sua experiência e existência para o conflito entre os funcionários.

Tal interpretação dos discursos dos participantes destoa da própria “realidade do desenho”, pois tanto Bob Esponja quanto Lula Molusco permanecem trabalhando durante os quarenta e três dias de serviço ininterruptos. Nada, portanto, desqualifica o trabalho de um ou de

outro que não decorra da exagerada carga horária de serviço à qual foram submetidos. Porém, por conta dos processos de mediação, a diferença entre eles (o fato de um ser apaixonado pelo trabalho e pela empresa enquanto o outro apenas trabalha nela) foi transformada em desigualdade, com o deslocamento da discussão para os indivíduos.

O desenvolvimento da dominação psicológica da organização sobre os trabalhadores (conceito identificado pela letra “d”), demarcado por conflitos que permanecem no nível psicológico, não gerando mudança nas estruturas, corresponde à situação de desequilíbrio emocional que acomete Bob Esponja, que lhe foi apresentada pelo patrão como um problema pessoal, a ser solucionado por um psiquiatra, e que assim foi compreendida e aceita por todos.

O criador do desenho animado produziu um das mais interessantes metáforas para a análise de Pagès et al. (1993), uma vez que na situação comentada é justamente o patrão, ou seja, a personificação da organização, que responde ao funcionário que sabe que ele tem um problema e que seu sofrimento é de ordem psicológica. Assim sendo, a situação de Bob Esponja não é associada nem com a de Lula Molusco, que também demonstra sofrimento, nem com a nova política de horário da lanchonete, e a contradição introjetada é vivida como um problema particular, cuja solução é individual e deve ser tratada por um especialista. Esses aspectos podem ser identificados em algumas falas e situações do episódio, tais como “que bom te ver curado da cuca” (sr. Siriguejo), “eu só precisava tirar um soninho” (Bob Esponja), e a redução do turno de trabalho de vinte e quatro para vinte e três horas por dia. Vale ressaltar que também a redução da jornada foi proposta pelo patrão, demonstrando que mesmo após todo o sofrimento de Bob Esponja, nem ele e nem seu colega se posicionaram a favor de melhorias nas condições de trabalho.

No Grupo de Discussão, o processo de dominação psicológica não foi discutido nos moldes da Análise Institucional, mas pela via do especialista, o que destaca a dificuldade de aquisição de consciência do processo mais amplo de contradições. Em linhas gerais, os participantes apontaram um risco que consideram presente em situação de psicoterapia, quanto ao profissional (seja psiquiatra, psicanalista ou psicólogo) ter mais a intenção de “descobrir a fórmula” do que de ajudar o paciente, sobrepondo interesses próprios ao serviço que deveriam prestar.

Neste sentido, tais discursos novamente encobriram a situação desumana de trabalho à qual ambos os trabalhadores foram submetidos e descortinaram, sem qualquer fundamentação para além do contexto do episódio, a postura antiética adotada por profissionais da saúde mental. Considerar que os participantes eram todos estudantes de Psicologia chama ainda mais atenção para a avaliação negativa que generalizaram acerca de profissionais de sua área.

A partir dessa discussão, é interessante destacar a afirmação de Pagès et al. (1993) sobre a intervenção da ideologia na transformação das contradições coletivas em dramas psicológicos. A ficção que caracteriza um desenho animado, neste sentido, não parece estar distante da realidade quanto à existência de processos de “psicologização” das contradições nas sociedades capitalistas.

Verifica-se novamente a ocorrência de deslocamento e transformação das contradições (conceito identificado pela letra “c”) por meio de uma estratégia utilizada pelo empregador (sr. Siriguejo) para submeter seus funcionários a condições extremas de trabalho: ele demonstra satisfação perante um deles (Bob Esponja) e utiliza o bem-estar assim gerado como exemplo para com o outro (Lula Molusco). Um exemplo de tal situação é verificado quando Lula Molusco fala ao sr. Siriguejo que quer ir para casa e, por conseguinte, ter uma pausa no trabalho. O patrão não apenas responde que “ninguém vai pra casa”, como também afirma que Lula Molusco deveria aprender com Bob Esponja, funcionário que nunca se queixa. Essa situação faz com que o primeiro fique com raiva de seu colega de trabalho, desviando da organização a responsabilidade pela exploração a que ambos são submetidos.

Tal situação esclarece outro momento do episódio, que pode ser relacionado ao conceito da troca de um sistema inconsciente do tipo paternal por um sistema do tipo maternal (conceito identificado pela letra “e”): quando o sr. Siriguejo recebe uma ligação encomendando dez mil hambúrgueres de siri, ele vai imediatamente à procura do Bob Esponja e o incentiva, dizendo: “vamos dar tudo! Temos um pedido enorme e estou contando com você rapaz! Preciso que você levante a espátula e eu quero que diga ‘Equipe do Siri Cascudo’”. Em seguida, ele ainda acrescenta: “Esse é o meu rapaz! Agora faça dez mil hambúrgueres, e sem descanso!”. Fica evidente o quanto Bob Esponja se sente amado, valorizado e reconhecido por seu patrão, o que, segundo a Análise Institucional, o torna submisso a esse vínculo.

No Grupo de Discussão, diante de tal cena os participantes espontaneamente trocaram possibilidades do significado da reação de Bob Esponja diante da tarefa que lhe foi repassada pelo patrão a partir de uma possível ambivalência: as pessoas procuram ser ridículas e felizes ou infelizes e conscientes. Ainda que os participantes não tenham identificado essas duas alternativas como sendo as únicas possíveis, percebe-se a ênfase no reconhecimento recebido por Bob Esponja em detrimento do poder de manipulação aí embutido quanto à possibilidade de perda de tal reconhecimento. A dominação exercida sobre o funcionário, portanto, não foi percebida.

Dominação psicológica é um termo utilizado por Pagès et al. (1993) diante da constatação do poder adquirido pelas organizações ao se afastarem das noções de obrigação e dever, se aproximando do lugar de afeto e amor. Bob Esponja recebe a admiração que é negada a Lula Molusco e gosta do trabalho (ênfase na emoção positiva), ao contrário da postura assumida pelo colega, de trabalhar reclamando e desejando pausas (ênfase na obrigação e/ou no salário).

É importante destacar de tal contexto que apenas Bob Esponja enfrenta um desequilíbrio emocional, o que, seguindo a proposta da Análise Institucional, decorreria de sobre ele recair o medo de falhar e perder os elogios (amor) que se acostumou a receber do sr. Siriguejo (organização / mãe). Verifica-se, assim, a sofisticação dos mecanismos de controle descritos e o quanto podem ser discernidos mesmo em um desenho infantil, desde que se dominem os argumentos necessários para tanto.

Considerações Finais

Homer Simpson, personagem de um desenho animado criado por Matt Groening, afirmou que “os desenhos animados não têm sentido profundo. São apenas uns rabiscos idiotas que se movem e fazem a gente rir feito bobo (IRWIN; LOMBARDO, 2004, p. 92). Conforme discutido neste estudo, no entanto, pode-se considerar que desenhos animados vinculam valores e ideologias que servem para a manutenção de certas contradições importantes para a manutenção do *status quo*.

Quanto ao episódio de “Bob Esponja Calça Quadrada” em foco neste estudo, personagens como Bob Esponja, Lula Molusco, sr. Siriguejo, patrão deles na lanchonete, e Plankton, dono de outra lanchonete, representam diferentes posturas assumidas no ambiente de competitividade em que são envolvidos. O Grupo de Discussão teve acesso tanto ao episódio quanto ao incentivo de trocar ideias acerca das ocorrências nele presentes. Fundamentada na Análise Institucional, a interpretação dos discursos gerou uma conclusão central: as contradições coletivas foram percebidas como contradições inerentes aos indivíduos, ocultando, assim, conflitos sociais.

A confirmação da hipótese proposta pela Análise Institucional confirma que processos de introdução, deslocamento e transformação das contradições, por exemplo, ainda que aparentemente evidentes, de forma alguma são claros e facilmente tornados conscientes. Defende-se, assim, a ideia de que desenhos animados, com seus usos e efeitos, se assemelham a outras práticas sociais, tais como a ciência, a religião, as políticas públicas, produzindo verdades e, portanto, exclusões. Por outro lado, a demonstração da eficácia de princípios de dominação também pode se constituir em caminho para a abertura de fissuras por meio das quais o novo venha a aparecer.

Referências

ANDRADE, W. M.; TOLEDO, G. M. **O cinema em desenho animado: pioneirismo, experimentalismo e consolidação**. In: VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação do Intercom 2007 – XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2007, Santos-SP. *Anais do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom 2007 – Mercado e Comunicação na Sociedade Digital, 2007*. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0706-1.pdf>>. Acesso em: 10 jun 2018.

BARBOSA JUNIOR, A. L. **Arte da animação: técnica e estética através da história**. 2 ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

BOUTIN, R. **Aspectos pedagógicos do desenho animado infantil do Bob Esponja**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Metodista de São Paulo, Pós-Graduação em Comunicação Social. São Bernardo do Campo, 2006. Disponível em: <<http://tede.metodista.br/jspui/bitstream/tede/740/1/Renata%20Boutin.pdf>>. Acesso em: 3 jun 2018.

DE PAULA, A. V.; PINTO, L. B.; LOBATO, C. B. P.; MAFRA, L. F. N. Desenho também é coisa séria: desvelando o “funcionário padrão” da sociedade capitalista moderna no desenho animado Bob Esponja Calça Quadrada. RAM, **Rev. Adm. Mackenzie**, v. 15, n. 5, p. 45-71, 2014.

FERNANDES, A. H. **As crianças e os desenhos animados**: mediações nas produções de sentido. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2012.

GODOI, C. K. Grupo de Discussão como Prática de Pesquisa em Estudos Organizacionais. **RAE - Revista de Administração de Empresas**, v. 55, n. 6, p. 632-644, 2015.

IRWIN, W.; LOMBARDO, J. R. Paródia popular: “o pior ensaio já escrito”. In: SKOBLE, A. J.; CONARD, M. T.; IRWIN, W. **Os Simpsons e a filosofia**. São Paulo: Madras, 2004. p. 83-92.

PAGÈS, M.; BONETTI, M.; DE GAULEJAC, V.; DESCENDRE, D. **O poder das organizações**. 3ª tiragem. São Paulo: Atlas, 1993.

ROSA, L. G. da. **Dos contos de fadas aos desenhos animados**: a comunicação através do processo cíclico das narrativas. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Comunicação Social, Pós-Graduação em Comunicação Social. Porto alegre, 2007. Disponível em: <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/2199/1/000395119-Texto%2bCompleto-0.pdf>>. Acesso em: 3 jun de 2018.

SPONGEBOB SQUAREPANTS. Em: **Wikipédia**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2018. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=SpongeBob_SquarePants&oldid=53819804>. Acesso em: 10 dez. 2018.

Capítulo 08

Dalcídio Jurandir: narrativas, representações e labirintos da linguagem

Paulo Nunes
 Alda Cristina Costa
 Vânia Torres Costa
 Maria Ermelinda Báez.

I

No grupo de estudos e pesquisa Narramazônia²³, temos, nos últimos três anos, aprendido a ler, com determinação e disciplina, teóricos e autores que trabalham as diversas linguagens narrativas. Através de reflexões e estudos nos debruçamos sobre teóricos da narrativa, tais como Vladimir Propp, Luiz Gonzaga Motta, Mircea Eliade, Paulo Ricoeur, Mikhail Bakhtin, entre outros. A narratologia tem, portanto, nos possibilitado, fazer dialogar interdisciplinarmente – sonho antigo – o campos da Comunicação e das Letras. Hoje nos debruçamos sobre Dalcídio Jurandir e sua narrativa, com o intuito de investigar o nível de engajamento político e social do autor, nas interfaces literatura e jornalismo, daí lançarmos mão de Candido (2006), Santiago (1996), Lucas (1976).

II

Sabemos, a partir das reflexões de Lucien Goldmann, citado por Antonio Candido, que “a criação não obstante singular e autônoma, decorre de uma certa visão de mundo, que é fenômeno coletivo na medida em que foi elaborada por uma classe social, segundo um ângulo ideológico próprio” (Candido: 14). Dalcídio Jurandir, que teve a vivência socialista no Partido Comunista e lúdico-comunitarista da Academia do Peixe Frito²⁴, não era um pequeno-burguês de classe média (como grande parte dos escritores brasileiros de sua geração²⁵). Oriundo de família empobrecida do Marajó, ele, quando migrou para Belém, teve dificuldades, até mesmo de concluir os estudos ginasianos. O menino cresceu observando as injustiças do capitalismo periférico e do latifúndio brasileiro. Isto, aliado a sua sensibilidade, torna-se mistura fundamental para a construção do substrato do futuro intelectual engajado em que Dalcídio se transformou (conforme se verá o engajamento oscilará entre o explicitado e implicitado, graças aos jogos de linguagem empregada pelo escritor). Certamente, esta experiência deu suporte vivencial ao teor político de uma obra literária singular na literatura brasileira de ficção.

Fixado no Rio de Janeiro, para onde se transferiu, nos fins da década de quarenta, com o intuito de ingressar no jornalismo, os dirigentes comunistas se aperceberam da literatura de Dalcídio. Acerca deste fato, é possível que, ao ser contactado pelo PC para assumir o papel de divulgador oficial do ideário socialista por vias do romance brasileiro, Dalcídio teria afirmado que sua contribuição, no explícito sentido de engajamento, limitar-se-ia a uma única experiência

literária, o romance, *Linha do Parque*. A partir daí é que o Partido Comunista teria investido maciçamente na difusão da obra de Jorge Amado, o qual acabou assumindo a função de “arauto do Partido Comunista” entre nós.

Este fato²⁶, dentre outros, contribuiu para afastar, ainda mais, Jurandir do grande público.

A respeito da tríade – literatura/ público e mercado –, em entrevista concedida a Antônio Torres, Haroldo Maranhão e Pedro Galvão, o autor de *Belém do Grão-Pará*, investido da humildade que lhe era peculiar, e em respeito ao amigo Jorge Amado, afirmou:

Eu não sou um escritor de grande público. Os meus livros não têm o principal encanto das grandes tiragens, que é essa habilidade de fazer o leitor ser atraído pelo enredo, pelo desenvolvimento da urdidura. Eu me fixo muito na linguagem, nos vagares da narrativa, no ritmo lento das cenas (JACOB, 1996, p. 29).

E os “repórteres” instigam o entrevistado: “O escritor de grande público, então, é sujeito a determinadas leis de consumo?” Dalcídio responde:

Ah, é. Essas leis variam muito, mas em geral, o mercado de livros, o “best-seller” se obriga a obedecer às leis da narrativa simples (...) como o Jorge Amado, um escritor nascido para o grande público. Ele escreve com muita ingenuidade, com muita liberdade, como uma criança (JACOB, 1996, p. 29).

Pois bem, embora o trabalho no nível da enunciação seja o aspecto que mais fortemente caracteriza o texto literário, interessa-me aqui investigar o conteúdo social da literatura produzida pelo escritor marajoara. Para tanto, lançamos mão de alguns autores que discutem os liames entre a literatura e as questões político-sociais. Começamos nosso percurso conduzido por Fábio Lucas, que afirma em “O caráter social da literatura”: “Do nosso ponto de vista, o caráter social da ficção brasileira somente aparecerá quando as personagens e as situações criadas possam constituir expressão viva das relações entre grupos sociais”. Fábio Lucas, em início sua argumentação a respeito do uso social do texto literário afirmando que

A rigor, toda obra literária que fixasse uma personagem (imitação do homem real), poderia, em sentido amplo, ser considerada de caráter social (...) mas nossa perspectiva é outra.

A perspectiva social será apanhada toda vez que a personagem ou o grupo de personagens tiver seu destino ligado ao da sociedade global de que faz parte, sob o impulso das forças fundamentais que conferem historicidade às tensões entre indivíduos ou grupos (LUCAS, 1976, p. 49).

Parece-me interessante este argumento sustentado por Lucas, pois é possível, de pronto, identificarmos o conjunto de romances de Jurandir como uma saga de personagens da “criaturada dos pés no chão”²⁷, advinda da vivência e da observação em suas andanças pelo Pará e pelos subúrbios de Belém, nas manifestas rodadas da Academia do Peixe Frito. Neste conjunto de personagem, dos barrancos, das baixadas, dos trapiches e beiras de rio, destaca-se Alfredo, que percorre nove entre os dez romances do “Ciclo do Extremo Norte”, mas não se

limita a ele, seu *alter ego*. É sempre bom lembrar dona Amélia, Libânia, Orminda, seu Lício, dona Inácia, entre outros.

As personagens dalcidianas, embora estejam enraizadas na cultura da Amazônia, têm preservado os seus dramas pessoais e humanos, o que confere aos romances “Ciclo de Extremo Norte” densidade e prospecção psicológica. E esta coexistência – de dramas pessoais com dilemas socioculturais – deságua em tensões entre interesses individuais e de grupos, o que confere à ‘narrativa amazônica’ de Dalcídio Jurandir um caráter fortemente universal. E é o próprio Fábio Lucas quem afirma: “... certa personagem, observada isoladamente por um romancista de penetração mais aguda, pode perfeitamente ser mais representativa das contradições principais da sociedade inteira” (LUCAS, 1976, p. 52). Não é o que ocorre às personagens do “Extremo Norte”? Á guisa de ilustração, exemplar seria aqui citarmos o angustiado Eutanázio, protagonista de *Chove nos campos de Cachoeira*, que põe em suspenso alguns valores da sociedade do Brasil, sobretudo a sociedade rural.

Fábio Lucas, em ensaio supracitado, lança mão de Georg Lukács, em *Narrar ou Descrever?*, para elucidar duas tendências da ficção social: o método descritivo e o método narrativo. O método descritivo, segundo Lukács, é aplicado à representação do homem e só pode transformar o homem em ‘natureza morta’. Esta vertente foi explorada pelos escritores realistas do séc. XIX, tais como os brasileiros Inglês de Sousa e Aluísio Azevedo. Já o método narrativo, através do qual todos os momentos internos e externos das personagens e do mundo dos objetos são convertidos em ação, foi utilizado por parte significativa dos modernistas neorrealistas brasileiros²⁸, que emprestaram verossimilhança a toda o material representado em suas narrativas.

A narrativa romanesca de Dalcídio Jurandir inscreve-se na ideia do que Lukács denominou de método narrativo. Embora algumas classificações e possam ‘engessar com camisa de força’ o entendimento da obra literária, classificar o escritor paraense como um autor de raízes neorrealistas auxilia-nos didaticamente na leitura da realidade representada nos romances do Extremo Norte brasileiro. Sabe-se que o texto literário constitui uma das fontes de desvelamento do social.

Nesta perspectiva de interpretação social, chegamos à interpretação na perspectiva de Silvano Santiago (1989). Ao discutir a relação entre o texto artístico e o processo social que lhe dá origem, Santiago, por sua vez, em “Para além da história social”, afirma:

A estruturação formal do texto (depreendida da sua análise) pode e chega a evidenciar a organização social, ao descobrir que a sucessão dos acontecimentos fictícios obedece a um princípio de composição que aclara o processo do desenvolvimento propriamente histórico da sociedade (SANTIAGO, 1989, p. 215).

Conforme se vê, Santiago vai a fundo quando discute a inserção do literário no campo das ciências sociais, afinal, segundo ele, a própria estrutura do texto ficcional pode aclarar o processo histórico da sociedade em que está inserido. Tal afirmativa, como se perceberá abaixo, neutraliza o preconceito de que a literatura não passa de um acessório da realidade. Leiamos:

Os estudos literários passaram a fazer parte das ciências ditas sociais na medida em que forneciam subsídios em nada desprezíveis para o melhor entendimento da história social, visto que o próprio objeto de estudo, a literatura, representava mimeticamente a estrutura da sociedade, fornecendo uma compreensão (...) da sua organização social e apontando, com essa compreensão, um sentido para a direção de seu desenvolvimento (SANTIAGO, 1989, p. 216).

Silviano Santiago deixa antever que o estreitamento entre literatura e realidade social acabou por criar uma saudável polêmica entre pesquisadores, o que fez com que parte deles superasse – “sobre os destroços do formalismo e do historicismo mecânico” – os preconceitos daí advindos e reconhecesse a obra de arte como sendo realista, e o realista, aqui, é tomado tanto no sentido estrito, ligado ao movimento estético que vigiu no séc. XIX do Ocidente. E esta acepção sustenta-se em Georg Lukács, o qual acreditava não ser o realismo “apenas um estilo, mas a base de toda a literatura” (Lukács apud Santiago, 1989, p. 216).

E é exatamente no sentido lukacsiano que interpretamos a narrativa do “Ciclo do Extremo Norte”, narrativa que tomada em seu conjunto novelístico constitui um verdadeiro painel etnográfico da Amazônia paraense. Não é à toa que certa vez Câmara Cascudo afirmou sobre o romance *Marajó*, segundo livro do ciclo dalcidiano: *Marajó* “é um volume feito com a verdade cotidiana, com a paisagem exata, com as fisionomias possíveis da existência. E o seu melhor elogio para um etnógrafo” (Cascudo apud Jacob, 1996, p. 10).

Na sua obstinada tarefa de traçar um painel humano e sociocultural da Amazônia – a ‘criaturada dos pés no chão’ –, Dalcídio Jurandir explica seus objetivos, desnuda suas angústias no processo de confecção de seu romance, fala de engajamento, descortina o romance como palco de conflitos e tensões políticas e alerta-nos sobre mudanças que se tornam irreversíveis não só no norte do Brasil, mas em todos os recantos do planeta:

A visão que tive como romancista era a visão de que a realidade social é feita de lutas. De forma que eu tomei uma posição política. Meu romance é um romance político (...) Acumulei experiência, pesquisei a linguagem, o falar paraense, memórias, imaginação, indagações (...) Os meus livros, se nada valem, valem por serem um documentário de uma situação que ainda tinha caráter cultural. Hoje, com a invasão dos rádios de pilha, da televisão, os costumes estão mudando. Os meus livros ficariam como um instrumento de nostalgia, o registro de uma cultura que está sendo destruída pela invasão da Amazônia... (JACOB, 1996, p. 29).

Estamos, portanto, diante de um intelectual – jornalista, romancista – que tem domínio de seu trabalho e consciência da importância dele para seus leitores. Ao dirigirmos nosso olhar para a obra deste escritor, fica-nos claro interpretar um painel de representação humana que pode “fornecer subsídios em nada desprezíveis para um melhor conhecimento da história social” do Brasil, seja em *Linha Parque* (fora do ciclo amazônico, que retrata os conflitos de classe e a organização operária no Brasil da primeira metade do século XX), seja no ‘romance amazônico’, nos quais a vivência paraense se evidencia. Daí que, abaixo, selecionamos dois excertos para se perceber o nível de engajamento de Dalcídio em *Linha do Parque* e em *Belém*

do Grão-Pará.

III

Espelho, ‘especulum’: narrativas de um mesmo Dalcídio, singular e diverso

a) Excerto I: **Belém do Grão-Pará**

No bonde, Alfredo recolheu-se, sem mais aquela sensação de que o elétrico, com sua velocidade e rumor, quebrava a vidraça das janelas, impressão esta que levava de Belém quando pixote e sempre recordava em Cachoeira.

Até que o bonde ia vagaroso.

E meio sujo, seus passageiros afundavam-se num silêncio e apatia indefiníveis. Pareciam fartos de Belém enquanto o menino seguia com uma crescente gula da cidade. O bonde, cuspidando e engolindo gente, mergulhava nas saborosas entranhas de Belém, macias de mangueiras, quintais com bananeiras espiando por cima do muro, uma normalista, feixes de lenha à porta da taberna, a carrocinha dos cachorros que os levava para o fogo na Cremação, o moleque saltando no estribo e logo descendo com se fosse pago para aquilo, tabuleiros de pupunha que transpiravam ao sol, a bandeira mais roxa que vermelha de açai, um menino de calça encarnada, o portão arriando ao peso de um jasmineiro em flor.

.....
Por que sua mãe não falava mais e ele mesmo não fazia perguntas?

Passaram pelo Largo de Nazaré, a Basílica em tijolos ainda, a antiga igreja ao lado. Cobrindo o Largo, mais monumentais que a Basílica, as velhas samaumeiras. À esquina da Gentil com a Generalíssimo, saltaram.

A cidade balançava ainda. Ou estava tonto com os cheiros de Belém?

No balcão do botequim da esquina, postas de peixe frito sob as moscas mereciam-lhe um olhar de espantada curiosidade. Estava sempre atento a quem olhasse para ele, receoso de ser observado. Protegia a cabeça com o embrulho que a mãe lhe dera. Vez por outra, a mágoa crescia-lhe, ímpetos de acusar a mãe. Com o sol em cima, sentia a cabeça enorme (...)

Caminhavam na Gentil.

Alfredo parecia não ter viajado no bonde e sim no barco ainda. A rua era um rio ondulante. Viu a diferença entre as suas senhas da passagem do bonde, duas de duzentos reis, picotadas, e as que lhe dava a sua Rosália, mãe de Luciola, quando voltava de Belém com o montepio. Senhas de uma cidade para sempre perdida ²⁹

O excerto acima, como se pode observar, pretende-se um retrato da cidade de Belém no início do século XX. A cidade, ao que tudo indica, sintetiza as contradições de um centro urbano de um país periférico, nos moldes da estrutura político-econômica vigentes então.

A Belém é ali fixada com uma fisionomia contraditória: ora é metrópole moderna (a cidade dotada do elétrico, meio de transporte sofisticado para o momento), ora é um reduto provinciano, onde bananeiras “espiam” por sobre os muros ou onde um portão arria ao peso de um jasmineiro em flor.

Chamam-nos atenção, no excerto destacado, os recursos enunciativos empregados pelo romancista. Um dos aspectos que mais comove neste texto é a sua força descritiva, que flagra as cenas retratadas por um narrador de terceira pessoa, mancomunado com as personagens. Este narrador autor diegético –, provavelmente adulto, focaliza a cidade na perspectiva de Alfredo, menino interiorano, recém chegado de Cachoeira, ilha do Marajó, inebriado com cenas e personagens que ele vê e relembra quando de sua primeira estada na capital – “impressão esta

que levara de Belém quando pixote e sempre recordada em Cachoeira”. Uma narrativa de afeto, marcada de recordações e redescobertas.

Jonathan Culler (1999), em seu *Teoria literária: uma introdução*, ao discutir os problemas do narrador, chama-nos atenção sobre as diferenças entre pontos de vista através dos quais a narrativa é contada. Diz-nos ele:

As discussões sobre a narrativa frequentemente falam ‘do ponto de vista a partir do qual uma história é contada’, mas esse uso de ponto de vista confunde duas questões distintas: quem fala? e de quem é a visão apresentada? (CULLER, 1999, p. 90).

Alfredo, embora não consiga compreender claramente causas e consequências de todo processo que desembocou em sua migração e a conseqüente chegada à capital, registra com emoção infante, seu contato com Belém. Portanto, a narração é feita por um narrador de terceira pessoa, adulto, mas a focalização dos fatos se dá através da ótica de Alfredo, que no texto é tratado como um “ele”. Isto, segundo se pode perceber, reforça os argumentos de Culler, os quais apontam para o fato de que a “questão de ‘quem fala?’ (...) é distinta da questão de ‘quem vê?’...” (idem, 1999). Portanto, nesse caso, o narrador (adulto) e o focalizador (o menino Alfredo) se distinguem, enriquecendo ainda mais a presente narrativa, da a complexidade no uso enunciativo das formas de narrar.

O fragmento de *Belém do Grão-Pará (BGP)*, como se pode constatar pela observação do processo de elaboração textual, lança mão de recursos sinestésicos para seduzir o leitor. Imagens, cheiros, tato, sons... tudo parece convergir no sentido de configurar um tom apaixonado e apaixonante da chegada do menino à cidade grande. Longe de caracterizar-se como um retrato direto e mimético da realidade, o excerto, graças ao trabalho ardiloso no plano da enunciação, afasta-se do que seria um flagrante jornalístico para, através do emprego sistemático de metáforas, caracterizar-se como representação literária. Isto parece ser bastante elucidativo se considerarmos que Dalcídio Jurandir, como dissemos anteriormente, era autor ligado às fileiras do PC, partido que, através de rigoroso patrulhamento ideológico, exigia de seus militantes e seguidores, uma postura muitas vezes ortodoxa diante da fixação dos fatos sociais. E a literatura, segundo essa ótica mais ortodoxa, não deveria afastar-se da denúncia dos conflitos sociais; antes, deveria ser um reflexo dela.

Se pensarmos na perspectiva dos jogos de linguagem – e o uso de metáforas aí se torna significativo –, o texto transborda alumbramentos juvenis, o que nos faz aqui pensar na possibilidade, inclusive, de uma perspectiva da eroticidade. Caso sigamos esta linha de raciocínio, é possível ler a chegada de Alfredo a Belém como um rito de transição da infância para a juventude, passagem do Marajó para o mundo urbano.

Para tanto, vale examinarmos o trecho a seguir: “... o menino seguia com uma crescente gula da cidade. O bonde, cuspidando e engolindo gente, mergulhava, nas saborosas entranhas de Belém, macias de mangueiras...” (JURANDIR, 1960, p. 42). Metaforicamente, Alfredo está para o amante, assim como a cidade está para a amada. Ele, infante a iniciar-se nos braços de

Eros, deslumbra-se com o que observa e absorve. A cidade, por sua vez, sente suas entranhas “penetradas” pelo bonde, o que enfatiza uma significativa carga de sensualidade do excerto. Diz-nos o narrador: “A cidade balançava ainda. Ou estava [Alfredo] tonto com os cheiros de Belém?” (idem-ibidem). Como se vê, tudo, sob este clima mágico das descobertas, é êxtase para o rapazinho que é participe ativo daquele ato gozoso, ato que se constitui um “rito de passagem” para o que chega na grande cidade, a metrópole equatorial³⁰, vindo do interior. A linguagem do texto, dessa maneira, tem seus significantes desviados da ‘denotação realista’ própria de uma certa enunciação literária, para a metáforização da linguagem. Afinal a opção deslizando do signo literário deslinda o erótico que constitui também uma postura político-ideológica diante das relações sociais.

b) Texto II: **Linha do Parque:**

...Saldanha, que conseguira escapar da União antes do cerco feito pela Brigada, corria para a Federação.

Tudo aquilo, refletiu, arrebatado, era obra da União, berço de quase todos os Sindicatos da cidade naqueles últimos anos.

Escutava e lia, no porto e pelos jornais, quentes notícias, não só da revolução russa, como também dos movimentos revolucionários pela Europa inteira. E nestes, para espanto seu, não se falava dos anarquistas e nem da Anarquia.

.....
Saldanha encaminhou-se rapidamente para a Praça Tamandaré, esperando que os anarquistas estivessem lá, com as armas da Alfândega, à frente dos trabalhadores do porto, das tecelãs, dos carneadores. Poderiam romper o cerco da Federação? Ou retomar de assalto a União?

Na Tamandaré, entre a massa que cantava com estandartes e bandeiras, Euclides também cantava:

Nós somos do povo os filhos
Fiéis arautos da rebeldia
Dos famintos maltrapilhos
Refulge a aurora do grande dia...

.....
Soaram alguns tiros mais. Euclides conseguiu atingir a 24 de Maio e viu ainda, naquele anoitecer, os soldados dispersando a chanfalho, a pata de cavalos e tiros a esmo, as últimas operárias. Ao pé de um lago, restou, no súbito silêncio da praça, um cadáver de mulher.

(JURANDIR, Dalcídio. *Linha do Parque*, 2 ed., Belém: Falangola Editora, 1987, p. 185-86 e 188).

Diferentemente do que se viu no excerto selecionado em *Belém do Grão-Pará*, em que a linguagem fixa-se em descrições sensoriais e em construções metafóricas, o excerto de *Linha do Parque*³¹ (LP) – é bom lembrar que o livro, grosso modo, é fruto de uma investigação jornalística de Dalcídio na greve portuária da cidade do Rio Grande – evidencia uma literatura que se deseja “espelho da vida social, logo [d] o discurso da convenção realista” (BOSI, 2002, p. 132). Todo espelho, no entanto, se nos voltarmos para a etimologia palavra, é especulação, e em se tratando de literatura mesmo o mais referencial dos discursos pode surpreender os leitores.

Linha do Parque, conforme anteriormente apontado, é livro de engajamento explícito, capítulo isolado no projeto literário dalcidiano. Romance que evidencia um imediatismo ideológico, ele constituiria aquilo que Alfredo Bosi, na obra aqui citada, chamou de literatura de resistência. E é ao

professor da USP que recorremos, uma vez que ele caracteriza o termo “resistência” associando-o à narrativa:

O termo “resistência” e suas aproximações com o termo “cultura”, “arte”, “narrativa” foram pensados e formulados no período que corre, aproximadamente, entre 1930 e 1950, quando numerosos intelectuais se engajaram no combate ao fascismo, ao nazismo e às suas formulações aparentadas, o franquismo, o salazarismo (...) Foi um tempo excepcional, um tempo quente de união de forças populares e intelectuais progressistas...” (BOSI, 2002, p. 125).

E Bosi prossegue sua argumentação quando, no Brasil, ele cita *Memórias do Cárcere* (caracterizada por estudioso como obra testemunhal), de Graciliano Ramos, e *A Rosa do Povo*, de Carlos Drummond de Andrade, como exemplos, desta tendência de literatura progressista, que, entretanto, não caiu no reducionismo da “Teoria do Reflexo”. Ramos, tal qual Dalcídio Jurandir, estava inscrito sob a mesma bandeira ideológica (a qual Drummond se desvinculou depois de ser duramente repreendido pelo PC por citar, na “Tribuna Popular”, o nome de Eneida como tradutora de uma obra russa): o socialismo. Pertenciam, os dois romancistas, àquilo que convencionamos chamar de geração neorrealista do romance brasileiro, geração comprometida em desvelar as mazelas político-sociais de um Brasil espoliado pelo capitalismo selvagem.

Em *Linha do Parque* salta-nos aos olhos a opção direta pelo discurso referencial como convenção literária da qual lançou mão o escritor marajoara. Dalcídio Jurandir que deixa de lado a tensão intrínseca da linguagem – recurso essencial das grandes obras – que caracteriza seus demais textos. A enunciação recebe estímulos denotativos, em muitos casos, panfletários até. Percebe-se então que a tensão é desviada para o enunciado, que potencializa o choque ideológico de interesses (ora entre anarquistas e marxistas, ora entre trabalhadores e patrões). O conteúdo, salvo engano, acaba por prevalecer sobre a forma, uma concessão feita às propósitos revolucionários da literatura engajada, concessão que custa caro ao projeto literário de Dalcídio Jurandir, que se afasta, sempre que possível, de escrever uma literatura que sirva de “muleta ideológica”, mesmo com o intuito de pregar a revolução socialista.

Esta opção pela linguagem direta e especular da realidade social emergente, que expõe conflitos político-sociais, contextualiza-se num cenário pós-Segunda Guerra Mundial, em que a luta contra o fascismo ganhou adeptos pelos quatro cantos do mundo. Tal empenho encontrou eco numa faixa significativa de leitores da época. É quando a literatura, vai ao encontro da recepção, de seus fiéis leitores. Vejamos:

O leitor politizado do pós-guerra supôs que a natureza mesma do fenômeno literário houvesse mudado radicalmente e que, a partir da luta contra os regimes totalitários e belicistas, a escrita passara a ter a mesma substância cognitiva e ética da linguagem de comunicação (...) A escrita ficcional teria passado a ser uma variante, e não raro, uma transcrição do discurso político ou da linguagem oral, de preferência popular (BOSI, 2002, p. 126).

Como se pode constatar, mais uma vez, o texto literário é induzido pelo processo histórico-social. Desse modo, a literatura de enunciação explicitamente política teve seu espaço e seu tempo (e continua a tê-lo, embora de modo diverso, na narrativa escrita no Brasil dos fins do séc. XX e início do XXI). Como já afirmamos, felizmente para os que conhecem as narrativas do “Extremo Norte”, Dalcídio Jurandir restringiu sua atuação nas trincheiras da

literatura declaradamente engajada a um único romance, este *Linha do Parque*.

IV

Narrativas entre o caroço de tucumã e o espelho

A literatura de Dalcídio Jurandir, como sabemos, é vasta e espraia-se por onze livros. Romances que aqui poderíamos sintetizar a partir de duas metáforas: a “do caroço de tucumã” e a “do espelho”; tratam-se de duas interfaces, que desvelam linguagens e estratégias narrativas diversas: a do “espelho”, que se adéqua ao projeto da “Teoria do Reflexo” leninista, desenvolvida no romance *Linha do Parque*, e a da metáfora do “caroço de tucumã” que toma forma nos primeiros romances amazônicos, escritos por Dalcídio. Através dessas metáforas, podemos descortinar um pungente e significativo painel da ‘criaturada simples’, ‘criaturada dos pés no chão’³², que habita as matas, as cidades, as ribanceiras da Amazônia.

Dalcídio Jurandir, afinal é aquilo que Motta (2013) denomina de ‘homo narrans’ amazônico. O ciclo de narrativas do ‘Extremo Norte’ apontam para um painel rico dinâmico, único na moderna literatura brasileira de ficção. Singularidade que é retirada dos mares de Lethe, graças a uma série de ações da IES brasileiras, sobretudo as paraenses, que retiram Dalcídio do esquecimento dos mares de Lethe, e, sobretudo, devido à reedição dos romances que se concretiza pela editora Pará.Grafo, que tem se especializado a fazer edições bem cuidadas e primorosas do autor de *Passagem dos Inocentes*, afinal os leitores necessitam se apoderar, cada vez mais, deste ficcionista e jornalista. Fazer volta Dalcídio Jurandir às prateleiras das ‘melhores casas do ramo’, é, afinal, oportunidade única de reler a Amazônia, a Amazônia que ele soube problematizar como ninguém no século XX brasileiro.

Notas

23 Narramazônia: narrativas contemporâneas da Amazônia paraense, grupo interinstitucional, que envolve os programas de pós graduação PPGCOM (UFPA) e PPGCLC (UNAMA); inscrito no CNPq, o projeto de pesquisa é coordenado pelos professores doutores Alda Cristina Costa, Vânia Torres Costa e Paulo Nunes; ele reúne, quinzenalmente, mestrands e doutorandos das duas IES.

24 A Academia do Peixe Frito (APF) foi um coletivo de intelectuais (entre 13 e 15), em sua maioria autodidatas, negros, pobres e oriundos da periferia da cidade, os quais, com suas ações, acabam por interferir no modo de ser/estar da Belém da primeira metade do século XX. O grupo, liderado pelo poeta e jornalista Bruno de Menezes (Belém, 1896/ Manaus, 1963), contribui para instaurar a modernidade literária e a defesa da Negritude no Norte do Brasil. Os “acadêmicos do Peixe Frito” faziam contraponto a intelectuais pequeno-burgueses— embora não deixassem de dialogar com estes — que se reuniam, à moda parisiense, nos “cafés esnobes” da cidade. Os integrantes da ‘Academia’ escolheram como espaço inusitado de encontro as barracas da feira do Ver-o-Peso (a partir do bar Águia de Ouro, e da devoção a São Benedito da Praia). Toda discussão que era “regada” pela cachaça, acompanhada do peixe-frito como tira gosto. O grupo deixou uma vasta obra literária e jornalística, composta por poemas, romances, contos, crônicas, artigos jornalísticos, que contribui para sedimentar um olhar sobre a cultura amazônica, e sua relação dialética com o nacional e o global, a partir da rebeldia de intelectuais da periferia de Belém.

25 Embora possa parecer polêmico, diferentemente de alguns, entendemos o romance de Dalcídio Jurandir como identificado com a segunda geração do romance modernista brasileiro, geração da qual ele foi um representante tardio mas fundamental porque responsabilizou-se por fazer com relação à Amazônia, aquilo

que seus pares fizeram com relação ao nordeste.

26 cremos que o racismo e o preconceito regional com o norte, mais desconhecido no centro sul que o nordeste, contribuíram com o isolamento da obra de Dalcídio. Mas há outros fatores a considerar, como o próprio temperamento do autor, e o fato de sua linguagem parecer muito distante do entendimento do leitor médio brasileiro. Somente com a publicação de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, é que o paradigma da linguagem do romance foi modificado. À frente leremos observação lúcida de sua relação com seus leitores.

27 Esta expressão é utilizada largamente, em entrevistas e crônicas, por José Varela Pereira, parente de Dalcídio e um entusiasta da Academia do Peixe Frito. Fonte: <http://unama.br/asasdapalavra>

28 Alguns dos romancistas aqui feridos são Graciliano Ramos, Raquel de Queirós, Jorge Amado, José Lins do Rego, Dionélio Machado, entre outros.

29 *Belém do Grão-Pará*, Martins Editora, São Paulo, 1960, p. 41-2.

30 A expressão ‘metrópole equatorial’ foi cunhada por Willi Bolle em palestra ministrada nos programas de Pós-Graduação do NAEA e de Letras, da UFPA, em 1996.

31 Em levantamento documental para sua tese, de Máira Maia aponta as reportagens feitas em campo por Dalcídio e publicadas no jornal *Voz Operária*, 1950. Ver Maia (2017).

32 Ver a tese de Máira de Oliveira Maia (2017), aqui referida.

Referências

ASSIS, Rosa. **O vocabulário popular em Dalcídio Jurandir**. Belém, EDUFPA, 1992.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo, Cia. das Letras: 2002.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Beca, 1999.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise Crítica da Narrativa**. Brasília UNB, 2013.

NUNES, Paulo. **Pedras de Encantaria**. Belém, EDUNAMA, 2001.

JACOB, Célia (org.) **Asas da Palavra**: revista da graduação em Letras da Unama, n. ° 04, Belém: EDUNAMA, 1996.

JURANDIR, Dalcídio. **Belém do Grão-Pará**. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1960.

JURANDIR, Dalcídio. **Linha do Parque**. 2 ed., Belém, Falangola Editora, 1987.

LUCAS, Fábio. **O caráter social da Literatura Brasileira**. São Paulo, Edições Quíron, 1976.

MAÍRA OLIVEIRA MAIA. **Para além da decadência**: a “aristocracia do pé no chão” na Belém de Dalcídio Jurandir. Tese de doutorado, orientada por Maria de Nazaré Sarges, PPGHIST, Belém, UFPA, 2017.

MALLARD, Letícia. **“Teoria literária e sociedade; a relação da literatura com a vida social/recorte: o discurso marxista, sua crítica e auto-crítica”** (notas de aula – Pós-graduação em Letras da PUC-MG), Belo Horizonte, 2003.

MORAES, Denis de. **O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil**. Rio de Janeiro, 1994.

NUNES, Benedito. “Belém do Pará”. **O Estado de S. Paulo**. Suplemento Literário, v. 5, n. ° 121, p. 1, São Paulo: março, de 1961.

NUNES, Benedito. “**A obra de Dalcídio Jurandir**”, depoimento durante a instalação do Instituto Dalcídio Jurandir. Casa de Ruy Barbosa: Rio de Janeiro, julho de 2003.

PERES, Carlos Roberto Cardoso. **Linha do Parque**, de Dalcídio Jurandir: romance histórico, social e proletário (a gênese do movimento operário no Extremo Sul do Brasil). Dissertação de Mestrado, orientada por Nubia Tourrucô Jacques Hanciau. Fundação Universidade Federal do Rio Grande. Rio Grande, 2006.

SALLES, Vicente. (Posfácio) In: JURANDIR, Dalcídio. **Marajó**. 2 ed. Belém: Cejup, 1992.

SANTIAGO, Silviano. **Nas Malhas da Letra**. São Paulo, Cia. das Letras, 1989.

Capítulo 09

O rio nas representações do imaginário amazônico nos enredos das narrativas fotográficas e literárias³³

Carolina M. M. Venturini Passos
 Cristiane de Mesquita Alves
 Joyce Cristina Farias de Amorim
 Wellingson Valente dos Reis
 Edgar Monteiro Chagas Júnior
 José Guilherme de Oliveira Castro

Introdução - sobre o rio, a rua, a floresta, a chuva...

Uma índia, uma das velhas tapuias da cidade, falava e apontava o rio. Não lembro o desenho da pintura do rosto dela: a cor dos traços, sim: vermelha, sumo de urucum. Na tarde úmida, um arco-íris parecia uma serpente abraçando o céu e a água. (HATOUM, 2015, p. 11).

A Amazônia possui sua particular definição e descrição assim como qualquer espaço; seja pela história, pela ciência, pela arte, seja pela literatura, ou quaisquer área de conhecimento, por se datar de um espaço, tem uma imagem mundialmente representada por uma extensa área de mais ou menos 7,5 milhões de Km² de floresta tropical úmida, contendo uma das maiores bacias hidrográficas do planeta, detentora de uma grande biodiversidade de vida, fauna, flora, e habitada por populações das mais diversas raças e costumes. Seria esta uma visão simplista, por um lado, ao levar-se em conta que a característica de um espaço não se dá somente pelos seus aspectos geográficos e demográficos, como também por aspectos sociais, culturais, comportamentais... Por outro lado, seria uma visão ampla, totalizante, assim traçada pela sua própria constituição e formação territorial, cega às especificidades, às entrelinhas, às veias que pulsam e vibram no seu espaço, e suas dinâmicas relacionais. Contextualizada pelos múltiplos povos que a habitam, pelas múltiplas culturas que nela convivem e geram múltiplas interpretações, assim a Amazônia vem sendo difundida em visualidades como ‘natureza imaginária’, intocada, preservada, tradicional, exuberante, fonte e reserva de recursos naturais de grande biodiversidade, ‘pulmão do mundo’, ‘vazio demográfico’, visualidades às quais entende-se aqui como ‘imagens conceito’, que conceberam-na apenas como paisagem aparente, características relacionadas às formas de desenvolvimento, uso, impacto, e ocupação do homem sobre o espaço e a natureza.

O ato de morar, habitar, referindo-se primordialmente à noção de topos (lugar), de ser um ocupante de, de pertencer a, situa a condição humana como aquele que necessita de um lugar, um modo de estar em; e que, ao ser percebido, por determinações sócio-históricas remete a um significando cultural o modo-de-ser. O lugar, paisagem construída, adquire nome e assume

características atribuídas pelo grupo que o habita; local, em que vários indivíduos se associam, formando laços sociais, transcendem a individualidade construindo uma identidade espacial, que se sustenta no tempo de seu modo-de-ser.

Nesta perspectiva, Bachellard (2008, p. 19) traz o termo *topofilia*, determinando o valor humano de pertencimento aos espaços vividos e sentidos, percebidos em todas as parciaisidades da imaginação. Esta identidade do *topos* (lugar) tal qual do *logos* (linguagem) que possibilita identificar características da paisagem construída qualquer que seja ela, também se sustenta entre o oculto e o revelado (fragmentos). Assim, a significação e ressignificação adquirida pela localidade, antes de ser princípio, resulta de um jogo de figuras materiais e imateriais, demarcando territórios.

Pensa-se a territorialização e a desterritorialização a partir da proposta de Deleuze e Guattari levantadas por Rogério Haesbaert e Glauco Bruce (2002), como processos concomitantes e fundamentais para a compreensão das práticas humanas e dinâmicas sociais, designadas como desterritorializações relativas, cotidianas, a descreverem todo movimento de deslocamento espaço-temporal do ser social na criação, co-criação, e recriação de novos territórios.

Assim, o simbólico emerge como um território de interação entre o homem e a natureza em seus processos de representação, pelos quais as visualidades revelam em suas bordas poéticas do imaginário popular, da criação de lendas e mitos, de saberes que convivem naturalmente no cotidiano das pessoas. Destarte, Venturini (2008, p. 78) aponta que cada ser constrói sua rede de interações de forma contínua através de falas, imagens, gestos, simbolismos que remetem-se aos tempos e acontecimentos em que constituem, heterogeneizando uma complexa produção de signos e sentidos. Para Berger e Luckmann (2012, p. 58) a linguagem estabelece pontes entre diferentes espaços e tempos da realidade da vida cotidiana, as integrando em uma totalidade dotada de sentido, possibilitando transcendências espaciais, temporais e sociais. A linguagem então, adquire um papel significativo no processo de construção social da realidade, posto que possibilita a construção de um ‘universo simbólico’, permitindo uma interpretação aberta e ideológica da realidade, uma subjetividade relativa. Partindo-se dessa perspectiva, este capítulo propõe analisar duas narrativas amazônicas a partir de uma análise comparativa do rio e sua representação no imaginário popular – em especial – amazônico, presentes em fotografias da pesquisadora e professora Carolina Venturini em sua relação com algumas passagens de dois textos literários de expressão amazônica. Para este fim foram elencados os textos: *Acauã* conto do livro *Contos Amazônicos* do autor paraense Inglês de Sousa e as lendas e os mitos presentes no enredo do livro *Órfãos do Eldorado* do escritor manauara Milton Hatoum.

O rio e o imaginário labiríntico na fotografia e na Literatura

A mitologia ensina o que está por trás da Literatura, das artes e ensina sobre a vida, associando-se aos estágios da mesma, em “rituais [e] ritos mitológicos. Todos têm haver com o

novo papel que você passa a desempenhar, com o processo de atirar fora o que é velho para voltar com o novo assumindo uma função responsável.” (CAMPBELL, 1990, p. 12). Na Amazônia, esses rituais são construídos, em sua maior parte, por meio da imagem criada pelo imaginário popular proveniente do que há nos rios labirínticos (LOUREIRO, 2015) da Amazônica. “O rio, assim como a densa floresta equatorial, prescinde a identidade amazônica, seus saberes, e seu imaginário e, como tal, configura-se como elo de pertencimento em suas expressões estéticas” (SILVA e REIS, 2018, p. 9).

Para Venturini (2008) o pressuposto de que a imagem fixa (fotográfica) é a reprodução mais fiel da realidade, formula-se a afirmativa de que a interpretação propiciada pela significação de tais imagens é instrumento de análise de traços culturais ‘tradicionais’ de um ‘modo-de-ser amazônida’. Assim, apresenta-se a imagem como instrumento de análise de um ‘modo-de-servida-rural’ em sua configuração como registro etnográfico e como valor significativo de traços identitários. Na fotografia da artista:

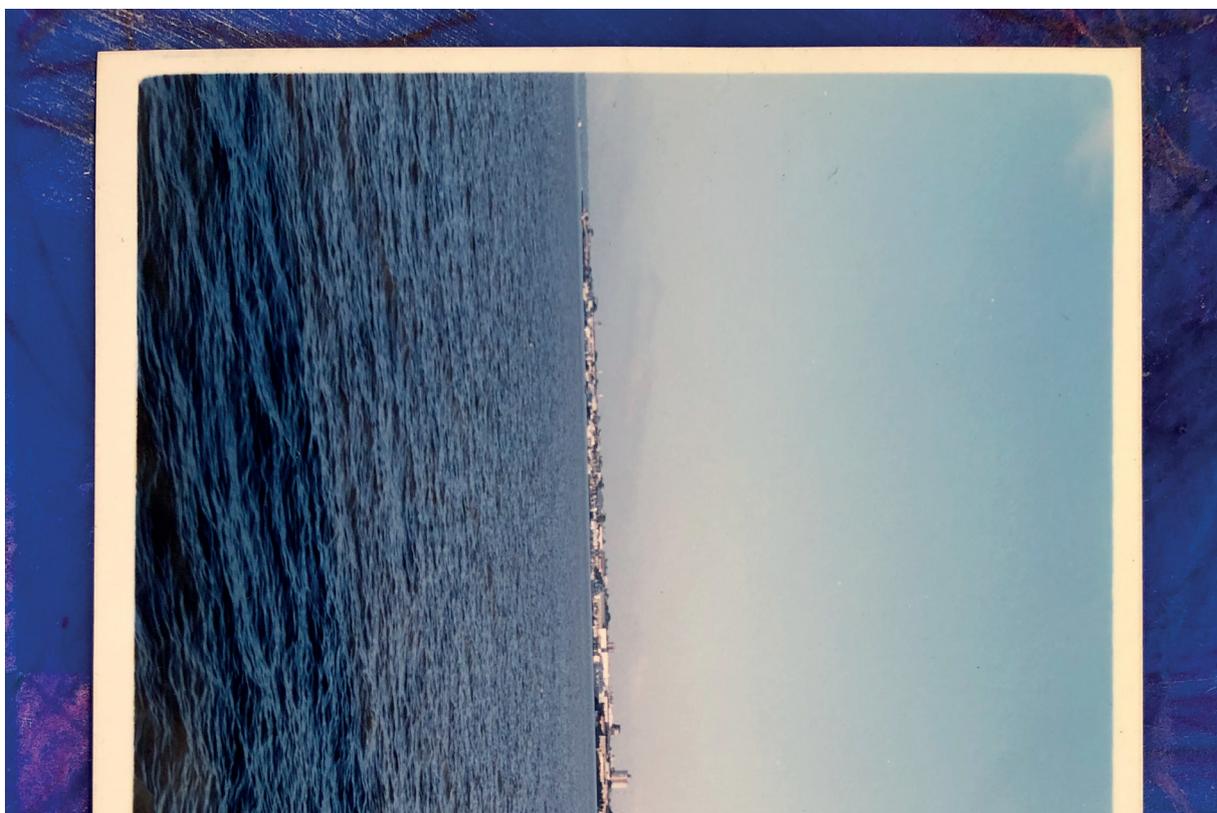


Figura 1: Vista do outro lado do Rio Guamá (Carolina Venturini, 2000).

Pode-se observar pela vista panorâmica do Rio Guamá (fig. 1), na fotografia de Carolina Venturini, uma referência do universo – água que circunda a representatividade mítica na construção da poética do imaginário amazônico e imagística da água (BACHELARD, 1996), bem como a presença do simbólico (LAPLANTINE & TRINDADE, 2011), na construção dos nós identitários sociais (BAUMAN, 2005), que também podem ser contemplados na realidade social ficcional nos textos literários, sobretudo os de expressão amazônica, em que elementos

como o mito elaborado/criado pelo imaginário proveniente do rio são desvelados no imaginário da região pelas referências espaciais dos rios, dos mitos e do sobrenatural transformados nos grandes símbolos regionais, constituintes de uma realidade labiríntica na construção fisiográfica e humana da região amazônica (LOUREIRO, 2015).

Esses mitos mostram partes de nós mesmos, são indicadores do funcionamento da dinâmica da mente humana segundo Campell (1990), é a interação entre os diversos aspectos inconscientes e arquétipos da psique (mente) humana, ou seja, as forças que operam em nosso mundo interior.

Ainda na visão de Campbell, os mitos não devem ser usados por instituições religiosas para manter as pessoas limitadas em um sistema de crenças específico, devem ser usados como pistas que possam ajudar as pessoas a chegarem à experiência direta do “divino” (Gnose), aquilo que transcende o que é superficial. Nesse sentido, a Literatura vem para representar uma leitura dessa realidade social tão cara da cultura popular amazônica.

Como exemplos dessa discussão, têm-se as narrativas do livro *Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum, as quais discorrem sobre o mito do corpo, do rio e da água assim como acontece no conto *Acauã* de Inglês de Sousa, em especial no texto de Hatoum, as lendas e os mitos presentes nas falas da personagem Florita, quem traduzia da “Língua Geral” dos índios para o menino Arminto Cordovil, que cresceu e aprendeu a acreditar nessas histórias embaladas pelas marés dos rios da Amazônia, como se verifica no excerto:

Lendas que eu e Florita ouvíamos dos avós das crianças da Aldeia. Falavam em língua geral, e depois Florita repetia as histórias em casa, nas noites de solidão da infância. Uma história estranha me assustou: a da cabeça cortada. A mulher dividida. O corpo dela sempre vai atrás de comida em outras aldeias, e a cabeça sai voando e se gruda no ombro do marido. O homem e a cabeça ficam juntos o dia todo. Ai, de noitinha, quando um pássaro canta e surge a primeira estrela no céu, o corpo da mulher volta e se gruda na cabeça. Mas, uma noite, outro homem rouba metade do corpo. O marido não quer viver apenas com a cabeça da mulher, ele a deseja inteira. Passa a vida procurando o corpo, dormindo e acordando com a cabeça da mulher grudada no ombro. Cabeça silenciosa, mas viva: podia sentir o mundo com os olhos, e os olhos não secavam, percebiam tudo. Cabeça com coração. Eu tinha uns nove ou dez anos, nunca mais esqueci.

Alguém ainda ouve essas vozes? Fiquei cismado, porque há um momento em que as histórias fazem parte da nossa vida. Uma das cabeças me arruinou. *A outra feriu meu coração e minha alma, me deixou sozinho na beira desse rio, sofrendo, à espera de um milagre*. Duas mulheres. Mas a história de uma mulher não é a história de um homem? Até a Primeira Guerra, quem não tinha ouvido falar de Arminto Cordovil? Muita gente conhecia meu nome, todo mundo tinha ouvido falar da riqueza e da fama do meu pai, Amando, filho de Edílio. (HATOUM, 2015, p. 13, grifos nossos).

Pela descrição, observa-se que “diante da água que lhe reflete a imagem. Tornarão a ser vivos e naturais quando pudermos compará-los a uma água viva e natural, quando a imaginação renaturalizada puder receber a participação dos espetáculos da fonte e do rio.” (BACHELARD, 1996, p. 24). Os rios na região Amazônica constituem o fator dominante na região. “Dele dependem a vida e a morte, a fertilidade e a carência [...] a circulação humana e

de bens simbólicos, a política, a economia, o comércio e a sociabilidade. O rio está em tudo.” (LOUREIRO, 2015, p. 135). Ele forma o imaginário da mitologia amazônica.

Vale salientar que o termo imaginário é utilizado para se fazer referência ao resultado das representações sociais que os sujeitos constroem no contato com os objetos, com as pessoas e com as situações vivenciadas no mundo. “Quando, num lugar, a essência se transforma em existência, o todo em partes e, assim, a totalidade se dá de forma específica; nesse lugar a história real chega também com os símbolos” (Milton Santos, 2004, p. 102 *apud* VENTURINI, 2008, p. 69).

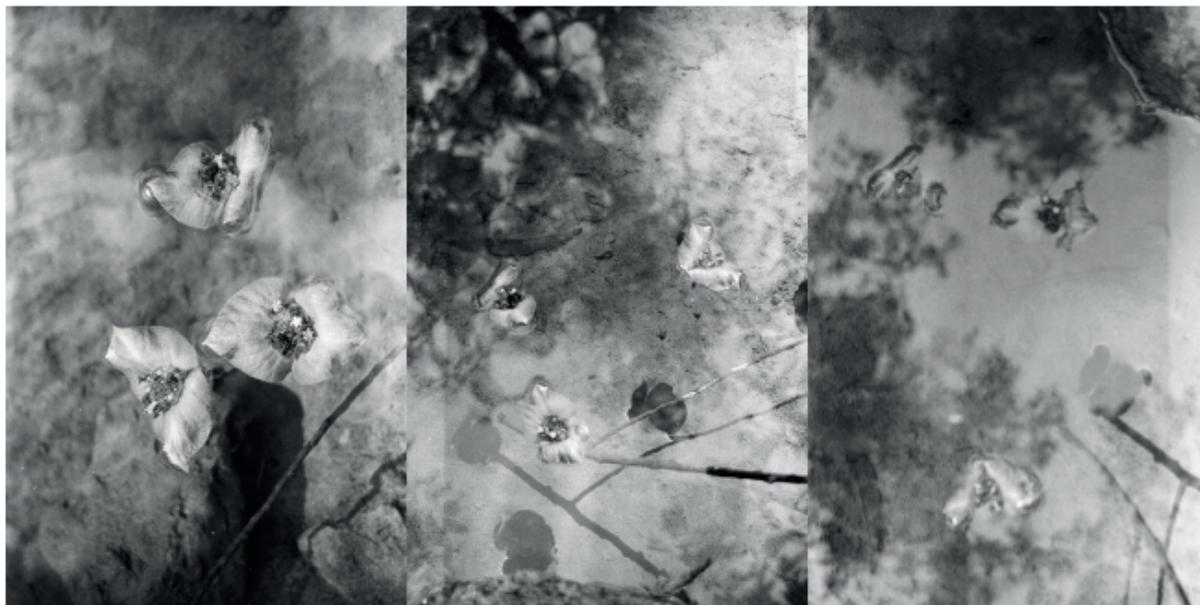


Figura 2: Feminilidade em tríptico entre sombras e reflexos (Carolina Venturini, 2000).

Na Literatura de Hatoum, esses símbolos são usados em alusão à existência de três personagens femininas (ilustradas pelas três flores no tríptico de Venturini - fig. 2) que tiveram profundas ressonâncias na vida do personagem: Angelina, a mãe morta cuja imagem fantasmática assombra Arminto com o sentimento de culpa; Florita, a companheira do pai e que se torna também amante do filho, e finalmente Dinaura, personagem dúbia e enigmática que se reveste do mistério da Cidade Encantada, constantemente evocado pelo personagem-narrador. A esse respeito, o próprio Milton Hatoum assinala que esse célebre mito lhe fora revelado pelo avô. Trata-se de um lugar maravilhoso que existe no fundo de um rio ou lago, “uma cidade esplêndida, exemplo de harmonia e justiça social onde as pessoas vivem como seres encantados.” (HATOUM, 2015, p.107).

A certa altura da narrativa, Dinaura, a órfã nativa por quem Arminto apaixona-se, desaparece misteriosamente. Tudo se passa como se ela tivesse sido atraída para o Eldorado mítico. Arminto se desespera, mas não perde a esperança de voltar a encontrá-la. Esta se torna uma ideia obsedante que persegue o personagem e o leva às raias da loucura.

Dinaura foi atraída por um ser encantado, diziam. **Era cativa de um desses bichos terríveis que atraem as mulheres para o fundo das águas.** E descreviam o lugar onde ela morava: uma cidade que brilhava de tanto ouro e luz, com ruas e praças bonitas. A Cidade Encantada era uma lenda antiga, a mesma que eu tinha escutado na infância. **Surgia na mente de quase todo mundo,** como se a felicidade e a justiça estivessem escondidas num lugar encantado. (HATOUM, 2015, p. 64, grifos nossos).



Figura 3: homem-árvore (Carolina Venturini, 2000).

O excerto de Hatoum dialoga com a fotografia de Venturini (fig. 3), uma vez que a câmera da artista fotografa na realidade, uma narrativa cotidiana do espaço amazônico vivenciada pelo fascínio, curiosidade e medo do homem frente à natureza, semelhante ao que acontece com a personagem Arminto. *A cor preta e branca da fotografia* alimenta esse imaginário, sobretudo pela lente da artista ao captar os dois troncos de árvores ao lado esquerdos da imagem, metaforizando simbolicamente a imagem imaginária da cobra grande, além das águas escuras do rio que nutrem a imaginação do homem, em saber o que há lá, que seres e entidades míticas vivem e que saem para povoar e visitar a terra, como Arminto imagina que ocorreu com Dinaura.

Na sequência, há mais duas passagens que demonstram a representatividade da água como elemento norteador das justificativas da personagem principal para explicar o desaparecimento de Dinaura – como um desaparecimento sobrenatural e aceitável na sociedade manauara em que a narrativa se desenvolve.

Reza a lenda que as pessoas são atraídas por **seres da água** ou da floresta, um boto ou uma cobra sucuri, e só retornam à vida mortal pela mediação de um pajé cujo espírito viaja para a Cidade Encantada e pode ou não trazê-las de volta. No porto de vila Bela, alguém espalhou que a órfã era uma cobra sucuri que ia me devorar e depois me arrastar para uma cidade no fundo do rio. E que eu deveria quebrar o enquanto antes de ser transformado numa criatura diabólica. (HATOUM, 2015, p. 34, grifos nossos).

Saimos de Manaus numa lancha pequena, e no meio da manhã navegamos no coração do arquipélago de Anavilhanas. A ânsia de encontrar Dinaura me deixou desnorreado. A ânsia e a lembrança da Boa Vida. A visão do rio Negro derrotou meu desejo de esquecer o Uaicurapá. E a paisagem da infância reacendeu minha memória, tanto tempo depois. Costelas de areia branca e estirões de praia em contraste com a água escura; lagos cercados por uma vegetação densa; poças enormes, formadas pela vazante, e ilhas que pareciam continentes. **Seria possível encontrar uma mulher naquela natureza tão grandiosa?** (HATOUM, 2015, p. 101, grifos nossos).

Dinaura é identificada pela leitura do texto como um ser mítico das águas – que na Amazônia imagística e imaginária – também é considerada morada, fazendo com que o rio seja elemento representativo de identidade e como um nó identitário em constante negociação entre os espaços sociais da Amazônia, como campo e cidade. E, mesmo que progresso e o desenvolvimento se instale na Amazônia, como é apresentado e discutido no texto de Hatoum essa identidade mítica não perde a significação. Corroborando a premissa de que “quando a identidade perde as âncoras *sociais* que a faziam parecer “natural”, predeterminada e inegociável, a “identificação” se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um “nós” a que possam pedir acesso.” (BAUMAN, 2005, p. 30). No caso dos textos em estudo, esse acesso vem do Amazônia imaginária.

Os sujeitos necessitam negociar sua identificação ao espaço social em que estão inseridos e modificados, conseqüentemente por ele, é o que acontece nos contos Inglês de Sousa e no texto de Milton Hatoum com as personagens que se doam e acreditam nos casos que vem do rio, do imaginário popular e são indivíduos que vivem, muitas vezes, em função dessas crenças, como no caso das personagens elencadas para este estudo, pois o “mito me fala a esse respeito, como reagir diante de certas crises de decepção, maravilhamento, fracasso ou sucesso. Os mitos me dizem onde estou.” (CAMPBELL, 1990, p. 16).

Os motivos básicos dos mitos são os mesmos e têm sido sempre os mesmos. A chave para encontrar a sua própria mitologia é saber a que sociedade você se filia. Toda a mitologia cresceu numa certa sociedade, num campo delimitado. Então, quando as mitologias se tornam muitas, entram em colisão e em relação, se amalgamam, e assim surge outra mitologia, mais complexa.

Outro exemplo literário que reflete essa negociação do imaginário e místico comum da/na Amazônia é o conto de Inglês de Sousa *Acauã*, inspirado na lenda do pássaro Acauã, que é uma palavra indígena que, em tupi, significa grande ave de rapina, e é conhecido pelo seu canto característico e por se alimentar de serpentes. Segundo a lenda, o canto deste “grande pássaro escuro” (SOUSA, 2005, p. 59) representa mau agouro, anúncio de morte. *Acauã* também retrata:

O simbólico se faz presente em toda a vida social, na situação familiar, econômica, religiosa, política etc. Embora não esgotem todas as experiências sociais, pois em muitos casos essas são regidas por signos, os símbolos mobilizam de maneira afetiva as ações humanas e legitimam essas ações. A vida social é impossível, portanto, fora de uma rede simbólica. (LAPLANTINE & TRINDADE, 2012, p.6).

De modo geral, *Acauã* narra a história de Capitão Jerônimo, um viúvo, pai de uma menina chamada Aninha, que se perde, certo dia, a caminho de casa, e ouve das profundezas de uma lagoa a voz da cobra grande. O capitão se põe a correr e cai no limiar de uma porta, e com a queda, espanta um grande pássaro escuro que ali parecia pousado, e que voa cantando. Em seguida, ele encontra uma pequena canoa e encontra, no fundo dela, uma criança, uma estranha menina a quem chama de Vitória e a cria como filha.

Ele já estava habituado à melancolia de Faro, talvez o mais triste e abandonado dos povoados do vale do Amazonas, posto que se mire nas **águas do Nhamundá**, o mais belo curso d'água de toda a região. Faro é sempre deserta. [...]. Desde as sete horas da tarde, só se ouve na povoação o pio agoureiro do murucutu ou o lúgubre uivar de algum cão vagabundo, apostando queixumes com as águas múrmuras do rio. [...] Também quem lhe mandara sair à caça em sexta-feira? Sim era uma sexta-feira, e quando depois de uma noite de insônia se resolvera a tomar a espingarda e a partir para a caça, não se lembrara que estava num dia por todos conhecido como aziago, e especialmente temido em Faro, sobre que pesa o fado de terríveis malefícios. [...] Súbito, o clarão vivo de um relâmpago, rasgando o céu, mostrou ao caçador que se achava a pequena distância da vila, cujas casas, caiadas de branco, lhe apareceram numa visão efêmera. Mas pareceu-lhe que errara de novo o caminho, pois não vira a sua casinha abençoada, que devia ser a primeira a avistar. [...] **Do fundo do rio, das profundezas da lagoa formada pelo Nhamundá, levantava-se um ruído que foi crescendo, crescendo e se tomou um clamor horrível, insano, uma voz sem nome que dominava todos os ruídos da tempestade.** Era um clamor só comparável ao brado imenso que hão de soltar os condenados no dia do Juízo Final. Os cabelos do capitão Ferreira puseram-se de pé e duros como estacas. **Ele bem sabia o que aquilo era. Aquela voz era a voz da cobra grande, da colossal sucuriçu que reside no fundo dos rios e dos lagos. Eram os lamentos do monstro em laborioso parto.** (SOUSA, 2005, p. 57-59, grifos nossos).

A narrativa de Sousa pode ser relida pela narrativa fotográfica da Fig. 3 de Venturini no que concerne à leitura de um olhar indefinido da personagem do conto de Sousa em relação a própria contemplação da natureza. O desconhecimento do homem da floresta e dos rios soma-se a seu medo diante da complexa relação homem-natureza, demonstrado pela artista em sua imagem ao priorizar uma imagem desfocada, a qual pode ser lida como a invisibilidade do homem mediante a natureza, assim como sucede a Jerônimo no conto, exemplificada no trecho acima.

Além disso, a fotografia nos traz um ar de incompreensível, de algo que não temos como definir de maneira clara, característica do fantástico, elemento presente no conto de Inglês de Sousa, isso ocorre porque na Amazônia, o “imaginário muitas vezes se encontra com o inexplicável e, juntos, criam o insólito, o sobrenatural, que apesar de não possuir explicação racional, é aceito pelos moradores da região” (SILVA e REIS, 2018, p. 09)

Essa invisibilidade, compreendida nessa análise como desconhecimento do homem frente à natureza é vista pelo comportamento da personagem literária nos textos em estudo, também comprovada no recorte do conto:

O capitão levou a mão à testa para benzer-se, mas os dedos trêmulos de medo não conseguiram fazer o sinal-da-cruz. Invocando o santo do seu nome, Jerônimo Ferreira

deitou a correr na direção em que supunha dever estar a sua desejada casa. Mas a voz, a terrível voz aumentava de volume. Cresceu mais, cresceu tanto afinal, que os amigos do capitão zumbiram, tremeram-lhe as pernas e caiu no limiar de uma porta. Com a queda, espantou um grande pássaro escuro que ali parecia pousado, e que voou cantando:

- Acauã, acauã! (SOUSA, 2005, p. 59).



Figura 4: Invisibilidade (Carolina Venturini, 2000).

Além disso, toda a narrativa se desenvolve com a inexplicável, confusa e estranha relação entre as irmãs e o comportamento ainda mais misterioso de Vitória que vem das águas do rio Nhamundá e que associada a figura da cobra grande. Na narrativa tem dois principais seres míticos, um que já surge/nasce nessa condição, no caso Vitória, e outro que passa por

um processo de transformação, no caso Aninha. Desde o início, a se considerar pela forma como Aninha vai crescendo com características de extrema melancolia e aspecto doentio, que evidenciava algo sobrenatural, é possível perceber em: “Encolheu depois os braços, dobrou-os a modo de asas de pássaro, bateu-os por vezes nas ilhargas, e entreabrindo a boca, deixou sair um longo grito que nada tinha de humano, um grito que ecoou lugubrememente pela igreja: - Acauã!” (SOUSA, 2005, p. 64).

Diante dessas análises, observa-se que a presença do rio na construção do imaginário amazônida se entrelaça ao discurso literário de Literatura Comparada no que tange a ideia de Pichois & Rousseau (2011), que estuda os textos com base na coexistência de uma investigação de aproximação e de análise comparativa entre os textos de Literatura e de outros domínios da expressão ou do conhecimento, como se fez neste capítulo de aproximação entre a Literatura e a Fotografia, isto é, em ambas as artes, viu-se que o rio é o elemento mais representativo desse imaginário. Não à toa, Loureiro (2015) comprovou em sua tese a premissa de que o rio está em tudo na Amazônia. E o tudo está no rio.



Figura 5: Riomensidão (Carolina Venturini, 2012).

Considerações finais

Logo, após essas observações, chega-se a algumas conclusões sobre a temática levantada para reflexão nesse capítulo de que o rio é o elemento de representação mais importante na constituição do imaginário presente nas obras literárias e corroborada na imagem fotográfica de Carolina Venturini (2013).

Nesse contexto, o espaço e o tempo para o ser humano configuram simbolicamente no cronotopos como fundamentos de toda construção narrativa da história, seja ela representada pela subjetividade literária, seja pela lente da fotografia; “diante disto se percebe claramente a importância semiótica no desvendar dos significados e sentidos de um mundo que se desconstrói a cada entrecruzamento de linguagens” (VENTURINI, 2013, p. 9).

Na Literatura, por exemplo, os dois textos selecionados trazem a simbólica do rio como o fator predominantemente responsável por justificar as ações de suas personagens, principalmente as que agem e se comportam de forma sobrenatural ao longo das narrativas. O espaço natureza domina nos textos literários, assim como nas fotografias selecionadas mesmo que haja referências aos componentes citadinos. Na fotografia da Figura 01, em que há a cidade de Belém, a arquitetura urbana parece pequena diante da grandeza do rio Guamá. Também nos textos literários, como *Órfãos do Eldorado* o espaço urbano de Manaus se invisibiliza comparada à magnitude do Rio Negro.

Portanto, o que se conclui dessa pesquisa é a ratificação já apresentada por Loureiro em *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*, o rio é o aspecto mais importante na formação da cultura, da História, da Arte e de toda e qualquer representação que venha a se justificar uma ação ou intervenção acerca do conhecimento produzido, vivido e desenvolvido no espaço mundo-água chamado Amazônia.

Para se pensar sobre ela, como um espaço sensorial, imaginário, poético, composto de visualidades que rompem com o senso comum para além de metanarrativas, para lançar um olhar para o que não está contemplado, não está dito, para além das frestas, dos rios, das florestas; a observar como os sujeitos vivem, experimentam e se percebem em seu lugar, a revelar os saberes e imaginários entranhados no sentido imagético que constroem.

Os caminhos se traçam em meio à floresta, cobertos por céus azuis límpidos ou de carregados temporais, ou cobertos por árvores que formam infindáveis túneis labirínticos, de chão de terra batido, asfalto ou água, que levam a cidades de início meio e fim de estrada, e margeiam os largos rios e rasos igarapés onde findam o “logo ali” de sujeitos que cruzam o espaço a passos cegos, sensíveis, aos cheiros, cores, sabores, sons, texturas, bússolas dos sentidos do ser e do tempo. Amazônia imaginária.

Notas

33 O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES)- Código de Financiamento 001. Portaria N° 206, de 04 de Setembro de 2018.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BACHELLARD, Gaston. **As poéticas do Espaço**. 2.ed. São Paulo: Martins Editora, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio

de Janeiro: Zahar, 2005.

BERGER, Peter L., LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**. 34.ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito** / Joseph Campbell, com Bill Moyers. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari. **Revista do Programa de Pós-Graduação em geografia da UFF** [online], v. 4, n. 7, 2002, ISSN 1517-7793. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.geographia.uff.br/index.php/geographia/article/view/74>. Acesso em: 18 dez. 2017.

HATOUM, Milton. **Órfãos do Eldorado**. 7ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LAPLANTINE, François & TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. 4 ed. Belém: Cultura Brasil, 2015.

PICHOIS, Claude & ROUSSEAU, André M. Para uma Definição de Literatura Comparada. Trad. Monique Balbuena. In: CARVALHAL, Tania Franco & COUTINHO, Eduardo de Faria (Org). **Literatura Comparada. Textos Fundadores**. 2 ed. São Paulo: Rocco, 2011.

SILVA, Silvia Sueli Santos da & REIS, Wellingson Valente. **Às margens do rio imaginário e fantástico nos assentamos e... contamos!**. Belém: Editora IFPA, 2018.

SOUSA, Inglês de. **Contos Amazônicos**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

VENTURINI, Carolina M. M. “Esse Rio é minha rua” - Imagens cotidianas da Semiosfera Amazônica. In: **II Colóquio Semiótica Das Mídias**. Praia Hotel Albacora. Japaratinga: Alagoas - 25 de setembro de 2013. Disponível em: http://ciseco.org.br/anaisdocoloquio/images/csm2/CSM2_CarolinaVenturini.pdf. Acesso em 27 de junho de 2019.

VENTURINI, Carolina M. M. **Terra de Tauá: a imagem fotográfica na significação e re-significação do rural amazônico**. Belém: 2008, 120fls. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) - Programa de Pós-Graduação em Serviço Social, Universidade Federal do Pará, 2008.

Capítulo 10

Sororidade na crônica *Companheiras*, de Eneida de Moraes

Rosângela Araújo Darwich
Agnnes Caroline Alves de Souza

Eneida de Moraes (1903-1971), escritora e jornalista paraense, por sua militância política foi encarcerada diversas vezes ao longo da ditadura de 1937. Ainda que Eneida não tenha se considerado feminista, sua produção literária, marcadamente de cunho político, nos mostra o quanto questionou o lugar atribuído à mulher na sociedade de sua época. Este estudo objetiva investigar a vivência de sororidade em obras de Eneida de Moraes. Foram selecionadas duas colunas do jornal Diário de Notícias, “Mulheres Contam sua Vida” e “Mulheres de Ontem e de Hoje” (MARINHO, 2016; MARINHO; MOTTA-MAUÉS, 2017), e a crônica “Companheiras”, publicada em “Aruanda” (MORAES, 1989). Nas colunas do jornal, Eneida narra o cotidiano feminino nas mais diversas ocupações e faz um paralelo com figuras históricas brasileiras, enquanto a crônica foi baseada em suas próprias vivências no cárcere, constituindo registro da perseguição política. Sororidade, que vem de “soror” (irmã), é um conceito que foi apropriado pelo movimento feminista e pode ser definido como uma aliança entre mulheres, representando a criação de vínculos que estimulam ações de não rivalidade, mas de apoio mútuo. No título da crônica, Eneida destaca: Companheiras. Nesse companheirismo não cabe julgamento, somente acolhida. Eneida de Moraes foi mulher e militante política, mas também um exemplo para o movimento feminista, pois em uma época em que a voz da mulher era abafada, em que não havia direitos garantidos, em contexto de golpe de Estado, ela fez com que sua voz e sua postura política ficassem marcadas na história brasileira.

Entre 1937 e 1945 o Brasil viveu um período político conhecido como Estado Novo, Terceira República, Era Vargas ou ainda ditadura de 1937. Sob influência da onda anticomunista na Europa, na conjuntura pré-segunda guerra mundial e até seu final, foi realizada uma verdadeira caça a comunistas e simpatizantes da causa (CARONE, 1982). Eneida de Moraes, filiada ao Partido Comunista do Brasil, foi presa diversas vezes. No livro “Aruanda” (MORAES, 1989), publicado em 1957, consta a crônica “Companheiras”, baseada em suas vivências no cárcere. Tal crônica já foi analisada outras vezes enquanto texto literário (SANTOS, 2005; 2008), registro da perseguição política no Estado Novo (MORAES; CASTRO; 2017) ou retrato de resistência feminista (SANTOS; RIBEIRO, 2013).

Também nos anos 1950, de 1951 a 1952 e entre 1953 e 1957, Eneida de Moraes escreveu, respectivamente, as colunas “Mulheres Contam sua Vida” e “Mulheres de Ontem e de Hoje”

no jornal *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro (MARINHO, 2016; MARINHO; MOTTA-MAUÉS, 2017). As duas colunas completam os exemplos retirados da obra de Eneida para a investigação de sororidade.

Sororidade é um conceito que surge do movimento feminista e pode ser definido como uma aliança entre mulheres (GARCIA; SOUSA, 2015), a qual proporciona acolhimento e autonomia por meio do apoio emocional sem julgamentos e, assim, representa uma oposição à sociedade patriarcal. Tendo isso em vista, cabe identificar, nos temas apresentadas nas colunas de jornal de autoria de Eneida de Moraes e nas situações de vida em cárcere feminino descritas por ela na Crônica “Companheiras”, posicionamentos que revelam a ocorrência de sororidade, palavra que em seus textos não foi pronunciada, mas vivenciada.

Simplesmente Eneida

Eneida de Villas Boas Costa de Moraes nasceu em Belém, capital do estado do Pará, em 1904, e foi cronista, poeta, jornalista e militante do Partido Comunista do Brasil (PCB) durante os dois regimes ditatoriais brasileiros. Tendo estudado no Rio de Janeiro e Belém, formou-se em odontologia pela Universidade Federal do Pará na década de 1920 e, portanto, recebeu uma educação considerada privilegiada para a época, principalmente quando se considera a condição então vivenciadas pelas mulheres (FGV, 2009).

Em 1930 Eneida lançou seu primeiro livro de poemas, “Terra Verde”, e em 1932 passou a exercer atividade política, ligada ao Partido Comunista do Brasil. Neste mesmo ano, residindo na cidade de São Paulo, foi presa pela primeira vez, passando quatro meses em cárcere. Em 1935, no Rio de Janeiro, ingressou na União Feminina, que tinha como objetivo a ampliação dos direitos das mulheres e defendia mudanças na legislação brasileira (FGV, 2009).

De acordo com Torres (1997, p. 330), a União Feminina foi uma “entidade que se articulava com a Aliança Nacional Libertadora, cujo objetivo principal era barrar o facismo, adotando o lema: ‘pão, terra e liberdade’”. No entanto, o início da participação de Eneida corresponde ao momento em que a União Feminina passou à ilegalidade, com a prisão de suas lideranças, o que não a desestimulou quantos aos riscos que se permitia correr em nome de seus ideais.

Eneida de Moraes sempre adotou uma postura ativista em prol das mulheres. Em uma época em que mulheres não tinham voz, sendo silenciadas e subjugadas, ela representa a resistência política feminina no Brasil. Durante o período do Estado Novo, Eneida ficou encarcerada algumas vezes, conhecendo pessoas que posteriormente viriam a habitar em seus escritos (FGV, 2009; SANTOS, 2007).

Eneida compartilhou de ideais tidos como subversivos pelo governo da época (FGV, 2009). Militar pelos direitos da mulher tornou-se uma tarefa árdua e perigosa; um risco que Eneida correu. Além da militância partidária, vale destacar que mesmo a participação na redação de jornais e a publicação de livros eram atividades marcadamente masculinas (SANTOS, 2007).

Percebemos que o olhar de Eneida sempre foi amplo, e ela o manteve firme, questionando o lugar da mulher na sociedade e colocando em cheque seu próprio lugar de privilégio, entendendo que o acesso que teve à educação de qualidade constituía exceção em um país de desigualdades.

Em suas próprias palavras, “considero-me uma mulher profundamente feliz, sei o que sou porque cedo tomei posse de meu destino e pela estrada escolhida caminho sem desfalecimentos” (MORAES, 1989, p. 199).

Sororidade

Tema na sociologia, na filosofia e na política, “solidariedade” corresponde a uma ideia com diferentes matizes (WESTPHAL, 2008) e abre espaço para discussões igualmente necessárias. Chegando ao termo “sororidade”, fica ressaltada a importância de movimentos solidários entre mulheres que, enquanto movimento social, corresponde à dimensão ética, política e prática do feminismo contemporâneo (LAGARDE, 2012).

O debate sobre sororidade é emergente no Brasil. A relevância do tema e da discussão acerca de novas formas de relacionamento entre mulheres pode ser entrevista por meio da constatação de “o que é sororidade” ter sido a quinta pergunta mais feita no Google em 2017 (LEAL, 2018).

Sororidade significa a irmandade entre mulheres. Onde há duas mulheres unidas, priorizando uma à outra em relação aos homens, se apoiando mutuamente, há sororidade. Na sororidade a prioridade somos nós, mulheres. O objetivo fundamental é tirarmos umas às outras das margens e nos centralizarmos (ALVES, 2014, p. 55).

Quando refletimos sobre sororidade e como essa palavra foi apresentada pelo movimento feminista, pois “soror” vem do latim e significa “irmã”, seu sentido emerge enquanto uma lógica de apoio entre mulheres (LEAL, 2018). Mais do que isso, com a promoção da autonomia feminina, sororidade representa enfrentamento de subjugação de mulheres. Por meio da união é possível cuidar para que mulheres não sejam oprimidas, para que haja empatia e apoio. Enfim, empoderamento de mulheres corresponde à capacidade de mulheres resistirem juntas às violências cotidianas tão normatizadas em nossa sociedade.

A sororidade, pela definição, é uma experiência subjetiva pela qual as mulheres devem passar com a finalidade de eliminarem todas as formas de opressão entre elas. É, além disso, conscientizar as mulheres sobre a misoginia. [...] É, por fim, empoderar a mulher. Pela definição, as relações entre as mulheres são colocadas em evidência (GARCIA; SOUSA, 2015, p. 1003).

Se atualmente podemos perceber que o corpo feminino sofre constantes interdições de um modelo ainda patriarcal, esse estratagema se constituía de maneira mais severa nos meados do século XX. Os direitos das mulheres eram mais precários, quase completamente invisibilizados, e a ideia de mulheres unidas era bastante subversiva na época em que Eneida de

Moraes viveu. Ela, portanto, representa um exemplo de compromisso em exaltar o trabalho, a vida e a militância de mulheres, que permite que consigamos pensar formas práticas na vivência de um conceito abstrato, a sororidade.

Eneida e Sororidade: Diário de Notícias e Companheiras

De outubro de 1951 a novembro de 1952, Eneida de Moraes, residindo no Rio de Janeiro, escreveu uma coluna no jornal dominical Diário de Notícias (MARINHO; MOTTA-MAUÉS, 2017). Tal coluna, chamada “Mulheres Contam sua Vida”, inicialmente deveria compor dez entrevistas, mas devido ao sucesso alcançado foram lançadas cinquenta e uma edições (MARINHO, 2016).

Em seguida, entre 1953 e 1957, Eneida escreveu outra coluna no mesmo jornal, chamada “Mulheres de Ontem e de Hoje”, em diálogo com a série anterior, mas trazendo perfil variados quanto a nacionalidades, classes e gerações. Entrevistas eram intercaladas com registros históricos contidos no livro “Ensaio Biográfico: Mulheres Brasileiras”, publicado pelo Ministério da Guerra em 1938, estabelecendo um diálogo entre a representação feminina na história do Brasil em suas similaridades e diferenças quanto às vivências de mulheres na década de 1950. Enquanto, naquela época, as mulheres se caminhavam ao mercado de trabalho, mas ainda predominava a concepção da mulher enquanto cuidadora do lar e dos filhos, Eneida deu destaque às dificuldades vivenciadas por mulheres que de alguma forma afrontavam o que era esperado delas socialmente, atuando, como ela própria, em espaços considerados masculinos (MARINHO; MOTTA-MAUÉS, 2017).

Eneida apresentou aos seus leitores mulheres que, assim como ela, enfrentaram e afrontaram os padrões instituídos para aquilo que seria – deveria ser, neste sentido – o papel feminino da época, pois as mesmas passaram a transitar por espaços majoritariamente “masculinos”, no que se referia à sua consideração social como o eram (em certa medida, ainda são, em que pesem as substanciais mudanças nesse contexto) (MARINHO; MOTTA-MAUÉS, 2017, p. 6).

A escrita de Eneida de Moraes traduz sua interpretação do mundo com um viés político engajado na defesa de princípios comunistas (SANTOS, 2008). O contato com o Partido Comunista do Brasil lhe permitiu questionar seu lugar na sociedade, o que a levou a abrir mão de bens familiares em prol da causa em que acreditava e, para além de textos literários, a levar sua voz de encontro aos leitores de jornal, o que é destacado quando ela explica a série “Mulheres Contam sua Vida”.

Trouxe, para as páginas deste nosso jornal, histórias singelas de criaturas que amanhecem com o sol, no trabalho, e anoitecem, com a lua, no trabalho. Vidas simples algumas, outras agitadas; mulheres procurando a verdade no fundo de si mesmas, outras pisando firmes pelos caminhos que se traçaram. Sofredoras algumas, corajosas, valorosas, todas. Cenários os mais diversos e as diversas personagens: ricas e pobres,

obscuras e célebres, moradoras em bairros elegantes ou em morros e subúrbios sem conforto. Que pretendemos com essas reportagens, que ora completam um ano? Homenagear as heroínas de todas as horas, mostrar que no Brasil há mulheres lutando, trabalhando, produzindo, vencendo e servindo de estímulo e encorajamento para todas as outras mulheres (MORAES, 1952, *apud* MARINHO, 2016, p. 123).

Aqui é possível perceber a preocupação de Eneida em mostrar como os mais variados tipos de mulheres viviam em sua época, explicando que seu objetivo era homenageá-las. Ainda hoje não vivemos um cenário de equidade entre gêneros, e assim podemos olhar para o histórico de Eneida e refletir o quanto ela transgrediu barreiras ao longo de sua vida.

Várias décadas nos separam dos escritos de Eneida de Moraes, mas sua capacidade de captar a realidade ainda é atual. Esses escritos evidenciam as lutas que foram necessárias para chegarmos onde estamos, e o quanto ainda precisamos conquistar. Um dos livros mais famosos de Eneida é “Aruanda”, conjunto de crônicas referentes a histórias de sua vida, que foi publicado pela primeira vez em 1957. Aruanda, palavra que resume Eneida:

Aruanda é o país que sempre trazemos dentro de nós, país de liberdade e de paz sem desigualdades nem ódios, sem injustiças ou crueldades, do amor sonhado por todos os homens. Aquele que carregamos como uma arma ou uma joia tão brilhante, pois foi por nós construído, vivido, criado e é por nós defendido [...] É o que quero fazer com este meu livro: abrir a minha Aruanda, meu passado e meu presente, para que ela deixe de ser apenas minha e se torne de todos, pois que para mim, nada existe de meu: a própria vida é um bem coletivo (MORAES, 1989, p. 5-6).

Destacamos, neste estudo, a crônica “Companheiras”, que narra uma das vivências da autora durante o período do Estado Novo (MORAES, 1989). Na experiência de leitura de “Companheiras”, Eneida leva o leitor para o pavilhão onde a crônica se passou. Um apelo é feito a aspectos sensoriais por meio da narrativa, que relata frio e calor, fome, cheiros e sentimentos presentes no texto, repleto de significados. Também são descritas diferenças e semelhanças entre as mulheres encarceradas, quanto a tipos físicos, aspectos sociais, ocupações, personalidades. É destacado, sobretudo, que naquele momento eram todas iguais, cada qual carregando sua dor. “Problemas de uma, problemas de todas”, diz Eneida. Essa frase é uma tradução do que se entende por sororidade nos dias de hoje, pois mesmo com todas as diferenças e perturbações causadas pelo cárcere, as mulheres se preocupavam umas com as outras, compartilhavam histórias e inquietações. No companheirismo presente desde o título da crônica não coube julgamento, somente acolhida em circunstâncias de dor e desesperança.

O relato é trazido por Eneida, e então temos a perspectiva da autora, existindo a possibilidade de que alguma das mulheres não se sentisse da mesma forma que as outras. A acolhida grupal, no entanto, é inegável. A vivência relatada por Eneida aconteceu na década de 1930 e verifica-se, assim, que antes de se debater feminismo no Brasil da forma como se debate hoje já tínhamos acontecimentos que favoreciam repensar o lugar da mulher na sociedade. Ela foi por isso mesmo um exemplo para o movimento feminista, pois, em uma época em que a voz da mulher era abafada, em que não havia direitos garantidos, em um contexto de golpe de

Estado, ela fez com que seus pensamentos e sua postura política permanecessem na história brasileira. Sua visão ultrapassa seu tempo, é extremamente vanguardista.

Vale destacar, na crônica, após a apresentação das colegas de cárcere, o relato de uma situação específica: a chegada de uma nova companheira. A moça adentrou a cela sob olhares curiosos, ao mesmo tempo em que é perceptível a empatia nos questionamentos que a própria autora faz no texto quanto ao que ela estaria se perguntando, quais sofrimentos haveria passado e em quais lugares haveria andado. Ao tentarem se comunicar com a recém-chegada, as mulheres que a receberam dizem:

[...] não sabemos quem é você. Mas nós somos antifascistas, nós somos presas políticas. Cada uma de nós tem sua história; esta veio presa do Norte, aquela está aqui como refém porque o marido sumiu. Somos todas brasileiras (MORAES, 1989, p. 135).

Esse fragmento pode ser visto como um ato de convite, como se dissesse “somos iguais”. Uma das mulheres se identifica como comunista, o que desperta a resposta da mulher: camarada. Nesse momento de identificação, sob o olhar de Eneida, a mulher se desarma, conversa e conta seus acontecidos e jornada. Então alguém se preocupa em alimentá-la, cuidar dela de alguma forma. Naquele momento, juntas, eram uma só, o que remete ao conceito de sororidade. Quaisquer possíveis rivalidades e desconfiças foram colocadas de lado e o companheirismo sobressaiu em meio ao sofrimento e ao apoio compartilhados.

A moça, que Eneida revelou ser Elisa Soborovsk (“Sabo”), passou poucos momentos naquele pavilhão, porém marcou as vinte e cinco companheiras de cela. Ela foi entregue a Hitler no governo Vargas, tendo sido morta durante a segunda guerra mundial em um campo de concentração. “Sabo, para mim, foi uma revelação; jamais conheci mulher tão culta, tão humana, tão valente. Uma mulher tão bela. Nunca a esquecerei” (MORAES, 1989, p. 137).

Na noite em que ela partiu com Olga Benário para o navio que as levaria a Hitler, era inverno e tiritávamos de frio. Sofríamos ainda mais, porque tínhamos aprendido a amá-la. Recordando-a agora, cumpro um dever. Jamais esquecerei também as vinte e cinco mulheres da sala ora fria, ora quente, do Pavilhão dos Primários. Grandes mulheres; boas companheiras (MORAES, 1989, p.138).

Na cela, a emoção pela perda da amiga fez com que as mulheres mantivessem o pensamento nela. Essa aliança entre mulheres foi perceptível no texto. Não existe um contrato palpável: sororidade se vive. Elas viveram, dentro daquele pavilhão, o companheirismo, o amor, a parceria, o medo; viveram tudo juntas, como uma só. Eneida destaca a importância de manter-se forte; talvez a sororidade as tenha ajudado a não perder de vista suas forças.

Considerações Finais

Uma das principais críticas atuais ao movimento feminista corresponde à necessidade

de ele ser pensado em sua pluralidade, uma vez que não consegue ser homogêneo devido às diferenças entre mulheres nos mais diversos lugares sociais e principalmente em se tratando dos espaços abertos entre os chamados Norte e Sul Global (MATOS, 2010). Ribeiro (2016; 2017) aponta que mulheres negras estão mais sujeitas a vulnerabilidades sociais, de onde se chega à noção de interseccionalidade. Essa reflexão atual é algo com que Eneida de Moraes se preocupava desde o início de sua carreira, pois não se identificava com o movimento feminista e o criticava por considerá-lo elitista.

A obra de Eneida se estabelece enquanto registro jornalístico e literário da voz feminina brasileira politicamente viva no século XX e exalta o papel ocupado pela noção de sororidade. Isso se traduz, por exemplo, quando ela se propõe, através de suas colunas semanais no jornal carioca *Diário de Notícias*, a questionar o lugar das mulheres na sociedade, advogando por melhores condições de trabalho, renda, liberdade e representação política.

Mais especificamente, a postura militante de Eneida ganhou destaque na coluna “Mulheres Contam sua Vida”, onde ela se valeu do seu lugar de escritora para dar voz às mulheres, invisibilizadas naquela época. Ela permaneceu destacando as lutas femininas em sua coluna “Mulheres de ontem e de hoje”, trazendo figuras históricas e suas lutas para dialogar com o espaço feminino da década de 1950.

Quando pensamos na crônica “Companheiras”, qual a raiz do vínculo instituído entre as mulheres? Temos a resposta em outras obras de Eneida, em sua terceira fase enquanto autora, que preserva a característica militante: escrever sobre mulheres era um ato político (SANTOS, 2005). Mesmo que o termo “sororidade” não seja utilizado, “Companheiras” não deixa dúvidas de que naquela cela, naquele aprisionamento, vinte e cinco mulheres viveram na pele tal conceito em sua definição mais simples e mais completa. O contexto não permitia máscaras ou teatros. Era um cenário de profunda vulnerabilidade, em que as mulheres foram apresentadas em suas almas, seus desejos, suas vidas. Elas não sabiam se acordariam na manhã seguinte, se sobreviveriam à próxima tortura - viviam sob o domínio do medo por si próprias, por suas famílias, pelas outras. Elas sabiam que estavam juntas e acreditavam em lutas e conquistas que prosseguiriam mesmo sem elas.

Sororidade corresponde a uma forma por meio da qual mulheres podem ver o mundo, mulheres podem ver outras mulheres e certamente podem viver através de outras. A luta de Elisa viveu em Eneida e Eneida será eterna através de seus leitores, vivendo através deles. O conceito de sororidade fala da capacidade de empatia, de apoio. Eneida de Moraes dá um exemplo prático dessa vivência, dessa palavra que hoje o movimento feminista incorporou na luta por direitos e resistência.

Referências

ALVES, Simone Silva. **Saberes das mulheres veteranas na economia solidária: Sororidade a outra educação!** Tese (Doutorado em Educação) Programa de Pós Graduação em Educação,

Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p.174. 2014.

CARONE, E. **A Terceira República** (1937-1945). 2ª ed. São Paulo: Difel, 1982.

FGV. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) – Eneida Costa de Moraes. **Fundação Getúlio Vargas**, 2009. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/eneida-costa-de-moraes>. Acesso em: 10 de julho de 2018.

GARCIA, Dantielli Assumpção; SOUSA, Lucília Maria Abrahão. **A sororidade no ciberespaço: laços feministas em militância**. Revista de Estudos Linguísticos. São Paulo, v. 44, n. 3, p. 991-1008, 2015.

LAGARDE Y DE LOS RIOS, Marcela. **El Feminismo en mi vida: hitos, claves, y topías**. 2012. Livro eletrônico. Disponível em < www.inmujeres.df.gob.mx >.

LEAL, Tatiane. **A ética da sororidade: Sentimentos morais, gênero e mídia**. In: Anais XXVII Encontro Anual da Compós. Belo Horizonte: Compós, 2018. 21 p.

MARINHO, Carla Figueiredo. **ENEIDA DE MORAES para mulheres, sobre mulheres, A Mulher ‘Dita’**: contornos da Imagem do Feminino em Eneida, “a escritora que veio do Pará”. Dissertação (Mestrado em antropologia e sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará. Belém, p. 204. 2016.

MARINHO, Carla Figueiredo; MOTTA-MAUÉS, Angélica. **“Mulheres de ontem e de hoje” – Eneida para mulheres, sobre mulheres**. In: Anais do 11º Seminário Internacional Fazendo Gênero & 13th Women’s Worlds Congress, Florianópolis, ISSN 2179-510X. 2017.

MATOS, Marlise. Movimento e teoria feminista: é possível reconstruir a teoria feminista a partir do Sul Global? *Rev. Sociol. Polít.*, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 67-92, jun. 2010.

MORAES, Eneida de. **Aruanda & Banho de Cheiro**. 2ª ed. Belém: SECULT; FCPTN, 1989. 306 p.

MORAES, Mirna L. A.; CASTRO, José G. de O. Corpo feminino - lugar de sociabilidades históricas e representações políticas. *Asas da Palavra*, n.1, p.51-55, 2017.

RIBEIRO, Djamila. Feminismo negro para um novo marco civilizatório. **SUR** - Revista Internacional de Direitos Humanos - v. 13 n. 24, p. 99-104, 2016.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Letramento: Belo Horizonte, 2017.

SANTOS, Eunice Ferreira. Eneida de Moraes: militância e memória. **Em Tese**, v. 9, p. 99-106, dez. 2005.

SANTOS, Eunice Ferreira. Eneida de Moraes: ritos de entrada e de permanência no cenário político e jornalístico literário brasileiro (1929-1970). **Moara** - Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPA, Belém, n. 27, p. 26-38, jan./jun. 2007.

SANTOS, Eunice Ferreira. Nas tramas da memória: a cronista e militante Eneida de Moraes.

Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea UNB, n. 32, pp. 69-76. 2008.

SANTOS, Eunice Ferreira; RIBEIRO, Lilian A. A escritura literária das mulheres paraenses: recepção entre leitores/as e cânone. **Revista Fórum Identidades**, ano 7, v. 14, p. 87-91, 2013.

TORRES, Iraíldes Caldas. Cidadania e Política de Gênero: ação reivindicativa das mulheres operárias em Manaus. In: ÁLVARES, M. L. M.; SANTOS, E. F.; D'INCAO, M. A. (Orgs.). **Mulher e Modernidade na Amazônia**. Belém: Cejup, 1997, v. Tomo I, p. 330-345.

WESTPHAL, Vera Herweg. Diferentes matizes da idéia de solidariedade. **Rev. Katálysis**, v.11, n.1, p. 43-52, jan./jun. 2008.

CULTURA

“Remodelar o padrão das relações sociais é reordenar as coordenadas do mundo experimentado. As formas da sociedade são a substância da cultura”.

(Clifford Geertz)

Capítulo II

A arte do Grafite como forma de Linguagem Urbana

Ana D'Arc Martins de Azevedo
 Marcia Cristina Ribeiro Gonçalves Nunes
 Carla Geórgia Travassos Teixeira Pinto

Introdução

O presente trabalho acontece a partir de uma série de leituras sobre o grafite na contemporaneidade, relacionando-o no contexto de linguagem expressa pela arte de desenhos em locais públicos, nos muros, prédios, monumentos como marcas nos grandes centros urbanos, uma espécie de tatuagem expressa por um grupo social que surgiu no Brasil nos séculos XX e XXI.

O grafite acontece no Brasil sem pedir licença, que eclode em gritos nas paredes de prédios públicos, monumentos, praças, etc. O descontentamento de gerações que buscam através de seus traços expressar sua inquietude, repúdio, uma ação de subversão as normas vigentes e valores estabelecidos por um grupo minoritário. Dentro desse contexto o grafite apresenta-se como meio de comunicação que corrobora para que outros sujeitos tornem-se visíveis e saiam da obscuridade.

Compreender o que é “contemporâneo”, Agamben se preocupa em elucidar o conceito, contrariando o que mais comumente pensamos,

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. 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 fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59).

O Autor prossegue esclarecendo, que o contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar em seu próprio tempo, para nele enxergar não as luzes, mas sua escuridão. Nesse sentido, perceber o escuro não é passividade. Tornar indispensável a competência de neutralizar as luzes do seu tempo e enxergar as suas trevas, com consciência de serem elas partes indissociáveis.

A partir da compreensão do contemporâneo e sua performance luz x escuridão, podemos estabelecer a relação entre o paradoxo da transgressão e a arte criativa. O qual não está associado a nenhuma obrigatoriedade de aprovação ou mesmo desaprovação, o grafite nas grandes cidades, por vezes encontra-se relacionado a manifestos sociais, representação estética, que são traduzidos pelo registro de sua existência e propagação.

Nota-se que no Brasil o grafite é uma espécie de manifestação visual urbana, que se

reverbera na paisagem que questionam as relações de poder que engendram (SILVA, 2010) e no confronto com a noção de propriedade e suas relações com o direito de expressão (PAIXÃO, 2011) são pontos que discutem entre si. O grafite é uma arte que nasce a partir de códigos e regras grupais que coloca em evidência a heterogeneidade dos diferentes movimentos nas cidades brasileiras (MUNHOZ, 2014) ou refletir a interação entre a produção visual e a criminalidade (LARRUSCAHIM; SCHWEUIZER, 2014; PICCOLI, 2014) possui como pontos referenciais a produção de imagens que são formadas a partir de diferentes olhares cuja identidade do artista é ocultada e o dia a dia é retratado e expresso através de suas marcas.

Neste sentido, lançar os olhos e refletir por meio da arte do grafite que se desenvolve em especial nos grandes centros urbanos e realiza a interface com a urbanização contemporânea que se utiliza do fio condutor da comunicação em massa e a supremacia do capitalismo relacionado aos seus atravessamentos mercadológicos, a lógica de consumo que se engendra, os diversos processos de segregação e de utilização de espaços de convivência urbana, os quais o poder público insiste em considerar e compreender a cidade enquanto um todo homogêneo, unitário e consensual (PENA; WAN-DALL, 2012), postura esta que tem suscitado problemas urbanísticos e legais cujo princípio da subjetividade não é levado em conta.

Diante desse contexto, compreender que o grafite é uma arte que é retratada por desenhos, frases e se configura em construções mentais de quem deseja externar um pensamento, uma desaprovação social, um sentimento. São expressões que em nossa interpretação são marcadas pela exclusão social de um contexto social e mesmo político, de um campo de forças muito imperceptível, no entanto, verdadeiro e presencial, da sua aparência enquanto linguagem de rua, de um número expressivo de pessoas que sentem e tem necessidade de expressar seus pensamentos, opiniões.

Importante ressaltar que para esse sujeito o que realmente importa é fazer com que o seu pensamento seja externado, a visualidade se torna um atributo cultural e reflete as identidades dos grupos os quais fazem parte nas cidades. O jogo instigante entre o ver e o de esconder-se, formam identidades pessoais e coletivas que refletem o modo como esses sujeitos compreendem o mundo e como estes pretendem ser identificados.

Grafite X Pichação

Na tessitura dessa narrativa a pichação representa o desespero, agressão, a revolta, a vingança, que retrata o ser que se encontra confuso, mas necessita da aprovação e aceitação. Sobre esses conceitos Agamben diz que:

É preciso neste sentido fazer uma distinção entre secularização e profanação. A secularização é uma forma de remoção que mantém intactas as forças, que se restringe a deslocar de um lugar a outro. Assim, a secularização política de conceitos teológicos (a transcendência de Deus como paradigma do poder soberano) limita-se a transmutar a monarquia celeste em monarquia terrena, deixando, porém, intacto o seu poder (AGAMBEN, 2007, p. 68).

Nota-se que a interpretação de Agamben (2007) são formadas para a construção da interpretação contemporânea do capitalismo e das relações de poder, entre dominantes e dominados, entre os produtores de riquezas e seus beneficiários que formam um grupo restrito constituído por relações comerciais, um mundo de código e inserções restritas.

O Teórico Agamben (2007) é muito explícito no que se refere a resistência ao deslocamento de forças; no campo da arte. Na constituição desse cenário, compreende-se como questões filosóficas a leitura da arte da representação e o entendimento da imagem pela visualidade, ainda que sejam discutidas por estudiosos, todavia, são subtraídas da análise da sociedade que requer um distanciamento ou um deslocamento, como fala Agamben (2007), de um lugar para outro para realizar as leituras dessas imagens e conceitos.

Dentro desse panorama o grafite é caracterizado pelo desenho mais estruturado e o discurso formado pela linguagem que envolve esse termo compreende que seja o “Sistema de sinais empregado pelo homem para exprimir e transmitir suas ideias e pensamentos” (FERNANDES; LUFT; GUIMARÃES, 1999). Entende-se a partir dessa referência que a linguagem representa “a expressão do pensamento por meio da palavra”, ou ainda “qualquer meio de exprimir o que se sente ou se pensa”. Dessa forma, o grafite é uma expressão de natureza humana representada por um pensamento na parede, ou no muro, e em razão a isso a alguns setores da sociedade insistem em não reconhecer como expressão criativa. Pode-se afirmar que o grafite ainda é concebido por muitos como ato de contravenção, a partir dessas concepções compreender que a linguagem do grafite não possui um caráter simétrico e instrumental, ao contrário, sua representação híbrida capta a essência da realidade e da personalidade unindo-as em uma só expressão artística.

A arte do grafite é expressa por enigmáticas imagens, que por vezes são repetidas à exaustão. Sua essência é no âmbito do efêmero que se universaliza pelas críticas sociais, questionando a ausência de lideranças políticas no país, utiliza em boa medida o humor e descontração e fomenta um convite ao encontro e ao diálogo. Não podendo ser confundidos com pinturas em muro, ao contrário por ser uma produção artística representa a situação histórica, realizada pelo sujeito histórico dentro de um contexto histórico-social e econômico, que se apropria do espaço urbano com o intuito de discutir, recriar e imprimir a presença humana na arquitetura da metrópole.

Diante dessas premissas, determinar o que pode ou não ser concebido como arte requer a apreciação artística que ultrapasse os limites tradicionais que são absolutizados na performance das belas artes. O grafite configura-se em arte que ultrapassa os limites da estética padrão, que possui como princípio estético a arte de rua imersa no mundo cotidiano, na essência da vida como ela é, que configura na transitoriedade da produção, movida pelas intempéries e à ação de outros sujeitos.

Jovem grafiteiro da comunidade Parque União, bairro- Cordeiro, Belém-Pa

Durante oito meses acompanhamos, interrogamos e observamos o trabalho de cinco jovens na comunidade Parque União, suas produções artísticas, formas de pensar, contexto familiar e o desenvolvimento dentro das suas respectivas escolas.

Percebe-se que, através do grafite os limites e os diferentes níveis de auto e heteropercepção entre esse grupo e a sociedade global. Esses concebem o grafite como uma arte gráfica que não lhes foi ensinada na instituição escola, ao contrário foi apreendida na escola da rua e são cientes dos riscos que correm ao expor seus sentimentos e posturas em locais onde menos, pode-se supor (muros, prédios, praças etc..). O grafite torna-se meio de chamar atenção, reconhecimento evidenciando a existência de um sujeito que pensa, chamando atenção dentro da comunidade para si e desse modo ratifica-se a presença de um sujeito que sabe o que deseja e utiliza-se dessa arte, a fim de poder produzir e comunicar-se, que buscam lugares especiais dentro da comunidade para estabelecer o ato comunicacional cuja utilização de diferentes códigos e circuitos comunicacionais que disputam a combinação de diferentes melodias característica das grandes urbes densamente povoadas e cosmopolitas (Canevacci, 1997). É na constituição do Bairro do Cordeiro, dentro dos seus aspectos sociais e culturais que esses jovens compartilham suas ideias e a transformação desse fenômeno.

Desse modo, observa-se a digressão revelada a partir do campo da comunicação de natureza visual que reclama nossa atenção, mediante a utilização de imagens, isoladas ou acompanhadas pelas palavras que surgem diversos locais mais inesperados.

Entretanto, o grafite não se resume apenas em ser expresso no muro, surge nas paredes, janelas, nos vidros, entre outros locais onde povoam a geografia urbana. Qualquer superfície é herdada para que se cumpra a proposta fundamental: faça parte do espaço público, independente, de ser uma propriedade privada ou não, é o espaço expresso, portanto, é de todos. As citações que se seguem contribuem no sentido de elucidar a forma do pensamento de alguns integrantes da pesquisa:

[...] a visualização é muito importante, ela é a visualidade que tu tens e que podes falar.

Por isso, eu grafito aqui, noutra parede, porque não quero deixar espaço para outro mano falar. (A.C.M.P- jovem grafiteiro: Comunidade Parque União- Bairro-Cordeiro).

[...] eu penso, anoto meu pensamento. Tenho uma lista deles em meu caderno, cara, daí escolho o que eu quero falar e faço. Sou muito cuidadoso nisso [...] há uns que são mais impactantes que outros, mas há uns que gosto mais, não sei porquê, considero em primeiro lugar o fator de ser chamativo e visível. Depois verifico se a parede é boa, daí é só prazer... (J.A.V.C- jovem grafiteiro: Comunidade Parque União- Bairro-Cordeiro).

Possivelmente, uma das falas mais emblemáticas dos grafiteiros da pesquisa, nos é proporcionada:

“Não gosto da aparência da minha comunidade, acho que ela é feia e suja, por isso, grafito para colorir, porque, com as cores tenho a ilusão de que a vida é melhor”
(W.S.S.T- Jovem grafiteiro: Comunidade Parque União)

A prática do grafite manifesta-se em geral em lugares nem sempre permitido, nesse campo o proibido representa excitação e é essa prática que diferencia o grafite de outras formas de comunicação no espaço público. Isso se torna fundamental para esses jovens, o prazer da transgressão, da desobediência a normas que solidificam regras claras dentro do universo comunicacional controlado por grupo minoritário que representa a supremacia do poder público e privado.

A transgressão representa constatação à moral e aos bons costumes. Esse fato por vezes é conduzido às últimas instâncias com o uso de linguagem obscena e a iconografia indecorosa, tudo com a intenção de desafiar à ordem. Nesse cenário de transgressão manifestada no imprevisível e no incomodo, surge de maneira não programada, em locais de difícil acesso e impróprios, chamando atenção a quem passa. As linguagens de transgressão segundo Célia Ramos, “violam as expectativas da cultura que predomina, num texto como da cidade, como e quando o seu espaço e tempo podem ser utilizados” (RAMOS, 1999, p. 44).

Interessante analisarmos a condição social desses sujeitos, a fim de que possamos problematizar esses processos identitários, a fragmentação de identidades e a criatividade de diferentes grupos na produção de padronagem cultural à margem dos padrões hegemônicos. Neste sentido é relevante mencionarmos o conceito de cultura dentro da antropologia enquanto campo de saber, para Felix M. Keesing (1958), a cultura é “comportamento cultivado, ou seja, a totalidade de experiência adquirida e acumulada pelo homem e transmitida socialmente, ou ainda, o comportamento adquirido por aprendizado social” (1961, p. 49). Nesta narrativa, sujeitos que partilham suas experiências cotidianas, parâmetros formadores de ações ditas legais e outras ilegais formam universo social fechado, o grafite constitui-se como expressão, linguagem e estabelece uma relação intrínseca com fatos e expressões da vida humana cotidiana, ligados por dois âmbitos comunicacionais. O primeiro registra-se pela mensagem, o conteúdo verbal ou icônico da mensagem que identifica um significado, o segundo estabelece a transgressão própria e a não aceitação das normas impostas. Ambos estão interligados, já que o conteúdo expresso só ganha sentido na semântica da infração.

Então, o grafite assume em certos contextos formas de transgressão e subversão, sendo expresso nessas circunstâncias por meio de excessos e riscos inúmeros, de intenso prazer e emoções, divergindo com as atividades do cotidiano, rotineiras, regradas e controladas por normas e instâncias diversas. Dentro da grandeza noturna da vida de muitos jovens, Machado Pais chama atenção:

Em sociedades sujeitas a uma planificação, ordenamento e controle acentuados, a tentação é a de subverter as ordens institucionais [...] O que se passa é o que os jovens se sentem particularmente atraídos por tudo o que excita os sentidos, inclusive quando essa busca de excitação se realiza mediante condutas de risco” (PAIS, 2002, p. 22).

Desse modo, a arte de grafitar que se intensifica nos centros urbanos transcende o ato de riscar, é uma maneira de documentar de forma consciente ou não, situações e fatos que representam a necessidade humana de expressar-se de forma democrática. É neste ponto que o grafite impulsiona a democratização da arte que acontece a partir da ideologia de liberdade e descomprometimento dos segmentos sociais normatizadores.

Visualidade X Invisibilidade

Nissenbaum (1999) se refere ao anonimato, oculto área em que permite que os sujeitos permaneçam inalcançáveis, protegidos dos olhares, a relação entre o anonimato e os diferentes tipos de preconceitos, estigmas traçam caminhos próximos, uma vez que o anonimato é usado como instrumento estratégico de considerada significância, a fim de que determinados sujeitos e grupos dividam situações que os colocam de alguma forma à margem das convenções e regras dominantes (GOFFMAN, 1998; FRÓIS, 2005).

Dessa forma, sujeitos e grupos optam pela ocultação da identidade e assim manifestar-se na penumbra, proteger sua identidade para que não sejam perseguidos por desenvolverem uma arte não conformes à norma.

O grafite contemporâneo relacionado diretamente ao ato da comunicação anônima, forma laços com uma suposta “ilegalidade”. E é o sentimento de criminalidade e perseguição que estimulam a criatividade, encaminhando para a formação de novos modos de camuflagem utilizando pseudônimo ou mesmo no anonimato, as palavras e imagens surgem dentro de um contexto socialmente reprovável, onde o uso de máscara traduz-se em proteção.

Nesse discurso a mensagem, a imagem não assinada oferece a liberdade e protege o autor das relações dos padrões de moralidade e da criminalidade. Porquanto, o grafite acontece preferencialmente na sombra, no silêncio da noite, reproduzindo a ideia de transgressão e subversão de riscos, expressões que denotam intenso prazer e emoção, que diverge das atividades do cotidiano, rotineiras, regradas e vigiadas por diversas instâncias que representam o poder. Esses sentidos que compõem essa extensão noturna das vidas de muitos sujeitos, encontra-se em grupos denominados “tribos juvenis”, pois como se refere Machado Pais:

Em sociedades sujeita a uma planificação, ordenamento e controle acentuados, a tentação é a de subverter as ordens institucionais [...] O que se passa é que os jovens se sentem particularmente atraídos por tudo o que excita os sentidos, inclusive quando essa busca de excitação se realiza mediante condutas de riscos (PAIS, 2002, p. 22).

Logo, evidencia-se a intensidade e o prazer relacionado ao risco, à satisfação que passa pela transgressão e da concretização de tarefas complexas. Fala-se de uma cultura que nem sempre se insere nos limites do socialmente aceitável, que ao infringir e, em certo modo promove a transcendência rompendo os limites que são impostos por um grupo social.

Assim, Ferrara afirma que a sintaxe da imagem urbana é um desafio visual da percepção

que a registra, flagrando-a nos seus elementos distintivos: cores, formas, texturas, volumes, localização, tempo histórico:

Percebe-se a imagem à medida que é reconhecida, descrita e identificada. Ao lado dessa percepção visual e como característica que qualifica a cidade, a imagem manifesta, na sua sintaxe, um encadeamento de qualificações e, ao mesmo tempo em que as ordena, vai se tornando mais complexa. (FERRARA, 2000, p. 119).

A identidade oculta no Grafite

Desconstruindo a imagem usual do grafiteiro como delinquente que tem por objetivo vandalização de locais públicos, as respostas oficiais para o grafiteiro são cercadas de mecanismos coercitivos e rotulam esses jovens de “delinquentes”. Arce (1999) contesta enfaticamente e coloca esse item dentro de parâmetros que não condiz com a verdade, “torna-se difícil aceitar que muitos jovens sejam delinquentes pelo fato de riscarem algumas paredes”. (ARCE, 1999. p.128).

Todavia, há determinados setores sociais que tentam apresentar elementos causais para definir o fenômeno grafiteiro, imprimindo generalizações distorcidas e equivocadas as quais se originam das teorias do desvio social: “Pertencem a lares desintegrados; são jovens que necessitam de carinho, são delinquentes potenciais, etc..”. Arce (1999) rebate essas posturas equivocadas e afirma que o fenômeno grafiteiro é formado também por adultos pertencentes a famílias não desestruturadas, são pessoas que trabalham, estudam, estão nas universidades onde são excelentes alunos e profissionais.

Conclusão

À luz dos fatos comentados, compreende-se que o fenômeno do grafite insere-se de maneira importante como parte da crise das identidades sociais, que são construídas e reformuladas simultaneamente. Nesse particular, a representação da linguagem artística-estética configura-se na deslegitimação por meio do discurso jurídico-criminal, oprimindo as práticas de ocupação visual urbana.

É perceptível que a arte do grafite, assim como os seus atores não são reconhecidos no âmbito oficial das artes. Todavia, a “estética” carrega formas e falas, onde predomina a visibilidade formada pelos conjuntos de sentir, ver, fazer e consumir o visual e fazer uma analogia/semelhança com uma sociedade hierarquizada, entre aquele que detêm a palavra e a habilidade para se ocupar de posições de enunciação e aqueles que são considerados sem competência para expressar-se.

Diante disso, podemos afirmar que as manifestações urbanas inspiram seus atores a utilizar os espaços urbanos como “espaço potente” como forma de expressão, de apropriação e de ocupação. Desse modo, o trabalho simbólico e a criatividade simbólica auxiliam na produção

e reprodução de identidades individuais e estabelece identidades sociais num contexto histórico e social e, por fim, anuncia sentimentos de vitalidade a dimensão da capacidade de atuação do sujeito no mundo (WILLIS, 1990).

A linguagem expressa na parede resulta em um processo criativo com profundo significado (HEBDIGE, 1976). Sendo assim, a rua torna-se um recurso crucial para os grafiteiros “reivindicada como um espaço de criatividade e emancipação, onde as ritualidades juvenis aparecem como uma espécie de celebração da diferença e da autonomia” (PAIS, 2005, p. 62-63).

A imagem, através do grafite, é o resgate físico e visual de marcas memoráveis da cidade que, por meio dela, escreve a sua história documental de episódios, datas, estéticas e personagens. “A imagem é a reconstrução visual da história documental de uma cidade” (FERRARA, 2000, p. 119).

Os muros estão impregnados de expressões enigmáticas que revelam a existência de grupos que usam o espaço público para comunicar-se, definindo estratégias em que a dimensão lúdica está presente no gozo da recriação de sujeitos. Contornar a fiscalização, desafiando o poder e o aparelho ao seu serviço, situações constrangedoras, ganhando estima e notoriedade na comunidade, são motivos reais que justificam a dedicação a arte do grafite.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. “**O que é Contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- ARCE, José Manuel Valenzuela. **Vida de barro duro: cultura popular juvenil e grafite**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.
- CANEVACCI, Massimo. **A Cidade Polifônica: Ensaio sobre a Antropologia da Comunicação urbana**. São Paulo: Studio Nobel, 1997.
- FERNANDES, Francisco; LUFT, Celso Pedro; GUIMARÃES, F. Marques. **Dicionário brasileiro Globo**. São Paulo: Globo, 1999.
- FERRARA, Lucrécia D’Alessio. **Os Significados Urbanos**. São Paulo: FAPESP, 2000.
- FRÓIS, Catarina. O anonimato em contexto de grupo: as associações anónimas. **Etnográfica**, IX (2): 293-312, 2005.
- GOFFMAN, Erving. **Estigma**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1998.
- HEBDIGE, Dick. **Subculture: The Meaning of Style**. Londres: Methuen, 1976.
- LARRUSCAHIM, P. G. & SCHWEUIZER, P. A criminalização da pichação como cultura popular na metrópole brasileira na virada para o século XX. **Revista de Direitos e Garantias Fundamentais**, 15 (1), 13-32, 1998.
- KEESING, Felix M. **Antropologia Cultural: a ciência dos costumes**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura,

1961.

MUNHOZ, N. B. **Pichadores de Florianópolis: memória e relações de grupo em meia a metrópole contemporânea**. Trabalho de Conclusão de História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, S.C, 2014.

NISSENBAUM, Helen. **The meaning of anonymity in the information age**. The Information Society, 1999.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. **Grafite, pichação & cia**. São Paulo: Annablume Editora, 1994.

PAIS, José Machado. **Culturas Juvenis**. Lisboa: IN-CM, 1993.

_____, 2002, “**Praxes, graffitis, hip hop**”, em Carles Feixa , Carmen Costa e Joan Pallarés (orgs), *Movimientos Juveniles en la Península Ibérica: Graffitis, Grifotas, Ocupas*. Barcelona, Ariel.11-34.

_____, 2005, “**Jovens e cidadania**”, *Sociologia, Problemas e práticas*, 49: 53-70.

PAIXÃO, S. J.C. **O meio é a paisagem: pichação e grafite como intervenções em São Paulo**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

PENA, J.S & WAN-DALL, O. **A Partilha e Conflito no espaço público**. In: P.B. Jacques & F.D. Brito (Orgs), *ReDobra* (pp.46-57). Salvador: EDUFBA, 2012.

PICCOLI, F. **Riscos rebeldes: notas etnográficas e criminológicas sobre a pichação**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Ciências Criminais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2014.

SILVA, E. L. **A Gente chega e se apropria do espaço! Graffiti e pichações demarcando espaços urbanos em Porto Alegre**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rs, 2010.

WILLIS, Paul. **Common Culture: Symbolic Work at Play in Everyday Cultures of the Young**. Miiton Keynes, open University Press, 1990.

Capítulo 12

Dos acervos de Arte Contemporânea nos Museus paraenses: a formação da coleção de Arte da Unama

Carolina M. M. Venturini Passos
Jorge Eiró
Mariano Klautau Filho
Susanne Pinheiro Dias
Vera Maria Segurado Pimentel

Introdução

Este capítulo apresenta um recorte do projeto de pesquisa *Arte Contemporânea nos Acervos e Museus Paraenses: 1980-2016*, desenvolvido pelo grupo de estudo Arte, Imagem e Cultura do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia (UNAMA). A investigação objetiva avaliar a importância que a constituição desses acervos representa para a produção artística do Pará nas últimas décadas e em que medida vem contribuindo para estabelecer conexões e diálogos com a produção nacional.

Com este propósito, por meio de uma abordagem historiográfica, pretende-se traçar uma genealogia dos processos de formação dos acervos de arte contemporânea de algumas das instituições museológicas de maior relevância no cenário artístico de Belém do Pará a partir da década de 1980. Que demandas originaram a criação desses acervos? Que concepções e critérios nortearam sua formação? Que ressonâncias tais acervos provocam na produção local? Como refletem e dialogam com o contemporâneo global? Estas são algumas das muitas questões que mobilizam esta pesquisa. De modo especial, este extrato buscará trazer à luz algumas questões relacionadas à primeira etapa da pesquisa, dedicada ao acervo constituído principalmente a partir dos prêmios aquisitivos do Salão Unama de Pequenos Formatos em suas dezenove edições, entre 1995 e 2013. O crescente volume de aquisições ao longo desse período fez surgir em 1998 a Casa da Memória, com a missão de preservação, conservação e difusão desse conjunto de obras e recentemente, em 2018, a Casa da Memória converteu-se em Museu de Arte da Universidade da Amazônia.

Ao se considerar, o esforço de historiar e documentar as origens dessa coleção visa destacar sua relevância não somente por seu notório caráter contemporâneo e pela reconhecida qualidade de suas peças, mas, especialmente, por representar um conjunto significativo da produção artística contemporânea brasileira. Mais ainda, por se tratar de uma coleção de arte instalada no âmbito de uma instituição de ensino superior, esse acervo poderá ganhar maior dimensão e projeção na medida em que se afirma como um amplo, expressivo e instigante objeto de pesquisa no campo das artes visuais em nossa região.

Dos Acervos De Arte Contemporânea Nos Museus Paraenses: A Formação Da Coleção De Arte Da Unama

O filósofo italiano Giorgio Agamben em um seminário ministrado entre os anos de 2006 e 2007, no Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza (IUAV), propôs como tema da aula inaugural a seguinte questão: “O que é o contemporâneo?”. Sob este artifício, Agamben intencionava discutir uma compreensão mais ampla do conceito de contemporaneidade, para além de seu significado óbvio contido nos dicionários. Nesse sentido, de modo estratégico, o filósofo acercava-se do conceito de intempestividade de Nietzsche para, à contramão e sob a ideia de “inoportuno”, “deslocado de seu tempo”, caracterizar o contemporâneo.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. 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 fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Parece-nos sedutor adotar semelhante baliza conceitual para uma apreciação crítica da complexa e diversificada produção de arte em nosso tempo em sua densidade, consistência e pertinência em relação à sua era. Uma certa lógica que consistiria em adotar uma visada externa, extemporânea poder-se-ia dizer, para, a partir de uma distanciada espessura de tempo, efetuar uma análise histórica daquilo que foi criado em um determinado momento ainda recente. Um olhar descolado, exterior, mas não alienado, com o potencial de, ao longe, encarar seu próprio tempo, para nele enxergar não somente as luzes, mas, principalmente, prospectar aquilo que sua escuridão oculta e, dessa forma, melhor compreender a criação artística desse mesmo tempo.

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar, mas não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar (AGAMBEN, 2009, p.65).

Logo, “saiba que os poetas como os cegos podem ver na escuridão”, como adverte Chico Buarque na canção “*Choro Bandido*”. Das mais profundas trevas, compete-nos, portanto, lançar luzes no breu e escrever a história.

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’ segundo uma necessidade que não provém do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora (AGAMBEN, 2009, p.72).

Destarte, sob esta concepção, este estudo intenciona, por conta de uma abordagem historiográfica, delinear uma genealogia dos processos de formação dos acervos de arte contemporânea de algumas das instituições museológicas de maior relevância no cenário artístico de Belém do Pará a partir da década de 1980, evidenciando-se neste artigo, especialmente, a formação do acervo da Universidade da Amazônia. Trata-se, neste caso, de uma das linhas de investigação do projeto de pesquisa *Arte Contemporânea nos Acervos e Museus Paraenses: 1980-2016*, desenvolvido pelo grupo de estudo *Arte, Imagem e Cultura*, integrante do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia.

Investigar as origens da formação de um acervo de arte, no propósito de tecer uma genealogia desse processo, é certamente algo indissociável do contexto em que esse acervo foi gerado. Em razão disso, torna-se indispensável averiguar o cenário artístico e cultural paraense daquele momento, no qual o acervo de arte contemporânea da Universidade da Amazônia foi constituído, com o objetivo de destacar os principais fatores que deflagaram sua formação. É fato incontestável que, a partir da abertura democrática no Brasil dos anos 1980, Belém do Pará vivenciou um fértil momento de produção no campo das artes visuais e que viria a se consolidar na década seguinte. A historiadora Ruth Burlamaqui de Moraes assinalaria que

Um sopro de original criatividade vem animando as artes plásticas paraenses nas últimas décadas, nos bons caminhos antes trilhados por Ruy Meira, Benedicto Mello, Mestre La Rocque Soares, entre outros. Longe das armadilhas e dos incômodos do regionalismo, quase sempre aprisionador em sua ideologia estreita, os artistas paraenses de hoje trabalham a universalidade. Sem renunciar, todavia, ao húmus de sua cultura, têm produzido, no entanto, uma linguagem que se realiza no múltiplo e jamais no uno (MORAES, 1996, p. 7).

O cenário artístico e cultural em Belém na virada dos anos 1980/90 mostrava-se bastante promissor para a emergência de ações direcionadas à formação de novos acervos artísticos, com a conjuntura local apresentando uma série de iniciativas locais levadas a efeito por seus artistas, agentes e instituições culturais. Ao mesmo tempo em que a produção artística paraense revelava um incontestável desenvolvimento, com um notável avanço de qualidade técnica, criativa e conceitual, em afinada sintonia com a produção nacional, de tal modo que alguns artistas locais já galgavam projeção no cenário brasileiro, Belém veria surgir diversas ações e empreendimentos que se efetivavam como a tentar corresponder a essa demanda.

Se em meados dos anos 1970 a cidade contava basicamente com as Galerias Ângelus e Theodoro Braga localizadas no Teatro da Paz e os “museus eram poucos e sem recursos modernos de iluminação, salvaguarda e difusão de seus acervos, a maior parte deles oriundas das pinacotecas da fase da borracha” (DERENJI, 2008, p. 75), o período entre o final da década de 1970 e o início dos anos 1990 seria marcado pela abertura de instituições como a Galeria Um (1979), a Debret Galeria de Arte (1980), Elf Galeria (1981), o Museu do Estado do Pará - MEP (1981), o Museu da UFPA - MUFPA (1983), a Galeria de Arte Edgar Contente (1991)³⁴ e o Museu de Arte de Belém - MABE (1991)³⁵. Outros novos espaços como a Galeria Municipal, a Galeria Arte Assinada, o 115 Escritório de Arte, a Galeria da Residência, a Galeria Portinari,

a Galeria Morbach e a Galeria da Assembléia Paraense concorreriam para movimentar a cena artística de Belém nessa época também.

Compondo esse contexto favorável, os cursos de Educação Artística na UFPA e na UNAMA se estabeleceriam, bem como espaços de aprendizagem não-formais como a Fotoativa e o Curro Velho seriam fundados em 1984 e 1991 respectivamente. Seriam criadas também a Associação dos Artistas Plásticos do Pará (APPA) e a Associação de Arte-Educadores do Estado do Pará (AAEPA). Surgiriam, ainda, uma série de ‘primeiras Mostras’ e ‘primeiros Salões’ na região, tais como o I Arte Pará (1982), a FOTOPARÁ 82 – I Mostra Paraense de Fotografia (1982), o I FOTONORTE (1987), o I Salão de Arte Primeiros Passos – CCBEU (1991) e o I Salão Paraense de Arte Contemporânea – SPAC (1992).

Embora tais ações ocorressem, por vezes, de forma isolada e sem grandes articulações entre si, pode-se afirmar, de modo geral, que todos corroboravam fortemente à conformação de um pensamento contemporâneo no campo da produção artística local. Sob essa perspectiva, esse contexto mostrar-se-ia, então, fertilmente propício e decisivo para o surgimento de iniciativas voltadas à formação de acervos de arte contemporânea em instituições públicas e privadas e, também, de importantes coleções particulares congêneres.

Não é intenção desta pesquisa aprofundar a investigação sobre um levantamento integral das iniciativas desse contexto histórico em questão, mas destacaremos a seguir, para exemplificar, ao menos algumas ações, dentre as mais representativas, que contribuíram para o fomento e difusão da produção artística local e, conseqüentemente, para a formação de acervos de arte contemporânea em Belém, a partir de um recorte histórico nos anos 1990. Nosso propósito neste artigo, sobretudo, converge para procurar demarcar, ainda que de modo breve e o que nos permite neste espaço de escrita, o contexto artístico-cultural em Belém no qual surgiria a Galeria de Arte da Unama e, na seqüência, o Salão Unama de Pequenos Formatos.

Dentre tais iniciativas, elegemos o Salão Paraense de Arte Contemporânea – SPAC – como um dos acontecimentos mais relevantes desse cenário. Idealizado pela Associação dos Artistas Plásticos do Pará – APPA –, entidade de classe criada em 1990, o SPAC seria encampado e executado pela Secretaria de Estado da Cultura do Pará – SECULT – com a primeira edição do Salão já acontecendo em 1992. A curadoria geral do Salão ficou a cargo de Osmar Pinheiro, artista plástico e professor da UFPA àquela altura radicado em São Paulo realizando mestrado em artes na ECA-USP. O júri de seleção e premiação foi composto por Aracy Amaral, Ivan Lima, João Mercês, Rosana Bitar e Selma Daffré. O 1º Prêmio coube ao pernambucano Rinaldo Silva mostrado na figura 01 a seguir.

No catálogo do salão, Osmar Pinheiro enfatizava a importância da presença dos artistas paraenses em diálogo com a produção nacional

Os critérios que possibilitaram a formulação do I Salão de Arte Contemporânea, enquanto amostragem da produção emergente da arte brasileira, buscaram estabelecer um espaço de confronto e atualização acima de qualquer redução de caráter regionalista. (...) Sobre esse aspecto, o I SPAC procura proporcionar ao artista que aqui vive e produz, e sem a distinção aos artistas de todo o país, o espaço para amostragem e

discussão de sua obra de modo a viabilizar em nosso estado, a criação de um polo de referência para a arte brasileira. (PINHEIRO, 1992, p. 6).



Figura 01: Rinaldo Silva: *Ícaro*, mista sobre tela, 1992. (obra pertencente ao acervo do Sistema Integrado de Museus – SECULT-PA)

Por sua vez, a crítica de arte Aracy Amaral, presidente do júri, ressaltava a finalidade do salão como espaço de discussão da produção e de interlocução artística

Qual a função de um salão anual num país como o Brasil? De imediato o salão atua como um estimulador de vocações, a gerar polêmica, trazendo informações, intercambiando experiências. (...) Hoje com a intensificação da atividade criadora por todo o país, quase todos os salões são, neste momento, decididamente nacionais, pela própria necessidade de busca de uma intercomunicação com outros meios artísticos. (AMARAL, 1992, p. 7).

Aracy comentava, ainda, a função do júri na formulação de critérios de apreciação das obras enquanto baliza para os artistas, as múltiplas tendências presentes na mostra e a perspectiva criada aos artistas locais frente ao cenário artístico nacional, tomando Belém como polo de ressonância

Entendemos que por vezes um júri pode funcionar com uma direção que pode ser útil a um jovem artista. Funciona dessa forma o trabalho do júri como uma diretriz, operando como uma análise que o artista não fez, com olhos críticos, frente à sua própria obra.

Uma preponderância de figurativos, abstratos informais, matéricos, de pintores inspirados por motivos populares foram também algumas observações anotadas no decorrer do júri. Entre os paraenses surpreendeu-me em vários artistas o “clima” de Emmanuel Nassar, artista reconhecido já no Brasil como no exterior.

Para quem participa de um júri, permanece o sabor das descobertas de tendências e novos valores, e, no caso, a possibilidade de acesso ao panorama da criação artística a partir do Pará, centro vital de nosso polo do Norte do Brasil. (AMARAL, 1993, p. 7-10).

Um dado relevante do evento partiu da ideia da curadoria geral em destinar uma ala do Salão a artistas convidados, trazendo nomes de grande projeção no cenário brasileiro como Tomie Ohtake, Arcangelo Ianelli, Iberê Camargo, Siron Franco, Tunga, dentre outros para compor uma sala especial, esta sob a curadoria do crítico de arte Olívio Tavares de Araújo.

A presença de um expressivo conjunto de obras desse grupo de renomados artistas no espaço do evento resultou em dois efeitos positivos: primeiro, o de conferir ao Salão um relevo qualitativo de alta distinção; e, especialmente, no que se constitui em nosso objeto de pesquisa, o fato de que parte das obras desses grandes nomes seria posteriormente adquirida pelo Governo do Estado do Pará. Essa iniciativa inédita possibilitou a aquisição de obras que passariam a integrar a coleção de arte contemporânea da Secretaria de Cultura e que hoje se encontra sob a guarda do Sistema Integrado de Museus.

O Salão Paraense de Arte Contemporânea teria apenas mais duas edições, em 1993 e 1994, mantendo o mesmo caráter e formato da edição inaugural, com a mostra competitiva e uma sala especial de artistas de renome nacional. O SPAC, a despeito de toda a projeção obtida em suas três únicas edições, seria extinto por determinação da política cultural adotada pela nova gestão que viria a assumir a SECULT em 1995.

Em meio a esse cenário, portanto, surgiria a Galeria de Arte da UNAMA, inaugurada em novembro de 1993, conjuntamente com a ascensão desta instituição de ensino superior à categoria de universidade. A criação da Galeria deve-se especialmente ao empenho da professora Graça Landeira, então pró-reitora de administração da UNAMA, em criar um espaço artístico-cultural na instituição. No catálogo da mostra inaugural, o professor Édson Franco, reitor da nova universidade, demarcaria seu texto de apresentação da galeria com a seguinte epígrafe: “Para um só êxito é necessário uma constelação de acontecimentos”, de Rainer Maria Rilke.

A mostra inaugural da Galeria seria composta por uma coletiva de professores-artistas da instituição, docentes dos cursos de Educação Artística (nomenclatura da época) e de Arquitetura e Urbanismo, com obras de Alexandre Sequeira, Emanuel Franco, Jorge Eiró, Mário Barata II, Paulo Andrade, Rosângela Britto (figura 02) e Sanchris.



Figura 02: Rosângela Britto: *Festa*, mista sobre tela, 1993. (obra pertencente ao acervo da UNAMA)

Ainda no catálogo da mostra, o filósofo e professor Benedito Nunes explicaria sobre o significado de uma galeria

A palavra galeria designa, numa de suas conotações, corredor estreito para expor e vender obras de arte, significando, portanto, a rigor, um espaço provado para fins mercantis. Não por acaso a Galeria de Arte da UNAMA inverte essa acepção: concebida para centralizar atividades artísticas, e abertas no mesmo dia em que se inaugura a Universidade, da qual se torna órgão complementar, recebe ela o oposto sentido de um espaço público fora do mercado, que tende a interligar quatro dimensões ideais (NUNES, 1993, p. 5).

Em seguida, Benedito Nunes elucidaria o que considerava como as quatro dimensões ideais de uma galeria de arte: o espaço de criadores e apreciadores interligado às dimensões educacional, cultural e política. Destacamos aqui duas delas:

A primeira, que qualifica esse espaço como lugar de encontro de criadores e de apreciadores de arte, é a dimensão crítica do discernimento, do juízo esclarecido, da competência posta à prova. A arte não pode ser um vale-tudo. A atual diversidade da experiência artística exige, mais do que antes, um mínimo de artesanato, de coerência técnica, de valorização da matéria e dos materiais, contra o improvisado e o mal feito (...). Como lugar de encontro, o espaço público é, ainda, um lugar de confronto, de discussão, entre várias e por vezes conflitantes correntes artísticas, que não se excluem, prolongando-se numa reflexão sobre a arte, seus meios e seus fins, o discernimento crítico, avesso aos dogmatismos, provido de senso histórico para captar a razão de ser da variedade e da mudança das formas, e para distinguir entre o simples modismo passageiro e a tendência relevante, espraia-se às três outras dimensões.

Em seguida, Nunes sublinharia a vitalidade da dimensão educacional de uma galeria de arte enquanto instância artístico-pedagógica em sua função articuladora dos eixos acadêmicos de ensino, pesquisa e extensão em suas esferas tanto intra quanto extra universitárias

A segunda dimensão, educacional, conseqüente aos planos de educação artística que a galeria pretende realizar, é, a meu ver, tanto extra quanto intrauniversitária. De origem polêmica, essa espécie de educação – convém lembrar – surgiu enquanto projeto pedagógico, com o fim de recuperar as potencialidades criadoras dos indivíduos, contra os efeitos da abstração e da massificação na sociedade científica e tecnologia em que vivemos. Assim, no atual sistema universitário, restrito à transmissão do conhecimento objetivo, a educação artística preencheria o lugar vazio da imaginação e do pensamento poético, sem os quais o ensino arrisca-se a perder sua fecundidade cultural. (NUNES, 1993, p. 5).

A Galeria de Arte da UNAMA, já a partir de 1994, seria constituída por um conselho curador, cuja direção e a curadoria geral ficaram a cargo do artista plástico, arquiteto e professor Emanuel Franco, passando, assim, a integrar ativamente o circuito artístico-cultural da cidade com a oferta de oito pautas anuais de exposições individuais e coletivas. O acervo da UNAMA passou a ser formado desde então, iniciando com a política de doação de obras dos artistas expositores em contrapartida à concessão das pautas da galeria, prática esta, de um modo geral, adotada por todos os espaços expositivos da cidade. Em depoimento recente³⁶, colhido especialmente para este artigo, Franco reporta-se àquele momento:

A Galeria de Arte da UNAMA, atual Galeria de Arte Graça Landeira, criada em 1994, passou a oferecer uma série de atividades artísticas integrantes de uma programação anual, constituída de: exposições individuais e coletivas amparadas por um edital de pautas; exposições em parceria com os cursos afins (Educação Artística e Arquitetura e Urbanismo), tendo como conteúdo os resultados práticos das disciplinas; projetos em parceria com outras instituições públicas e privadas; atividades de extensão artística realizadas em cidades do interior paraense; e, especialmente, a realização do projeto Salão UNAMA de Pequenos Formatos que teve sua primeira edição realizada em 1995 (FRANCO, informação verbal, 2018).

A concepção do Salão UNAMA de Pequenos Formatos seria formulada por Franco e aprovada pelo conselho curador da Galeria no ano referido acima, com a primeira edição já acontecendo em 1995. A maior parte do volume de obras que hoje constituem o acervo de arte da UNAMA seria oriunda, principalmente, por conta dos prêmios aquisitivos desse salão. O Salão emergiria, portanto, com a qualidade de um certame artístico de âmbito nacional, realizado anualmente pela Galeria de Arte da UNAMA e esteve ativo em dezenove edições ininterruptas, de 1995 a 2013.



Figura 03: Simões: *Sem título*, mista sobre papel, 1995. (Grande Prêmio do I Salão UNAMA de Pequenos Formatos)

Franco destaca, ainda, a importância do Salão e suas relações com as atividades acadêmicas da universidade

A ideia de um salão de arte associado a uma instituição de ensino, além de reforçar o vínculo fundamental entre a arte e a educação, foi, num primeiro momento, de difundir os resultados artísticos que circulavam por entre paredes das salas de aula e que, até então, eram analisados somente sob o viés dos conteúdos programáticos. Esse planejamento inicial, mais restrito, acabou sendo expandido para o âmbito nacional, com um regulamento formatado para alcançar os mais diferentes núcleos de produção do país (FRANCO, informação verbal, 2018).

Quanto à proposta estabelecida pelo Salão, esta possuía uma característica singular: a designação de “pequenos formatos” referia-se à dimensão estabelecida como critério para as obras candidatas ao certame, definida pelo volume máximo de 40 x 40 x 40 cm. Emanuel Franco rememora as motivações que levaram à concepção dos tais pequenos formatos

Dentro do padrão dimensional estabelecido como limite de cada obra, 40 cm em suas dimensões máximas, objetivava-se valorizar e difundir a produção artística em pequenos formatos, até então mais restrita a acervos de colecionadores, marchands e algumas mostras em espaços privados do circuito de arte de Belém (FRANCO, informação verbal, 2018).

O volume considerável de obras adquiridas nas premiações dos primeiros anos do Salão UNAMA de Pequenos Formatos e por meio das exposições realizadas na Galeria de Arte passou a exigir a criação de um setor específico com a finalidade de abrigar o crescente acervo. Com essa missão, surgiria em 1998, a Casa da Memória, espaço museológico criado com a função de catalogar, sistematizar, preservar e difundir essa coleção que hoje conta com um volume de aproximadamente 1.750 obras, divididas em oito categorias: pintura, fotografia, gravura, desenho, escultura, construção artística, instalação e vídeo.

A Casa da Memória viria, a partir de sua criação, reunir uma significativa produção de artistas de diversas regiões do país, incluindo nomes importantes do cenário artístico paraense, como Luiz Braga, Geraldo Teixeira, Miguel Chikaoka, Armando Queiroz, Flávya Mutran, Ruma de Albuquerque, Alberto Bitar, Marcone Moreira, Berna Reale, Nina Matos, dentre tantos outros. Outros nomes a destacar, oriundos de outras regiões e que hoje fazem parte do circuito nacional, são Marcelo Moscheta, Vania Mignone, Denise Adams, Camila Soato e Frederico Dalton para citar alguns.



Figura 04: Armando Queiroz: *Provas A, B e C*, objetos, 2003. Prêmio “Graça Landeira” do IX Salão UNAMA de Pequenos Formatos. (obra pertencente ao acervo da UNAMA)

Vinte anos depois de ser instituída, a Casa da Memória é convertida, então, em Museu de Arte da UNAMA. Pode-se considerar que a maior parte desse acervo foi angariado por meios dos prêmios aquisitivos do Salão UNAMA de Pequenos Formatos e que esta parcela significativa da Coleção merece uma apreciação crítica diferenciada e mais aprofundada. A análise que faremos a seguir será de forma breve e apenas introdutória de nossa pesquisa, ora em andamento, no sentido de pontuar este artigo. A singularidade do formato dessas peças é um dos aspectos distintivos da coleção e que merece especial observação. Esse formato de pequenas dimensões que, a princípio, poderia parecer limitador, revelou-se um instigante desafio plástico e conceitual para os artistas em seus processos e poéticas, atraindo muitos participantes de todo o país.

O Salão em todas as suas edições atingiu, em média, um número acima de trezentos artistas inscritos de vários estados do Brasil. Além disso, o período que compreende as décadas mencionadas e que corresponde à existência do Salão foi importante para a consolidação de uma série de mudanças e avanços operados na produção artística contemporânea, no qual se observa, dentre outros aspectos, um avanço significativo da presença da fotografia nesse cenário. Paralelamente, verifica-se uma forte tendência no rompimento dos suportes tradicionais, com um arrojado investimento na construção do objeto artístico de natureza híbrida ou mesmo incorporando elementos matéricos e conceituais incomuns ao território da arte.

Talvez o principal ponto a ser levantado sobre essa produção é que a maioria de seus agentes já emergiu na cena artística brasileira como herdeiros do rompimento efetuado por seus antecessores imediatos, em relação aos limites tornados muitos estreitos do conceito de “escultura”, entendido como a realização de uma forma no espaço através do desbastamento ou da modelagem da matéria. (CHIARELLI, 1999, p. 170).

Tais características indiciam um movimento mundial e, Belém, a partir desse momento, portanto, operaria como uma caixa de ressonância ecoando esse processo, com destaque às experiências vivenciadas no Salão Paraense de Arte Contemporânea e, neste caso, no Salão Pequenos Formatos e na atuação da Galeria de Arte Graça Landeira com o seu programa de exposições.

Um dado significativo deste aspecto é o fato de que a Fotografia é a categoria que possui o maior número de obras na coleção da UNAMA. Destaca-se, ainda, a categoria Construção Artística, caracterizada por reunir trabalhos cujos suportes materiais se diversificam dos meios tradicionais, com artistas operando procedimentos muitas vezes mesclados a diferentes técnicas e processos, promovendo a diluição das convencionais divisões de gêneros artísticos. Nesse sentido, Chiarelli complementa que “mais do que isso: (esses artistas) surgiram como herdeiros do rompimento da própria noção de arte enquanto linguagem constituída de código capazes de serem traduzidos por outros códigos” (*ibid*).

Considerando que a categoria Fotografia possui algo em torno de 431 trabalhos e a Construção Artística aproximadamente 250 obras, observamos certamente uma configuração que demarca tanto a história do Salão quanto o perfil do acervo, no que se refere às características

materiais, técnicas e conceituais que alinham esse acervo às tendências poéticas contemporâneas.

Somado a isso, nota-se ainda a presença de obras em vídeo e instalação também catalogadas no acervo. Neste sentido, uma pesquisa mais expandida sobre esse acervo poderá destacar os aspectos mais distintivos que conformam e caracterizam o perfil contemporâneo da coleção. Deverá igualmente assinalar sua importância para a região, enfatizando a presença da linguagem fotográfica como traço preponderante do acervo, o que contribui para ampliar o diálogo sempre profícuo que Belém vem cultivando ao longo de décadas com a produção fotográfica brasileira.

Ainda na perspectiva de se investigar a junção entre as categorias “Fotografia” e “Construção Artística”, abre-se uma outra chave de compreensão sobre o perfil do acervo que direciona o olhar para o objeto tridimensional: uma série de trabalhos que derivam da mistura de suportes e materiais, ora flertando com tradições provenientes da escultura, ora apropriando materiais e processos estranhos ao território propriamente artístico, transgredindo os suportes tradicionais e, muitas vezes, evidenciando a total diluição de gêneros. Neste sentido, um olhar mais atento sobre a configuração objetual de diversos trabalhos encontrados no acervo de arte da Unama pode certamente indicar um campo de investigação instigante sobre uma das facetas distintivas de sua coleção, algo que certamente será objeto de averiguação a ser abordado em outro momento.

Para concluir, esta pesquisa sobre a coleção de arte da Universidade da Amazônia, cuja introdução se apresenta neste artigo, configura-se como uma ferramenta de dupla função. Por um lado, afirma-se como uma instância relevante para entender a importância da produção e da difusão das artes visuais contemporâneas no Pará – considerando a função que uma coleção desempenha como objeto de conhecimento e ensino de arte –, e por outro, o aprofundamento deste estudo na pluralidade de propostas que o acervo contém nos auxiliará a contribuir na definição conceitual, nas ações curatoriais, na organização técnico-administrativa e na difusão do recém-criado Museu de Arte da UNAMA e, portanto, na consolidação de sua identidade e efetiva realização institucional.

Notas

34 Futuro *Museu de Artes Brasil- Estados Unidos – MABEU*, inaugurado em 1998.

35 (PARÁ, 2002; DERENJI, 2008; MEDEIROS, 2012).

36 Depoimento concedido a Jorge Eiró via correio eletrônico no dia 20 de novembro de 2018.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é o Contemporâneo? In: **O que é o Contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó-SC: Argos, 2009.

AMARAL, Aracy. SPAC: Um novo salão no Pará. In: **Catálogo do I Salão Paraense de Arte Contemporânea**. Belém: SECULT, 1992.

BUARQUE, Chico. Choro Bandido. In: **Paratodos**. São Paulo: RCA/BMG, 1993.

CHIARELLI, Tadeu. **Tridimensionalidade: Arte Brasileira do Século XX**. São Paulo: Itaú Cultural, 1999.

DERENJI, Jussara. Museu como experiência universitária: uma reflexão sobre os museus que ocupam prédios históricos. In: MOKARZEL, Marisa (org.). **Artes Visuais e suas interfaces**. Belém: Universidade da Amazônia, 2008.

FRANCO, Emanuel. **Sobre a criação da Galeria de Arte da UNAMA e do Salão UNAMA de Pequenos Formatos**. [depoimento pessoal]. Mensagem recebida via correio eletrônico <eirojorge@gmail.com> no dia 20 de novembro de 2018, Belém, 2018.

MEDEIROS, Afonso. 80/90 do 20: As encruzilhadas histórico-geográficas de uma geração. In: **21º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, 2012, Rio de Janeiro. Anais do 21º. Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2012. v. 01, pp. 1893-1905.

MORAES, Ruth B. **Catálogo da Exposição Pará Hoje – Mostra itinerante de artes plásticas**. Belém: PMB/FUMBEL/MABE, 1996.

NUNES, Benedito. **Catálogo da exposição inaugural da Galeria de Arte da UNAMA**. Belém: UNAMA, 1993.

PARÁ. Secretaria de Estado da Cultura. **Fotografia Contemporânea Paraense: panorama 80/90**. Belém: SECULT, 2002.

PINHEIRO, Osmar. **Catálogo do I Salão Paraense de Arte Contemporânea**. Belém: Secult, 1992.

APÊNDICE

Sobre a criação da Galeria de Arte da UNAMA e do Salão UNAMA de Pequenos Formatos

A Galeria de Arte da UNAMA, atual Galeria de Arte Graça Landeira, criada em 1993, passou a oferecer uma série de atividades artísticas integrantes de uma programação anual, constituída de: exposições individuais e coletivas amparadas por um edital de pautas anuais; exposições programadas em parcerias com os cursos afins tendo como conteúdo os resultados práticos das disciplinas; projetos em parceria com outras instituições públicas e privadas; atividades de extensão em algumas cidades do interior paraense e a realização do projeto Salão UNAMA de Pequenos Formatos que teve sua primeira edição realizada em 1995.

A ideia de se ter um projeto de salão de arte associado a uma instituição de ensino, além de reforçar o vínculo fundamental entre a arte e a educação, foi de difundir os resultados artísticos que circulavam por entre paredes da sala de aula e que, até então, eram avaliados somente sob o viés dos conteúdos programáticos. Esse planejamento mais restrito do Salão

acabou sendo expandido para um âmbito nacional com um regulamento formatado para alcançar os mais diferentes núcleos de produção do país. Além do que, dentro do padrão dimensional estabelecido como limite de cada obra, 40 cm em suas dimensões, objetiva-se valorizar e difundir a produção em pequenos formatos, até então considerada mais restrita a acervos de colecionadores, marchands e algumas mostras em espaços privados, principalmente no circuito de arte de Belém.

Vale ressaltar que a trajetória do Salão contou com o apoio fundamental dos artistas plásticos integrantes do quadro docente da UNAMA, que sempre se mantiveram dispostos a participar das discussões acerca da atualização dos conteúdos e sobre a concretização de novas idéias para aprimoramento do mesmo.

Não poderia deixar de ser mencionada a sensibilidade da Professora Graça Landeira, Pró-reitora de Administração à época, quanto ao empenho em constituir na Universidade um Núcleo Cultural que abrangesse os mais diversos segmentos de produção artística, entre eles uma galeria de arte.

Na primeira edição já se constatou o interesse dos artistas quanto à proposta oferecida, com inscrições vindas dos mais diversos centros do País e, também, pela qualidade do conteúdo selecionado para a composição da mostra oficial. Em todas as versões subsequentes foi mantido o caráter competitivo e a apresentação de salas especiais em homenagens a artistas da região. Tanto o Salão quanto as exposições do Edital de Pauta da Galeria favoreceram a constituição de um acervo artístico da UNAMA que hoje estão sob os cuidados da Casa da Memória.

Emanuel Franco

Belém, 20 de novembro de 2018.

Capítulo 13

Identidades de saberes de tradição na diversidade cultural do Quilombo Jambuaçu em Moju (Pa)

Ana D'Arc Martins de AzevedoRosângela
Araújo Darwich
Adailson da Silva Leão

Introdução

O Quilombo Jambuaçu está localizado ao norte do Pará, na Região Amazônica, a 15 km do centro de Moju, que fica a 128 km de Belém. Organizado em torno de quinze comunidades, com cerca de 3500 habitantes e ausência de fossas biológicas e tratamento de lixo, retrata conflitos e tensões sociais historicamente construídos. Seria esperado que a carência na concretização de políticas públicas na área da saúde, por exemplo, contrastasse com a sobrevivência de saberes tradicionais, representados pelo engajamento de pajés, curandeiros e benzedeadas, e por terreiros de candomblé e umbanda.

Diante de tal cenário e enquanto desdobramento da tese de doutorado da primeira autora, este estudo etnográfico objetivou relacionar pressões econômicas e culturais externas sobre as tradições quilombolas por meio de relatos de habitantes de Jambuaçu. Investigaram-se impactos resultantes de ações de empresas de mineração e agroindustrial, bem como de igrejas cristãs, por meio de entrevistas e observações diretas registradas em um diário de campo realizadas com doze quilombolas ao longo de dezoito meses. Verificou-se que os detentores de saberes quilombolas tradicionais passaram a ser alvo de discriminação pela própria população, como quando, sob influência de igrejas cristãs, atos de cura são identificados como “coisas do diabo”.

Da mesma forma, os quilombolas já pouco lançam mão de parteiras locais, na contramão de movimentos atuais de mulheres, na capital paraense. A situação atual é resumida em uma constatação de um quilombola: “é difícil morar em Jambuaçu”. Destaca-se, no entanto, que conflitos e tensões históricos têm sido atualizados por novos contatos com detentores de poderes econômicos e religiosos, porém na presença de centros de resistência, nos termos de movimentos sociais pela obtenção e manutenção de direitos.

Somadas às lutas por postos de saúde estão aquelas por indenizações e cumprimentos de acordos firmados com empresas que representam o poder econômico acima dos direitos humanos básicos (FONSECA, 2011). As dificuldades experienciadas, aliadas ao envolvimento ativo em busca de direitos no Quilombo Jambuaçu, documentam retrocessos e avanços vivenciados pelas populações tradicionais no Brasil.

Este capítulo destaca um quilombo situado no nordeste do estado Pará, Jambuaçu/Moju, quanto aos seus aspectos identitários de saberes de tradição na diversidade cultural resultantes de uma pesquisa de doutorado, cujo foco se deu nesses aspectos aqui apresentados.

A fim de investigar sobre identidades de saberes de tradição ressaltamos que durante a viagem, utilizamos o ônibus escolar, meio de transporte também usado pelos alunos que estudam em Moju. Saíamos às 12h da cidade de Moju em direção ao Quilombo que, por meio da Rodovia Quilombola chegávamos à Comunidade Conceição do Mirindeua exatamente às 13h e nos dirigíamos em lugares centrais, como a escola, a capela, o igarapé principal da comunidade. Conversávamos com vários moradores que naquele momento estavam em frente de suas casas.

A partir desses contatos positivos, esses aspectos favoreceram a entrada de fato no Quilombo, visto que acreditamos que uma pesquisa perpassa pela relação de confiança que se estabelece com o local da pesquisa. Observamos também rios de algumas comunidades com suas pontes.

Durante a viagem tomávamos refrigerantes, parávamos em sombras, e as informações vinham nas falas desses moradores para enriquecer cada vez mais o estudo. Nesse entrelaçamento comum de cansaço, calor, e vontade de chegar ao nosso destino era perceptível a satisfação e demonstração de confiança que passava para eles.

Identidades de Saberes de Tradição no Quilombo

A viagem para esse Quilombo apresenta dois cenários naturais: quando é verão a estrada está tomada por poeira; e quando é inverno está tomada por lamas e poças de água. Já existe intenção de se articularem para reivindicar na prefeitura de Moju, o asfalto da estrada. Despertamos a atenção os diversos ambientes formados por ramais e igarapés, cheios de contrastes que encontramos nessa viagem, como a presença de uma madeireira com seus portões seguros e de construção alta, talvez impedindo olhares curiosos e preocupantes sobre os impactos ambientais que vem causando; uma carvoaria que, segundo os moradores, provoca uma nuvem de fumaça, ocasionando ardência nos olhos, alergias, tosses, etc., nos que transitam na estrada; fazendas com gados e campos a se perderem de vista por conta do desmatamento que fizeram para a pecuária. E a viagem continua, sempre se destacando nessas comunidades a presença de uma escola, de uma capela, de um centro comunitário, etc.

Como existem dois tipos de transportes de acesso ao Quilombo de Jambuaçu (escolar, que é gratuito, e tarifado, de acesso a todos os moradores do Quilombo), ressaltamos que se dá um movimento constante em virtude do cumprimento de horário rigoroso, considerando a distância que separa o Quilombo da cidade de Moju.

O ônibus escolar, que é gratuito, também obedece a horários determinados. É contratado pela Prefeitura de Moju para transportar estudantes e professores que se deslocam Moju/Quilombo e vice-versa. Circula pelo horário da manhã e da tarde. No horário da manhã, esse ônibus sai do Quilombo de Jambuaçu às 5h para levar alunos que estudam em Moju, retornando

para o Quilombo às 12h, e às 17h retorna para Moju para levar alunos que estudam à noite nessa cidade. Nesse horário também viajam professores que não moram no Quilombo e que dependem desse ônibus para voltar para suas casas na cidade de Moju.

Os alunos ficam geralmente em duplas, ou em grupos à espera desse transporte nos ramais do Quilombo de Jambuaçu, o que pode ser uma forma mais segura de retornarem à noite para suas casas, pois, apesar de existir luz elétrica em Jambuaçu, alguns pontos da estrada não têm iluminação pública. É interessante perceber que, quando o ônibus passa em algumas Comunidades, os moradores são imbuídos a saírem de suas casas e acompanharem com olhares e gritos os alunos se aproximarem desses ônibus. Esse movimento é rotina no local.

Nesse sentido, destacamos que nossa atenção avançou e tomou um rumo de importância fundamental ao prosseguimento do estudo, como pesquisadora, nesse Quilombo sobre o tema deste artigo, *identidade de saberes de tradição na diversidade cultural do Quilombo de Jambuaçu (aspectos históricos, sociais, religiosos, políticos e culturais)*, quando nessas viagens surgiam vários encaminhamentos para o rumo da pesquisa: existência de parteiras no Quilombo, benzedores, moradores antigos, igrejas católicas e evangélicas, história de origem do Quilombo, rios e igarapés, etc.

Nesse clima de envolvimento e de descobertas na pesquisa, o Quilombo de Jambuaçu está localizado na Região Amazônica, ao norte do Pará, cujo rio principal é o Rio Jambuaçu, que com seus afluentes, tornou-se o caminho de fuga de escravos. Esse Quilombo dista 15 km do município de Moju³⁷, onde nesse município “se estabeleceram os maiores engenhos, as maiores fazendas agrícolas [...], numerosa escravaria negra” (SALLES, 2004, p. 159).

Há uma história, segundo a qual, naquele tempo apareceram 3 escravas que trouxeram na bagagem apenas alguns molambos e uma imagem de Nossa Senhora. Elas fugiram do outro lado do rio, vieram pela mata e no Quilombo de Jambuaçu se instalaram trabalhando no corte do arroz. Conta atualmente com uma população de 3.500 pessoas (DADO EXTRAÍDO DO JORNAL O DIÁRIO DO PARÁ – 27/10/2009), cerca de 850 famílias e residências.

Um morador diz que Jambuaçu tem uma extensão de 70 km em linha reta, contudo,

[...] se não fossem as perdas de terras das Comunidades localizadas em São Bernardino, em Nossa Senhora das Graças, em Santa Luzia do Traquateua, em Santa Maria do Traquateua, em São Sebastião do km 40 do Traquateua, por conta da passagem da linha de transmissão e das 3 tubulações, as quais, duas delas são da Companhia VALE, Jambuaçu seria muito maior.

De acordo ainda com esse morador, “em Jambuaçu os escravos fugiam das fazendas e de engenhos e se refugiavam no Quilombo, nas matas, o que fez originar as vilas. Minha avó, falecida há 3 anos, trabalhou na casa de senhores de engenho”. Esse morador se reconhece como quilombola, principalmente a partir de um trabalho realizado pela CPT, a qual ofereceu formações sobre a cultura quilombola, levando-os a lutarem pelo seu reconhecimento oficial, por meio da autodefinição.

Conforme outro morador,

[...] se trabalha com muita dificuldade até porque os apoios tanto governamentais

do Estado como do Município são muito poucos, quando temos esse apoio, vem por terceiros e se desvia, logo, é difícil morar em Jambuaçu. A área geográfica é grande, são distantes umas das outras, o que torna difícil para locomovermos, e sem apoio torna-se pior.

Diante desse depoimento, verificamos por ocasião das idas ao Quilombo, a deficiência de acesso e de locomoção em realizar algumas visitas a escolas de Jambuaçu, pois o transporte tarifado e escolar que transita em horários programados, mostra-se exíguo para atender as necessidades do cotidiano para os moradores desse Quilombo, como, por exemplo: realizarem visitas em outras comunidades, participarem de eventos sociais, locomoverem doentes com sintomas graves que requerem atendimento de urgência, etc.

Esse morador depõe ainda que o termo “Jambuaçu”, advém de

[...] uma linguagem indígena que admitia a existência de uma fruta amazônica chamada jambo, que tinha por aqui. Por conta disso, eles batizaram o igarapé que circunda o quilombo chamado de rio Jambuaçu.

Essa expressão está associada ao termo *açu*, algo muito grande, cujo termo significa em língua tupi, o pospositivo “açu” que significa “grande”, conforme um morador continua relatando:

[...] a expressão Jambuaçu surgiu quando 2 pessoas que viajavam de barco para vender mercadorias, pararam em um sítio abandonado onde havia algumas árvores frutíferas, dentre as quais uma árvore de jambo. Como eles não conheciam a fruta que apanharam dessa árvore, prepararam um fogo, no qual colocaram o jambo em uma panela e lá a esqueceram. O fruto queimou, assou e uma dessas pessoas, gritou: - compadre o jambo “açu”.

O Quilombo de Jambuaçu também intencionou se tornar município, como percebemos no depoimento de um morador:

Jambuaçu é, a princípio, do município de Moju, pois era uma Comunidade destacada no período da emancipação do município de Moju, por ter uma Comunidade na foz que é a Comunidade de São Manoel, enquanto ponto estratégico da exploração das drogas do sertão, da borracha. Assim, São Manoel seria a sede de Moju por apresentar grandes fazendeiros e comerciantes da borracha e dos produtos que vinham de Jambuaçu, e que nessa época existiam as Irmandades, onde o pessoal morava e trabalhava. Nessa Comunidade tudo começou a evoluir, a crescer, pois existia um barracão, um comércio, um porto para guardar os gêneros do pessoal no tempo de inverno para não pegar chuva até chegar a embarcação para colocar e levar para Belém. Assim, um dia houve intenção da Comunidade de São Manoel tornar município quando também tinha um cartório. Nesse sentido, foi crescendo e mudou a realidade das Comunidades. Então, São Manoel estava bem evoluído e tinha aqui a área do Divino Espírito Santo que é Moju, contudo, ela não era tão evoluída quanto a área de São Manoel de Jambuaçu. Ressalto que o rio Jambuaçu tem sua foz próxima a Belém, logo se tornava favorável para o escoamento de produtos vendáveis.

O Quilombo de Jambuaçu tem atualmente 15 comunidades tituladas. O acesso ao Quilombo está sinalizado por paisagens que retratam um cenário de matas, ramais, igarapés e pela rodovia principal que circunda todo o Quilombo, chamada de Rodovia Quilombola, a qual dá acesso às comunidades, bem

como às localidades de cultivo de roças para fabricação de farinha, o que, em última análise, resulta em fonte de renda para a maioria das famílias dessas Comunidades.

Esse Quilombo, com essas Comunidades, é constituído por escolas, igrejas, casas de madeira e alvenaria com estilos simples, telefones públicos, luz elétrica, igarapés. O termo “igarapés” significa “um estreito canal natural entre duas ilhas, ou entre uma ilha e a terra firme” (BUENO, 2000, p. 418).

O Quilombo contém comércios que abastecem a comunidade com alguns gêneros alimentícios de primeira necessidade. Nesse contexto, chamou-nos a atenção, logo de início, um local comercial, por ocasião das idas à Comunidade Conceição do Mirindeua. Mais tarde, já realizando a pesquisa, denominamos “O canto sabe das coisas”, visto que se localiza estrategicamente nessa Comunidade.

Assim, quando tinha necessidade de obter informações sobre o Quilombo, ia a esse “canto” e lá encontrava moradores antigos, tomando refrigerante, comprando gêneros alimentícios que se vendem nesse local. Assim, nesse clima, conversávamos sobre assuntos do cotidiano, como notícias, novidades, o torneio de futebol quilombola, por exemplo, que é um acontecimento social e recreativo realizado no Quilombo de Jambuaçu.

O Quilombo ainda tem água proveniente de poços artesianos e também sistema de encanamento advindo de caixas d’água, búfalos com fins para transporte de produtos utilizados para o cultivo da farinha, e apresenta sistema de transporte coletivo (tarifado) e escolar (gratuito para alunos que estudam na cidade de Moju), o qual obedece a horários alternados de acesso à comunidade. As formas de convivência nessas comunidades são caracterizadas por elementos representativos, como a escola e o centro comunitário.

As parteiras estão presentes também no Quilombo, enquanto ação relevante, mesmo que de maneira “tímida”. As mulheres, nas horas de socorro imediato, no Quilombo de Jambuaçu, recorrem a elas.

Segundo uma moradora, parteira de 80 anos, com 14 filhos, diz: “*a Secretaria de Saúde nunca se preocupou em oferecer formação e apoio para as parteiras do Quilombo de Jambuaçu*”. Atualmente são poucas as parteiras existentes no Quilombo, normalmente senhoras de idade avançada. Muitas delas se preocupam com o futuro dessa função em Jambuaçu.

Geralmente as parteiras fazem usos das rezas, segundo a entrevistada, para aproximar “*os espíritos das florestas*”. O parto acontece envolto por rituais, no qual se pegam folhas para se fazer banho e fomento na barriga da grávida para a hora do parto. E a entrevista com a moradora continua ressaltando que, quando o parto se aproxima, algumas mulheres ficam próximas da casa de uma parteira, uma vez que no Quilombo as dificuldades de acesso são muitas para o deslocamento até a cidade de Moju.

Considero que, fazemos com muito amor os partos, e damos atendimentos a mulheres que nos procuram, a fim de obterem orientações sobre seus partos. Salvamos vidas na hora da dor do nosso povo quilombola.

Desse modo, as parteiras, mesmo que de maneira incipiente, com seus saberes e práticas se firmam no Quilombo de Jambuaçu, por meio de suas rezas, de chás prescritos, a partir de suas crenças, sobre mulheres que requerem nas horas do parto toda a atenção e ajuda dessas parteiras.

Assim, destacamos algumas informações sobre o trabalho dessas mulheres, considerando

a entrevista que realizei com a moradora, a qual ressalta:

[...] a vida no Quilombo de Jambuaçu era difícil, as pessoas eram muito pobres, a casa era coberta com folha de uma palmeira nativa da Amazônia denominada de bacaba, o assoalho era de aterro. Quando era chamada, atendia, mesmo que chovesse, ventasse, fosse dia, fosse noite. Meu trabalho é importante, pois existem técnicas específicas para se fazer um parto, buscava sempre saber como é que está o movimento do bebê, chegando até mesmo a dar remédios caseiros para a mãe tomar. Esses remédios eram feitos da raiz da chicória e da folha do quiabo, misturadas com o cominho, e com a casca do biribá, acompanhando vem o ovo batido. Nesse aspecto, ocorre a força para a mulher parir, e Deus abençoa. Esse remédio fazia com que a mãe tinha força para a criança nascer rapidamente, para não passar da hora.

A moradora alega que, atualmente não vem mais realizando partos, pois já se sente sem forças suficientes:

[...] não aceitava ajudante nos partos que realizava, pois esse processo consistia de eu fechar o quarto, fazer uma espécie de “oração” a Nossa Senhora de Monte Serrat, escrita num papel, a qual, quando a mulher estava com dor para ganhar neném, era colocada no seu peito e depois no pescoço do bebê.

Ela destaca que realizou um parto difícil por ocasião da festa do padroeiro:

Quando fui chamada para realizar esse parto, já havia uma senhora no local realizando o parto; no entanto essa pessoa puxava a barriga da mãe a qual dizia que o seu filho não estava direito, pois a criança estava um pé para dentro e outro para fora da barriga da mãe. Então, usei de muita força e coragem. Assim, nasceu uma criança saudável.

A moradora alega que esse parto difícil se deu por que:

[...] a mãe não procurou para realizar uma espécie de “pré-natal caseiro”, que consiste em puxar a barriga da mãe por várias sessões de defumação e de fomentação com alho bem miúdo, utilizando azeite de andiroba e banha de galinha.

É presente também o posto de saúde, que foi uma conquista dos moradores, por meio de lutas e acordos firmados com o grupo VALE, em parceria com o Estado e o município de Moju.

É perceptível, porém, na fala dos entrevistados, que o posto apresenta alguns problemas, como a sua localização que não é estratégica, fato que dificulta o acesso para alguns moradores, além de os médicos do posto de saúde atuarem em horários que muitas vezes não correspondem aos horários dos moradores, pois pela parte da manhã estão todos na roça. Também os moradores ressaltam a necessidade de atendimento preventivo quanto às doenças. Segundo o depoimento de um morador, o seu desejo

[...] é que o posto funcionasse mesmo em tempo integral, tivesse enfermeira, pronto socorro para pequena emergência ou até grande emergência, porque para nós um corte é muito sério, que nós trabalhamos com a terra, e o risco de acidentes geralmente ocorre, e sem assistência imediata pode ocorrer uma infecção. Assim, precisávamos que tivessem profissionais sempre de plantão para socorrer as pessoas. Por exemplo, já aconteceram acidentes e que não dispúnhamos de material para fazer curativo.

Segundo alguns moradores havia em Jambuaçu um laboratório medicinal da terra que funcionava na Comunidade de Santo Cristo, porém, Jambuaçu vem lutando para conseguir mais Postos de Saúde da Família, dentro dos padrões do que se encontra próximo à Casa Familiar Rural, porém com más condições de funcionamento, de médicos, de dentistas, de senhas para os moradores serem atendidos, de uma ambulância, etc.

Nesse contexto ainda, os agentes comunitários de Saúde atuam em vários postos de saúde no Quilombo de Jambuaçu. Contudo, um outro morador diz: “algumas doenças precisam da medicina, de exames específicos e isso não temos a contento, mesmo tendo o posto de saúde no Quilombo, então a nossa saúde se torna precária”.

Esses depoimentos permitem-me destacar o Documento intitulado “Política Nacional de Saúde Integral da População Negra” formulado em Brasília no ano de 2007 pela Secretaria de Gestão Estratégica e Participativa (SGEP), com assessoria do Comitê Técnico de Saúde da População Negra (CTSPN), cabendo a essa secretaria a responsabilidade pela articulação para sua aprovação no Conselho Nacional de Saúde (CNS), delinea e assegura uma política nacional de saúde integral da população negra, por meio de princípios, objetivos, diretrizes, estratégias e responsabilidades de gestão, em prol da melhoria das condições de saúde desse segmento da população.

Assim, essas políticas de saúde são retratadas pelo depoimento de um morador que, “no Quilombo, as mesmas não vêm sendo cumprindo a contento, pois muitas vezes o posto de saúde serve como moradia de morcego”.

Diante disso, os moradores agradecem a Deus pela existência, no Quilombo de Jambuaçu, de pajés, de benzedeiros, quando fazem uso de plantas medicinais, como erva cidreira, catinga-de-mulata, enfim, ervas de primeiros socorros que se encontram nos quintais das casas. Uma moradora comenta:

Basta uma benzida de nossos pajés e curandeiros que nossas crianças ficam boas. Assim, o que seria do nosso Quilombo sem essas pessoas? Pois para nós são melhores que muito médicos. Cito ainda as parteiras para fazer partos em nosso Quilombo de senhoras que não conseguiriam chegar a tempo de parir na cidade Moju com ajuda de médicos em hospitais. Porém, reconhecemos que precisamos da medicina, pois existem casos mais complexos que a nossa medicina caseira não dá conta de curar. Mas, cadê as condições? Um dos problemas que temos é a nossa água, que é de péssima qualidade, tudo por conta das empresas MARBOGES E VALE que poluem nossos rios com dejetos químicos. Assim, diante disso, temos crianças, idosos e adultos doentes com vômito, diarreia, e que nossos agentes comunitários de saúde não dão conta de atender todos esses casos, devidos o tamanho geográfico de Jambuaçu, porque não dispõem de meios de transporte para locomoção. Também não temos fossas biológicas e tratamento de lixo.

Assim, a pajelança que se mostra acanhada, surge como alternativa de grande utilidade para moradores que procuram esse caminho. No entanto, às vezes são discriminados por pessoas que não mais acreditam nelas. Nesse sentido, a pajelança tem, dentre outras funções, indicarem remédios caseiros para doenças, para tomar um banho curativo com raízes da terra. Esses pajés

são respeitados, pois têm o dom de fazer previsões e curas, conforme retrata o depoimento de um morador: “[...] eu sei de um caso de uma pessoa que foi para o médico, porém, veio de Belém desenganada, e o pajé curou com pariri, uma espécie de raiz da terra, pois o seu diagnóstico era anemia”.

Existem também pajés chamados “pajé de pena e maracá”, que atuam em terreiros de umbanda, onde, segundo alguns depoimentos, fazem uma espécie de tratamento para obter curas físicas e espirituais de males, conforme retrata um depoimento de morador:

Meu neto tinha uma doença e foi curado por um curandeiro aqui de Jambuaçu, por meio de sessões em que levava roupas do meu neto para benzer. Nesse sentido, foi revelado que o menino é um pajé de nascença e não tem quem tire esse dom, só Deus. E ele vai ser um bom médium para revelar e curar doenças, etc., desses que diz que é pedra, e é pedra.

Existe ainda o candomblé e a umbanda que realiza sessões de atendimentos espirituais “visando alcançar curas para males e doenças do corpo, orientações para situações amorosas, etc.”.

Desse modo, os moradores relatam também que não existe centro espírita no Quilombo, e que, igrejas católicas e evangélicas alegam que os conhecimentos e rituais advindos dos pajés, do candomblé que ali existem são “coisas do diabo”.

Nesse aspecto, são presentes, mesmo que de maneira exígua, as igrejas evangélicas, bem como as igrejas católicas, pois é perceptível a presença em cada comunidade uma pequena igreja, que em seu interior retrata bem a devoção que os moradores têm pelos santos da igreja católica.

Nesse cenário, ressaltamos que, além de todos os problemas que o quilombo enfrenta, tensões e dificuldades têm com a Companhia VALE desde o ano de 2004, iniciado com o Projeto Bauxita localizado no município de Paragominas, destinado ao transporte de caulim, de Paragominas até Barcarena, onde está situado o complexo da Albrás. Para o beneficiamento deste minério (bauxita) uma das etapas do processo foi levá-lo através de três minerodutos (já implantados em Jambuaçu), bem como a implantação de uma linha de transmissão de energia elétrica, a fim de dar suporte e abastecer a mina de bauxita.

O conflito surgiu quando essa empresa começou a trazer seus projetos para dentro das terras, do Quilombo. Os primeiros projetos que passaram aqui, foi através de invasão para a implantação da primeira tubulação; não comunicaram que iriam passar dentro das áreas, passaram sem dar sequer satisfação a cada proprietário e não ressarciram ninguém, então desmataram o que tinham de desmatar, bacabal, açazal, castanheiras, madeira de lei, etc. Depois veio o segundo projeto da mesma companhia, aconteceu tudo de novo o que já retratei, alegando que era um trabalho, um projeto feito através do Governo Federal e que ninguém podia impedir passar. No terceiro Projeto, comecei a me mobilizar e na segunda tubulação eles ainda deram uma quantia em dinheiro para as famílias, cem reais, seiscentos reais. Na terceira tubulação, percebemos que isso não estava certo, assim, procurei algumas pessoas da área jurídica para que pudessem oferecer suporte técnico sobre os nossos direitos diante desse conflito, pois a Companhia VALE alegava que havia reparado os danos causados, justificando em documento que a área do Quilombo, seria uma área de

servidão, que eles tratavam naquele momento, e diziam que éramos posseiros, e que não podíamos fazer nada, porque as terras não eram nossas. Na verdade, nem todos tinham titulação. Nesse sentido, houve impacto diretamente nos igarapés, pois havia máquinas que trabalhavam dia e noite tirando o sossego dos moradores. Tivemos que pensar em estratégias para chamar atenção. Assim, imobilizamos o serviço, a fim de atender nossas reivindicações, por meio de ações, entre as quais destaco: fizemos um funcionário da Companhia Vale como refém na Comunidade Nossa Senhora das Graças; derrubamos uma ponte e uma torre de energia que ficou sem funcionar por três meses. Assim, um dos Diretores alegou que se dentro de quinze dias não cumprissem, pagaria cinco mil reais por dia de multa, o que totalizou em torno de trezentos e cinquenta mil reais. Negociação que aconteceu, porém, não satisfazendo. Assim, construíram a Casa Familiar Rural e um posto médico.

É depoimento que evidencia preocupação no retorno à escravidão, contudo, sob a perspectiva de um contexto em que as tensões se fazem presentes para definir o rumo dessa identidade quilombola no cenário globalizado, que por meio dessas tensões têm-se efeitos no cotidiano onde acontecem essas identidades sob a égide da insegurança e da flexibilidade que estas acontecem (BAUMAN, 2005).

Destaco que a Companhia VALE é uma mineradora pioneira que extrai, produz e comercializa minério de ferro e pelotas, níquel, concentrado de cobre, carvão, bauxita, alumina, alumínio, potássio, caulim, manganês, ferroliga, cobalto, metais do grupo platina e metais preciosos.

Vejamos ainda o depoimento de um morador que faleceu durante a realização deste estudo, o qual exerceu por muito tempo cargos de lideranças em Jambuaçu, e que sinaliza com segurança e propriedade a situação histórica conflituosa (tensões) que esse Quilombo vive em seus momentos atuais, ele finaliza a entrevista destacando que a escola, nesse contexto, parece distante:

Eu com 66 anos nasci e me criei em Jambuaçu, lutamos com muita dificuldade frente a essas firmas/empresas que até hoje nos prejudicam, tomando nossas terras. Assim, estamos na luta com as empresas MARBOGES, a Companhia VALE juntamente com todos os companheiros do Quilombo. Vejo que o Quilombo de Jambuaçu atualmente está bem organizado em torno de 14 Comunidades, futuramente 15 Comunidades. O conflito com a Companhia VALE surge a partir da implantação de três tubulações, depois a linha de transmissão. Nesse sentido, começamos a perceber que algo estava errado, e fomos para a justiça. Na justiça fizeram um contrato para trabalharmos na ponte e consertarmos a estrada com prazos determinados de cumprimento para entrega dos serviços, só que não cumprimos o prazo, e prometeram cinco mil reais na época para cada Comunidade por dia, acordo que não foi cumprido por eles. Assim, derrubamos a torre. Nesse sentido, vieram ao nosso encontro para negociar. Negociamos em Belém, no sentido de recebermos 400 mil reais, sendo que 50 mil reais foram pagos pela derrubada da torre, e um pagamento de 2 salários por mês para as famílias que perderam suas terras. Sendo que esse acordo terminou em 2008, e agora estamos com outra negociação com a Companhia VALE para pagamento de 2 salários por mês para 97 famílias, execução de projetos. Vejo que diante disso, fomos enganados porque naquela época, Jambuaçu não era organizado politicamente, se hoje viesse tudo isso acontecer, seria diferente com certeza. E aí vejo a escola diante dessas questões distantes...

Nesse contexto, uma moradora com seus 104 anos, conversa a respeito da sua infância, da sua vida no Quilombo, destacando que

[...] casei, tive 11 filhos, sete filhas e quatro filhos. Meus avós eram escravos, mas minha mãe não era escrava. Na infância brincava de rodas com as colegas. Trabalhava na roça, estudava. Nessa época, as compras chegavam de barco, de canoa. Vinha marreteiro na porta da nossa casa trocar farinha com peixe. Para Belém, a viagem de barco era longa, durava quatro horas. Na roça, o trabalho consistia em capinar, em plantar mandioca, ralar, fazer farinha. No rio que passa na Comunidade tomava-se banho e brincava-se de jogo na canoa.

E outra moradora, que após essa entrevista, faleceu também, foi uma das moradoras mais antigas do Quilombo de Jambuaçu, 86 anos, professora aposentada há 37, e muito simpática, diz que nasceu e se criou em uma das Comunidades de Jambuaçu.

Nessa época, como não havia professores no Quilombo, meu pai ia a Belém buscar professora, que não demorava no local. Passava um ano, buscava outra professora. Em vista desse problema, com a idade de 10 anos fui embora para Belém, porque meu pai gostava muito que os filhos estudassem. Morei na casa de uma senhora. Estudei em um Internato particular, depois passei a estudar em uma escola pública, onde recebi meu primeiro certificado. Terminado o estudo (ensino primário), voltei para o Quilombo, a fim de ensinar as crianças por meio do ensino particular. Assim, ganhava amizade com os pais dos alunos, e depois consegui falar com um senhor, que era o prefeito nesse tempo, o qual pegou os meus documentos e me nomeou. Então fui ser professora na “Boca do Jambuaçu”, na Escola Fábrica, a minha primeira escola, e fiquei um ano e dois meses, depois, por intermédio da ajuda de outras pessoas, fui transferida para a Comunidade, na qual moro até então. Trabalhei na primeira escola chamada de Firmeza, onde lecionei por muito tempo até me aposentar. Casei-me, tive filhos. Nessa época era ordem que ensinássemos até a terceira série, pois quando chegava da terceira para a 4ª, tínhamos que colocar os alunos para outra escola. Ensinava com o giz, o caderno, o quadro negro. Fazia recreio. No dia 7 de setembro era muito mais bonito do que agora. Os conteúdos trabalhados consistiam na leitura e na escrita.

Essa moradora diz ainda que a Comunidade Conceição do Mirindeua foi fundada por seu avô que veio de outro Estado com uma família até Belém. Por ser muito pequeno, não sabia dizer seu sobrenome completo e, como veio do Estado do Espírito Santo, pôs-lhe esse sobrenome.

Conclusão

Assim, a partir desses aspectos apresentados sobre o Quilombo de Jambuaçu, destacamos que as comunidades quilombolas no Brasil reconhecem que, para melhor definir seus destinos, deve ser cumprida e respeitada uma nova política cultural de ordem jurídica preconizada no Decreto 4.887 de 20 de novembro de 2003, que regulamenta o procedimento para identificação, reconhecimento, delimitação, demarcação e titulação das terras ocupadas por remanescentes das comunidades dos quilombos, de que trata o Art. 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, beneficiando assim mais de 1.000 comunidades quilombolas no Brasil.

Com isso, é no âmbito da história e da cultura construída socialmente que essas identidades se formam em diferentes momentos, deslocam-se e tornam-se provisórias, variáveis e problemáticas, em um processo contínuo de construção e de reconstrução nas interações sociais dos indivíduos e dos grupos sociais em seus espaços físicos híbridos culturais (HALL, 2005).

Nesse contexto, é que, as comunidades quilombolas, envoltas pela diversidade cultural, se caracterizam por meio de *tensões na luta pela terra*, porque saem do campo de disputa das *identidades de pertencimento* (cor de pele, fenótipo africano, etc.) (BAUMAN, 2005), e acompanhada com outra “cara”, em um processo de construção de espaço, entraram no campo de disputa das *identidades de ideias e projeto*, e nesse momento, as *diferenças* se tornam irrelevantes, e a comunidade *se autorreconhece* em sua força e poder *potentia* de construir um futuro comum (DUSSEL, 2007).

Assim, pede-se uma política de identidade em comunidades quilombolas, corroborar as falas dos que foram excluídos pela globalização, por meio do recurso em recorrerem ao “processo contínuo de redefinir-se e de inventar e reinventar a sua própria história. É quando descobrimos a ambivalência da identidade: a nostalgia do passado conjugada à total concordância com a modernidade líquida” (BAUMAN, 2005, p.13).

Nesse aspecto, ao considerar estas opções para compreensão e esclarecimento da problemática da pesquisa, este estudo reflete uma interação dialógica entre quem investiga e os sujeitos, numa ação recíproca de ideias que se interpenetram nessa relação, por meio de instrumentos, como diário de campo, máquina digital de fotografias, gravadores, etc., sempre olhar atento, porque se preocupa com o contexto. “Exige que o mundo seja examinado com a ideia de que nada é trivial, que tudo tem potencial pra construir uma pista que nos permita estabelecer uma compreensão mais esclarecedora do nosso objeto de estudo” (BOGDAN E BIKLEN, 1994, p. 49).

Notas

37 O termo Moju é de origem indígena na língua Tupi que significa *rio das cobras*. Atrelado no contexto histórico e econômico amazônico por meio da presença significativa de fazendeiros, comerciantes, padres e senhores de engenho vindos de Portugal e do Centro-Sul do Brasil no século XVIII para a Amazônia, com intuito de explorar os recursos humanos e naturais da região, como a mão de obra escrava negra e indígena, assim como as drogas do sertão e a exploração de madeiras (BELÉM, 2006).

Referências

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BELÉM. Universidade Federal do Pará. Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – PIBIC- CNPq e PIBIC UFPA. **Relatório Técnico – Científico**. A Realidade Educacional das Escolas Inseridas em Comunidades Remanescentes de Quilombos no Estado do Pará. Belém, 2006.

BOGDAN, Robert C. e BIKLEN, Sari Knopp. **Investigação Qualitativa em Educação**. Uma introdução

à teoria e aos métodos. Portugal: Porto Editora, 1994.

BUENO, Silveira. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. Ed. rev. e atual. São Paulo: FTD, 2000.

DUSSEL, Enrique. **20 teses de política**. 1ª ed. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales – CLACSO; São Paulo: Expressão Popular, 2007.

FONSECA, Haydeé Borges. **Quilombolas de Jambuaçu: seus saberes e educação como fator de politização e identidade**. Orientador, Rosa Acevedo Marin – 2011. Acesso 4 de novembro de 2018. <http://www.ppgdstu.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/Dissertacoes/2011/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20%20HAYDEE%20-PDF-18.pdf>

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

SALLES, Vicente. **O negro na formação da sociedade paraense**. Belém: Paka-Tatu, 2004.

Capítulo 14

O brinquedo de Miriti e o Círio de Nazaré: significação, narrativa jornalística e memória da/na Cultura Amazônica

Shirley do Socorro Moura das Neves
Edgar Monteiro Chagas Junior
Paulo Jorge Martins Nunes
Vânia Maria Torres Costa

Introdução

O presente Capítulo aborda o brinquedo de miriti, objeto-símbolo que traduz uma narrativa de cultura, esta amazônica. Seu principal ponto de discussão versa sobre suas práticas tradicionais de produção e as novas demandas geradas pelo seu consumo notadamente durante o período da festa do Círio de Nazaré. Partiu-se de uma análise sobre papel da mídia enquanto indutora de informações que visam legitimar o brinquedo como ícone da cultura ribeirinha atrelada ao maior evento religioso-festivo da cidade de Belém do Pará. Para isto, trilhou-se por entre referências bibliográficas e coletas de campo tendo por base uma pesquisa qualitativa a partir da narratologia, utilizando a análise pragmática de Motta (2013).

A proposta é aferir como a estória jornalística trabalha a relação do brinquedo de miriti junto a cultura amazônica. A análise seguirá aos procedimentos do autor e se deterá as nuances de seus discursos narrativos, pondo em evidência a instância expressiva do plano da expressão, afim de elucidar os objetivos desta discussão. Os recortes dar-se-ão em matérias jornalísticas feitas durante o período do Círio de Nazaré no portal de notícias G1/PA/TV Liberal do grupo ORM (afiliada Rede Globo). Serão analisadas duas matérias, que foram selecionadas por amostragem aleatória simples, considerando a relevância da emissora em termo de audiência e cobertura, para que assim busquem-se os resultados pretendidos neste estudo.

O brinquedo de miriti é um elemento da cultura popular amazônica. Um tipo de artesanato simples em sua estrutura material e ao mesmo tempo complexo diante as suas representações culturais em relação ao cotidiano ribeirinho e o imaginário regional. De acordo com Paes Loureiro (2015), a origem histórica dos brinquedos de miriti está perdida na oralidade dos amazônidas, mas acredita ele que em Abaetetuba, foram as crianças que começaram a fazer do miriti pequenos brinquedos, em virtude de o material ser leve e, com isso, flutuar em formato de pequenos barcos nas águas de rios e igarapés, além de outros lugares que enchem com as águas das chuvas.

Cidade localizada a 51 km da capital Belém do Pará, Abaetetuba é conhecida por sua tradição em fabricar os brinquedos de miriti, objeto que se tornou um dos ícones de estética e de identidade do paraense de Belém e arredores. Sua matéria-prima é extraída de uma fibra leve do miritizeiro³⁸ (*Mauritia Flexuosa*) da área de várzea típica da região Norte do Brasil. O entalhe do brinquedo é praticamente todo artesanal, utilizando, inclusive, pouquíssimas ferramentas, fabricado entre as etapas do corte, lixamento, montagem, colagem e por fim a pintura. Paes Loureiro (2015, p. 365) informa-nos ainda que “o brinquedo como sendo uma forma de artesanato artístico [...] que revelam a necessidade e o desejo de concretizar na matéria os frutos de sonhos e experiências vividas”, é capaz de se transformar em produtos permeados de significados de suas experiências coletivas, sempre em obras inéditas.

De acordo com Santos (2016) a prática de fabricar o brinquedo no município se projetou internacionalmente por meio da festa do Círio de Nazaré³⁹ em Belém do Pará, que ocorre anualmente todo segundo domingo do mês de outubro. A partir desta relação, Paes Loureiro (2015, p. 366) diz que se “costuma associar o início da comercialização dos brinquedos de miriti ao Círio de Nazaré em Belém, na suposição de que tal fato tenha ocorrido já durante a realização do primeiro Círio, em 1793”. Bonna (1993) ressalta que:

Eles aparecem para venda nas ruas, na época do Círio. São leves, coloridos e originais. Um artesanato de carinho e paciência, e fazem a alegria das crianças [...] são também muito apreciados pelos turistas, que levam-nos como lembrança original [...] são construídos sem muita técnica, mas com segredo especial próprio dos artesãos e preparados com bastante antecedência (BONNA, 1993 p.105).

Neste cenário, percebeu-se que ao longo dos anos, durante o período da festa, este objeto possibilitou a criação de narrativas com especial significância, de tonalidades bastante singulares, e dependendo do olhar, tais narrativas ganham formas jornalísticas e se configuram para além do real e do simbólico. Daí a necessidade deste estudo, uma vez que segundo Loureiro (2015, p. 98) “a cultura de um povo é fonte inesgotável de inspiração, de símbolos, de experiências, de trabalho acumulado, de beleza, de utopia”, o que assim revela que a preservação da memória coletiva por um grupo constitui a maneira pela qual suas práticas tradicionais são atualizadas e reatualizadas, em contraponto às estratégias discursivas da mídia, aqui, em especial, a jornalística.

Este capítulo, então, versa para além da tradição e da paixão pelo objeto, e objetiva, como ponto central, analisar o modo como o brinquedo de miriti configura uma forma de narrar um fragmento que seja da cultura amazônica durante o Círio de Nazaré. Propõe-se também analisar a relação do brinquedo de miriti com os artesãos, a partir da memória destes, assim como entender a relação deste objeto com a identidade cultural de um povo.

Convidamos Maurice Halbwachs que trata da memória coletiva e seus diferentes pontos de vista; Éclea Bosi, que ressalta a importância da lembrança que cria vínculos sociais; Luiz Gonzaga Motta, que nos desvenda os conceitos de narrativa e seu método de análise, através da narratologia. Além disto, para elucidar conceitos de cultura e sobre o brinquedo de miriti,

lançamos mão de Paes Loureiro, Ivamilton Santos, e Silvio Figueiredo, entre outros.

Trilhamos este estudo pela narratologia de Luiz Gonzaga Motta e investimos na análise da instância do plano de expressão, que dará conta do discurso. Motta (2013) esclarece que este plano “é o modo como o narrador dá a conhecer ao leitor a realidade que quer evocar, que vai plasmar a estória” (MOTTA, 2013, p. 136). A análise se deterá nas nuances de seus discursos narrativos, a fim de elucidar os objetivos desta discussão. Os recortes dar-se-ão em matérias jornalísticas feitas durante o período do Círio de Nazaré no portal de notícias G1/PA/TV Liberal do grupo ORM (afiliada Rede Globo). Serão analisadas duas matérias, que foram selecionadas por amostragem aleatória simples, considerando a relevância da emissora em termo de audiência e cobertura, para que assim busquem-se os resultados pretendidos neste estudo.

Brinquedo de miriti e o Círio de Nazaré: enlaces de representações da cultura amazônica

A festa do Círio de Nossa Senhora de Nazaré é uma das maiores festas católicas do Brasil, atraindo todos os anos milhares de fiéis de todos os lugares do mundo para a capital do Pará. É uma procissão que ocorre no segundo domingo de outubro, mas reúne ao longo de quinze dias de festa, uma diversidade de eventos que mobilizam sentidos e sentimentos, produzem representações culturais e dinamizam as manifestações da cultura popular local. A palavra “círio” vem do latim *cereus*, que significa vela (cera), segundo Figueiredo (2005, p. 20). Para ele, essa devoção à Nossa Senhora de Nazaré é realizada há mais de 200 anos, desde 1793. “O círio é hoje o acontecimento fundador da sociedade paraense, [...] marcando sua identidade, conjugando culturas e éticas. É uma explosão dos sentidos e das paixões” (FIGUEIREDO, 2005, p. 21).

Há ainda outros aspectos, segundo o referido autor que importa para uma compreensão maior da festa. Figueiredo (2005) informa que o Círio transcende o aspecto religioso, sendo vendido também como turismo cultural, em um espetáculo percebido nas suas mais variadas experiências sociais, enaltecendo, desta forma, o imaginário amazônico e a sua identidade cultural. Para ele, trata-se de “uma festa que não se restringe ao lado religioso, mas acaba abrangendo um lado profano maravilhoso, que traduz muito do folclore e da cultura paraense” (FIGUEIREDO, 2005, p. 993).

Neste sentido, é válido considerar que nesse universo que se discute o brinquedo de miriti, há uma presença simbólica no campo do imaginário amazônico, além de um enraizamento cultural intenso que traduz a memória popular. No entanto, para Bosi (2003, p. 200) “a memória rema contra a maré; o meio urbano afasta as pessoas, faltam os companheiros que sustentavam as lembranças e já não se visitam. Daí a importância da coletividade no suporte da memória”, ou seja, para que os brinquedos de miriti permaneçam nas histórias do povo e principalmente na tradição do coletivo, é importante que tenhamos em mente a função social que ele promove, enquanto símbolo de uma identidade cultural. Santos (2016) reitera tal discussão quando afirma: “é na produção de brinquedos de miriti que se encontram vários indícios de representação da

cultura amazônica” (SANTOS, 2016, p. 20). Fica-nos então o pensamento de que a relação entre eles transcende os objetivos econômicos como retratado, muitas vezes, nas narrativas jornalísticas nas emissoras de televisão durante o período da festa. Desta forma, compreende-se que “há a produção de uma verdadeira teogonia cotidiana [...] um mundo único real-imaginário” (LOUREIRO, 2015, p. 85). Na visão dele:

A cultura amazônica é, portanto, uma produção humana que vem incorporando na sua subjetividade, no inconsciente coletivo e dentro das peculiaridades próprias da região, motivações simbólicas que resultam em criações que estreitam, humanizam ou dilaceram as relações dos homens entre si e com a natureza [...] uma cultura em que o devaneio do imaginário da sociedade ganhou especial importância (LOUREIRO, 2015, p. 92).

Atualmente, no entanto, percebemos que o desenvolvimento das mídias trouxe consigo uma nova forma na concepção e na produção dos discursos, como também do valor da memória, em especial a partir da narrativa jornalística, que é capaz de nos envolver em uma teia de construções entre o mundo material e o social. Bosi (2003, p. 206) ressalta sua preocupação com a memória quando afirma “a sobrevivência de um grupo liga-se estreitamente à morfologia da cidade; esta ligação se desarticula quando a especulação urbana causa um grau intolerável de desenraizamento”. Para ela:

Todos os povos procuram através da cultura exorcizar o fim do mundo, que é o desastre de todo o projeto, a dispersão, a agonia da cidade, a ruptura da vida cotidiana que nos é tão cara. O silêncio no meio da narrativa expressa, muitas vezes, o fim de um mundo. Por todos esses motivos é que nós desejamos participar com os velhos memorialistas de uma esperança comum (BOSI, 2003, p. 208).

Halbwachs (2006), por sua vez, afirma que para que a lembrança ocorra, é preciso ter vestígios sobre o evento passado, sem que se tenha perdido o hábito e nem a qualidade de membro do grupo, para que seu testemunho tenha ideias comuns a seus membros. Isto ocorre em grande parte porque, segundo o autor, as memórias de um indivíduo jamais são só suas e ainda que nenhuma lembrança possa existir alheia à sociedade, esta seria como uma faculdade de armazenamento de informações que o autor denomina como memória individual. Para ele, mesmo sendo particular, a lembrança sempre estará interagindo com a sociedade: “diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes” (HALBWACHS, 2006, p. 69). O autor ainda enfatiza que,

Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum. (HALBWACHS, 2006, p. 39).

Ainda consta que:

A fabricação dos brinquedos de miriti tem passado, ao longo dos anos, por uma ressignificação não só em relação à cultura do consumo, como também pela produção discursiva que passou a traduzir esta herança como ícone identitário, sobretudo, ligado à festa do Círio de Nazaré. Assim, a memória constitui elemento de coesão que estrutura processos de significação à partir daquilo que está implícito sobre “um imaginário que o representa como memorizado” (ACHARD, 2007, p. 13).

Para Vaz (2013), há uma linguagem especial, que identifica as noções de pertença, enquanto sociedade e também de fronteira, enquanto demarcação de território cultural. Desta forma, a importância da identidade cultural enquanto matriz simbólica é também resultado das elaborações da cultura material, neste caso aqui observado o brinquedo de miriti, e a produção de sentidos provenientes de diferentes matrizes de elaboração de discursos sobre o objeto. Assim, importa perceber alguns dos condicionantes postos atualmente para se pensar a elaboração de ícones culturais que passam a ser ressemantizados em razão de sua potencialidade comercial, o que nos permite pensar em uma tensão entre o que se vive (produtores artesãos) e o que se concebe nas diferentes demandas do mercado de bens simbólicos.

O papel da memória na prática discursiva do mercado jornalístico

Segundo Pêcheux (2010) a memória deve ser entendida entrecruzada de memória mítica, da memória social, inscritas em práticas e, sobretudo, na memória construída pelo historiador, ou seja, compreendemos os implícitos a partir da dialética da repetição e da regularização que passa ao cerne de memória discursiva e assim construir estereótipos. Em termos analíticos, a memória forma uma (re) construção de implícitos por meio de operações de paráfrases, que retomariam alguns discursos, colocando-os em circulação. Já a ideia defendida por Achard (2007) nos permite notar o fato de que,

O implícito trabalha sobre a base de um imaginário que o representa como memorizado, enquanto cada discurso, ao pressupô-lo, vai fazer apelo a sua (re)construção, sob a restrição ‘no vazio’ de que eles respeitem as formas que permitam sua inserção por paráfrase [...] A memória suposta pelo discurso é sempre reconstruída na enunciação. A enunciação, então, deve ser tomada não como advinda do locutor, mas como operações que regulam o encargo, quer dizer a retomada e a circulação do discurso (ACHARD, 2007, p. 13-17).

A ilusão da liberdade discursiva, então, se deve ao fato de que o texto é individual. O discurso simula ser único somente no plano de expressão (TRINDADE, 2012, p. 91), deixando evidente o objetivo discursivo da mídia. Segundo o professor Fausto Neto (2008), as mídias se estruturam em suas próprias formas de linguagens e por meio de operações de sentido para construir realidades, na forma de textos nos quais figuram representações sobre a realidade construída, assim, com o advento de novas práticas de consumo em torno da cultura material, a exemplo dos brinquedos de miriti, o texto midiático aciona outros arranjos narrativos que passam a se adequar as estratégias de produção de sentido, aqui percebidos a partir do mercado

de bens culturais.

Para Sodré (2010, p. 114) “essa dinâmica acarreta mudanças às condições de trabalho criativo, cuja forma deixa de reger-se pela esfera pré-capitalista e passa a guiar-se pelos imperativos da demanda, empresarialmente auscultada”. O professor Fausto Neto (2008) reitera essa discussão quando ressalta que,

A ênfase das operações de sentido da mídiatização sobre a organização social e a expansão da autonomia do campo das mídias, que estaria relacionada com fatores históricos, especialmente àqueles que geram o funcionamento da cultura no âmbito da sociedade contemporânea (FAUSTO NETO, 2008, p. 93).

García Canclini (2013, p. 289) por sua vez, afirma que “a mídia se transformou, até certo ponto, na grande mediadora e mediatizadora e, portanto, em substituta de outras interações coletivas”, vejamos:

Os mercados de arte e artesanato, ainda que mantenham diferenças, coincidem em certo tratamento das obras. Tanto o artista que, ao pendurar os quadros, propõe uma ordem de leitura quanto o artesão, que articula suas peças seguindo uma matriz mítica, descobrem que o mercado os dispersa e ressemantiza ao vendê-los em países diferentes, a consumidores heterogêneos [...] ao artesão resta a possibilidade de repetir peças semelhantes, ou ir vê-las (GARCÍA CANCLINI, 2013, p. 330).

A cultura de fabricação dos brinquedos de miriti, de que nos ocupamos, une tradição popular, que traduz uma relação muito profunda entre artesão e arte, no entanto,

Sem poder competir com a sedução dos brinquedos industriais, eletrônicos ou mecânicos, o brinquedo de miriti se resguarda protegido por sua cativante singeleza estética. O que atrai nele não é a complexidade de efeitos, mas o tempo de uma simplicidade atraente da infância nele concentrado (LOUREIRO, 2015, p. 374).

García Canclini (2013) esclarece que, na verdade, o problema não é apenas conservar e revalorizar essa cultura, mas se inquirir como eles estão se transformando, como estão interagindo com as forças da modernidade. Desta forma, Braga (2011, p. 68) afirma que “na sociedade em mídiatização, a interação se manifesta mais claramente como um fluxo sempre adiante”. Para ele, a ação da mídia possui um fluxo de circulação constante. Cabe-nos, então, pensar aqui acerca da narrativa jornalística, que difunde as ações relacionadas aos brinquedos de miriti.

Segundo Motta (2013, p. 97), “a experiência do tempo jornalístico é mais desordenada e confusa, menos cronológica que a experiência do tempo natural”. Para ele, a tarefa do repórter passa, então, a ser mais de interesses empíricos, tarefa desprendida dos rigores da linguagem, enxuta e objetiva, para liberar-se na imaginação, criação e sugestão de um texto estético de sentido, que faz desses sujeitos de fala estabelecer um nexos temporal com a verdadeira realidade da estória, sendo assim, para a mídia jornalística, o interessante é convencer pelo discurso, em que a tarefa é a busca pela audiência. García Canclini (2013, p. 196) reforça a estratégia em utilizar-se desta significação, quando afirma que “os produtos gerados pelas classes populares

costumam ser mais representativos da história local e mais adequados às necessidades presentes do grupo que os fabrica”.

Diante disso, passemos agora a considerar o conteúdo jornalístico veiculado em relação aos brinquedos de miriti.

A narrativa jornalística e o brinquedo de miriti

Seguindo como ponto central de análise os procedimentos indicados por Motta (2013), tomemos o título da reportagem do portal de notícias G1/PA que, como se observa, direciona a narrativa sobre o brinquedo de miriti caracterizando-o quanto afirma:

Artesanato de miriti encanta paraenses e turistas

Tradição do Círio, brinquedos de miriti são vendidos para fora do Brasil. Produção familiar e cooperativos dividem mercado produtor dos brinquedos.

Fonte: <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2013/10/artesanato-de-miriti-encanta-paraenses-e-turistas.html>

É preciso deixar claro que Motta (2013) considera, em certas circunstâncias, o texto como uma forma de narrativa. Segundo este pensamento, fica claro a estratégia discursiva que está sendo abordada pelo narrador, quando ele chama a atenção no ato de fala, na dinâmica da reciprocidade, na pragmática comunicativa, e não na narrativa em si mesma, o que, então, recria uma realidade sob a forma de um acontecimento. A matéria começa descrevendo o brinquedo de miriti apenas como um objeto de consumo durante os festejos do Círio e evidencia-o como um produto de valor de troca:

O brinquedo de miriti, uma palmeira típica da região de várzea, é um dos componentes marcante no período do círio. A cidade de Abaetetuba, no sudeste do Pará, confecciona esses brinquedos e a tradição, que é passada de geração a geração, se moderniza, e além de atravessar o rio na época do círio de Nazaré para ser vendido em Belém, também já ganhou outras cidades do mundo. [...] As produções familiares convivem com associações de artesões profissionais. O ateliê do Pirias é apontado pelo Serviço de Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae) como um dos 100 melhores ateliês do Brasil.

No último trecho do texto, fica evidente o modo como o narrador enaltece o seu plano da realidade, dramatizando o sentido da cultura, produzindo uma linguagem puramente referencial. Merece crédito nesta análise também o fato do sujeito enunciativo ser uma empresa (SEBRAE) e não os artesãos, por exemplo, que, em tese, seriam os detentores do saber.

The screenshot shows a news article on the G1 website. The header includes the G1 logo, the title 'CÍRIO DE NAZARÉ', and a search bar. The article title is 'Brinquedos de miriti são atração na Feira de Artesanato do Círio 2015'. The text below the title states that the work of about 50 artisans is on display until the 11th in Belém, and that 26,000 people are expected at the 5th edition of the event. A large image shows a woman reaching up to a display of colorful, bird-shaped toys (miriti) hanging from the ceiling. To the right of the article is a blue advertisement for 'Draft CERVEJA SUPER ZERO'. Below the main article is a sidebar with a list of related news items about the Círio de Nazaré 2015, including pilgrimages, the 2016 theme, and the Recirio procession.

08/10/2015 09h48 - Atualizado em 08/10/2015 10h00

Brinquedos de miriti são atração na Feira de Artesanato do Círio 2015

Trabalho de cerca de 50 artesãos fica exposto até o próximo dia 11, em Belém. Mais de 26 mil pessoas são esperadas na 5ª edição do evento.

Do G1 PA

FACEBOOK TWITTER G+ PINTEREST

Oferecimento
CERVEJA
Draft.
SUPER
ZERO⁰

Círio de Nazaré 2015
veja tudo sobre >

Romeiros percorreram 130 km nas 12 romarias oficiais do...
ANIANINAN

Tema do Círio 2016 é revelado no encerramento da 223ª edição
ANIANINAN

Procissão do Recirio ocorre nesta segunda-feira em Belém
ANIANINAN

Último domingo da quinzena do Círio tem missa, show e fogos
ANIANINAN

Pará +

Brinquedos de miriti estão entre as principais atrações da Feira de Artesanato do Círio 2015, que segue até o próximo dia 11, em Belém. (Foto: Cristino Martins/O Liberal)

Um dos símbolos da cultura popular mais significativos do Círio de Nazaré, os brinquedos de miriti são a principal atração da Feira de Artesanato do Círio 2015, que irá expor até o próximo dia 11, na Praça Waldemar Henrique, em **Belém**, o trabalho de cerca de 50 artesãos.

Fonte: <http://g1.globo.com/pa/para/cirio-de-nazare/2015/noticia/2015/10/brinquedos-de-miriti-sao-atracao-na-feira-de-artesanato-do-cirio-2015.html>

Na segunda matéria, também do portal G1/PA, a notícia chama a atenção do leitor para o evento em si, ou seja, para o plano da realidade que exacerba as noções de cultura e da festa religiosa, comparando-as a um aspecto condicionado ao consumo. No excerto abaixo, fica evidente a discussão que dá conta de um projeto mercadológico, pois sua intenção previamente estabelecida é a existência do brinquedo de miriti somente com o pré-requisito de participar da festa do Círio de Nazaré, motivo que gera renda aos artesãos, já que, constitui uma das atrações culturais que dialoga com a representação identitária do período da quadra nazarena, como se percebe:

Um dos símbolos da cultura popular mais significativos do Círio de Nazaré, os brinquedos de miriti são a principal atração da Feira de Artesanato do Círio 2015, que irá expor até o próximo dia 11, na Praça Waldemar Henrique, em Belém, o trabalho de cerca de 50 artesãos.

O destaque nesta reportagem, segundo a linha de pensamento de Motta (2013) é o claro discurso estratégico da narrativa jornalística voltada a imprimir destaque dos eventos do cotidiano, empregando, no entanto, palavras que reforcem o consumo, como destaca o trecho final da matéria: *“todos os produtos são alinhados ao objetivo do evento, ou seja, retratar o tema do Círio de Nazaré e o cotidiano do povo amazônico em suas diversidades de formas e cores”*. Para Motta (2013, p. 137) “é clara a intencionalidade do narrador e suas estratégias discursivas [que] podem ser desveladas” pela leitura atenta, uma vez que desvelar, a realidade constitui um dos papéis da mídia jornalística, que, no entanto, nos casos acima explicitados, produzem um distanciamento de sentidos no que tange à vivência e a memória social.

Conclusão

Esta comunicação buscou explorar a maneira pela qual os brinquedos de miriti dão forma à memória e à cultura amazônica. Desta forma, após os diálogos com os teóricos abordados e a análise desenvolvida ficou notória uma profunda relação histórico-cultural entre o brinquedo de miriti e as festividades do Círio de Nazaré, confirmada inclusive pelas narrativas jornalísticas estudadas.

Para os artesãos abaetetubenses, o brinquedo de miriti é mais que fonte de renda. Também é experiência, devoção, sociabilidade, dádiva, tradição e identidade que mobilizam saberes e fazeres passados ao logo do tempo e de maneira geracional, é, enfim, a imersão em uma cultura rica e complexa que toma forma pelas mãos dos que moldam o imaginário das crianças e dos adultos identificando processos de criatividade e relação com a natureza.

A realidade sociocultural de uma dada sociedade é sempre uma narrativa que condensa informações que permitem a captura de formas discursivas dobre o uma dada realidade. No caso dos brinquedos de miriti, observou-se que estas elaborações são provenientes de diferentes contextos históricos, notadamente desde sua inserção à “maior festa dos paraenses”, fato que foi evidenciado por diferentes artistas tanto do campo das letras, quanto das artes musicadas e encenadas.

A partir da década de 1990 (porém com maior intensidade nos anos 2000), verificou-se que aos arranjos narrativos artísticos, somaram-se os de diferentes mídias (principalmente a jornalística) que passou a ser um importante campo de produção de sentidos sobre o uso e comercialização do brinquedo de miriti, este, agora, consumido, entre outras maneiras, pela fixação de uma retórica sobre o imaginário ribeirinho amazônico, mas, sobretudo, como elemento mobilizador de referência identitária atrelada à festa de Nazaré. Nestes processo, seu uso e seu sentido, conforme observa-se nos dias atuais, tem se transmutado de um brinquedo tradicional para um objeto de estetização, processo esse que traduzimos pela *souvenização* do produto artesanal e, desta forma, importou aqui observar, mesmo que residualmente, o papel que cumpre a mídia jornalística enquanto agencia que estrutura novas formas de narrar o brinquedo.

Notas

38 Palmeira da família *Arecaceae*, é encontrada em algumas regiões do Brasil. Cresce espontaneamente nas baixadas úmidas (várzeas), nos terrenos pantanosos ou brejados próximos de cursos d'água permanente e no alto de serras, e atinge mais de 15m de altura (SANTOS, 2016, p.16).

39 A devoção a Nossa Senhora de Nazaré é segundo Figueiredo (2005) “o acontecimento fundador da sociedade paraense, [...] marcando sua identidade, conjugando culturas e éticas. É uma explosão dos sentidos e das paixões” (FIGUEIREDO, 2005, p. 21). Ainda segundo o autor o Círio é uma festa que possui característica de fervor e entusiasmo que mistura ações e comportamentos, entre os limites sacros e laicos, natural e sobrenatural, ou seja, uma completa significação polissêmica que chega a enaltecê-la inclusive a voz de sofrimento do povo da Amazônia. Figueiredo (2005, p. 28) afirma ainda que “não se espante se alguém lhe desejar “Bom Círio” enquanto caminha pelas ruas. É que a expressão é tão significativa quanto o “Feliz Natal” que costumamos ouvir quando chega dezembro”.

Referências

ACHARD, P. et al. **Papel da memória**. Tradução e introdução: José Horta Nunes. 2. ed. Campinas, São Paulo: Pontes, 2007.

BONNA, Mizar. **Dois séculos de fé**. Belém: CEJUP, 1993.

BOSI, Éclea. **O tempo vivido da memória: ensaios da psicologia social**. São Paulo: Ateliê, 2003.

BRAGA, José Luiz. Constituição do Campo da Comunicação. **Revista Verso e Reverso**, Vol. XXV, n. 58, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2011.

FAUSTO NETO, Antônio. Fragmentos de uma «analítica» da midiaticização. **Revista Matrizes**, Vol 1 No 2, Universidade de São Paulo, 2008.

FIGUEIREDO, Silvio Lima. **Círio de Nazaré, festa e paixão. org**. Belém: EDUFPA, 2005.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas**. São Paulo, EDUSP, 3ª ed., 2013.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. Belém, PA: Cultura Brasil, 4ª. ed, 2015.

MORAIS, Luiz Carlos. **Aprendendo com o brinquedo na arte com o miriti: um estudo do brinquedo popular, através de seus elementos fundamentais aplicados na educação**. Belém: SECULT/FCPTN, 1989.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e Identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SANTOS, Ivamilton Nonato Lobato dos. **BRINQUEDO DE MIRITI patrimônio histórico cultural perspectiva matemática**. Belém, PA. Cromos: 2016 .

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. 4. ed. Campinas, SP:

Editora da Unicamp, 2009.

SILVA, José Maria. **Apresentação de trabalhos acadêmicos: normas e técnicas**. Petrópolis, RJ: Vozes, 8ª ed., 2014.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

VAZ, Ana Lucia. **Jornalismo na correnteza: senso comum e autonomia na prática jornalística**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

Capítulo 15

Pontos cantados: um traço da cultura brasileira a ser reconhecido, valorizado e preservado

Carla Regina Santos Paes
Sabrina Maria Morais Gaspar
José Guilherme de Oliveira Castro
Analaura Corradi

Introdução

A memória é fenômeno individual e psicológico que se liga também à vida social conforme o conceito de Jacques Le Goff (2012). Sua apresentação é variável em função da presença ou da ausência da escrita e é objeto da atenção do Estado que, para conservar os traços de qualquer acontecimento do passado e mesmo do presente, produz diversos tipos de documento/monumentos que constroem a história de um povo.

E o que é História? É uma palavra de origem grega *historie* que significa conhecimento através da investigação. A apreensão da memória depende deste modo do ambiente social e político, portanto, trata-se da aquisição de regras de retórica e também da posse de imagens e textos que falam do passado.

Pode-se compreender a história de povos perante tais ciclos com seus costumes, tradições, no contexto cultural. Segundo explicação de Williams (2015), não se vive apartado da cultura e nem ela sem todos os elementos sociais que a cercam: representações, significados e objetivos, afinal, cada povo possui heranças culturais e demonstra isso através dos seus conhecimentos, instituições e expressões artísticas. E somente se desenvolverá a partir de todas as suas experiências e interações que acontecem entre os seres sociais participantes, seus conceitos e memórias. Todavia, essa sociedade só irá se transformar e desenvolver a partir das construções (e reconstruções) das concepções de cada indivíduo que a compõe.

Segundo Sacristán (2002), o conhecimento e imagem que cada um faz dos outros (e de si mesmo) é que faz com que se crie vínculos sociais e se construam as coordenadas culturais. Já nascemos em uma cultura herdada, mas que ao mesmo tempo que se reconstrói permanentemente. Isso significa que nos grupos sociais sempre haverá fatos, ritos registrados para não serem esquecidos ou deixados pelo caminho; outros que se transformarão conforme às épocas para poderem perdurar.

Conforme nos explica Candau (2008), nenhuma cultura é completa, homogênea ou absoluta, cada qual tem seu próprio valor e elementos fundamentais para que possa haver uma troca de experiências culturais.

Ainda hoje, em várias civilizações, fatos e tradições ainda são transmitidas oralmente

de geração para geração por indivíduos intitulados de *griôs (ou griots)*⁴⁰. Eles têm uma função muito importante em sua comunidade pois, são aqueles responsáveis por guardar as histórias, canções, rituais etc., e transmiti-las aos outros por meio da oralidade. Segundo Carneiro (2014), graças a essa tradição oral é que se pode conservar e aperfeiçoar linguagens e traços culturais, por pessoas como por exemplo, os griôs, é que ainda perduram milenarmente termos e canções de antepassados de determinada região.

Ainda sob a reflexão de Le Goff (2003) as direções da memória estão, pois, profundamente ligadas às novas técnicas de cálculo, de manipulação da informação, do uso de máquinas e instrumentos, cada vez mais complexos. No aspecto da tríade memória/história/cultura direciona-se o olhar para o registro histórico dos pontos cantados. Eles integram a memória os fundamentos e rituais de religiões afro-brasileiras.

A despeito do caráter preconceituoso, marginalizante e opressor das tensões vividas no cenário religioso e cultural brasileiro, os pontos cantados estão guardados e repassados através da oralidade. No entanto, as pessoas responsáveis por passar as tradições culturais e religiosas desses cânticos são mortais, e como diz o pensador malinês Amadou Hampâté Bâ: “na África, cada ancião que morre, é uma biblioteca que queima”⁴¹. É de grande relevância que além desse compartilhamento oral de conhecimentos hajam registros materiais dessas manifestações culturais.

Cultura e Patrimônio

Compreender, saber, apreender e viver sua cultura sem restrições, desmistifica, esclarece e desconstrói preconceitos; tendo em vista que cultura, em geral, faz parte do dia a dia de todos. Ela é parte da vida e cada civilização tem a sua e por essa razão o modo mais fácil de entendê-la plenamente é (re) conhecer-se nela. Sobre o tema, Brandão (2015) explana que cada grupo cultural tem seu próprio ritmo, harmonia e forma para interagir e evoluir, mas para que possamos compreender todos esses passos é fundamental que as experiências decorram a partir de uma essência para que sejam entendidos o sentido e a razão do que foi proposto.

A palavra, por vezes, tem um caráter mutante, o que pode se dar por fatores como: época, nível de instrução dos falantes, aspectos topográficos e nível de formalidade. Assim, é possível que, um vocábulo em um determinado grupo, pode ter tido um significado no passado e com a mudança de geração (ou gerações) passar a ter outra acepção. E, que esse mesmo tipo de modificação pode, principalmente, ocorrer de um determinado lugar ou região para outra, na percepção que o tempo e o espaço são fatores culturais primordiais e que interferem na polissemia de alguns termos.

Preservar e defender as culturas de forma geral é necessário, inclusive as que nasceram em alguma época passada, mas que vão se adaptando às transformações que naturalmente vão ocorrendo ao longo do tempo e às modificações históricas. Para isso, é fundamental que sempre se façam registros da identidade cultural de um grupo, pois se bem pensarmos, em todas as

sociedades encontraremos imensas variedades, sejam elas: artísticas, religiosas, sociais, étnicas, culturais etc.

Na relevância a respeito do tema preservação cultural, falaremos sobre a categoria de pensamento “Patrimônio”, pois, mesmo sem percebermos, diariamente usamos a palavra patrimônio o tempo todo e com os mais diversificados propósitos e sentidos que se possa imaginar. Gonçalves (2005), exemplifica que esse termo é usado para qualificar patrimônios financeiros, imobiliários, empresariais, ecológicos, genéticos, entre vários outros, e que eles podem ser tanto para os individuais quanto coletivos e até mesmo os intangíveis.

Para Gonçalves (2009), pensar em patrimônio é pensar não somente no passado, como também no presente e, claro, no futuro; afinal, por que precisamos ou queremos valorizar/preservar determinado objeto ou fato? Lembremos que através deles, um povo constrói sociedades, forma culturas, estabelece uma comunicação e por isso, forma opiniões a respeito dos símbolos envolvidos e das suas respectivas representações. Além, é claro, de que é a partir dessa movimentação que se dão as construções e reconstruções dessas coletividades.

É relevante mencionar que o direito à memória, da liberdade de produção e consumo, do culto, do acesso e participação em eventos culturais, são fatores que fazem parte da cidadania e que contribuem fundamentalmente, conforme Fonseca (2009, p. 76): “para o desenvolvimento da personalidade e da sociabilidade” de cada indivíduo.

Se antes o tombamento centrava-se mais na preservação dos bens móveis e imóveis, ou seja, os “patrimônios de pedra e cal”, utilizando, desde o Dec.- Lei 25, de 30 de novembro de 1937, instrumentos que vinham tombando edificações (religiosas, militares e civis da tradição luso-brasileira) e monumentos históricos, obras de arte, documentos guardados em arquivos e bibliotecas; somente a partir do Decreto 3.551, de 04 de agosto de 2000 é que se passa a ter uma nova qualificação em propagação, a do patrimônio imaterial ou intangível. Contudo, segundo Gonçalves (2009), não será qualquer abstração que receberá essa denominação. A proposta da imaterialidade é registrar práticas e representações, tais como: festas, manifestações religiosas, danças, culinárias, lugares etc., e a partir de tal fato, verificar sua evolução e subsistência.

Pensar no que pode ou não ser denominado como patrimônio também deve ser considerado, pois quem faz parte de determinado movimento cultural terá sua opinião sobre a consideração que cada um dos elementos que o constituem, e, claro, sobre a relevância de sua valorização e preservação.

Mas, com base em quais critérios se escolhe o que deve ou não ser patrimônio? Para que isso ocorra, não será necessário apenas a vontade de um grupo ou do Estado, é principalmente que haja: **ressonância** (no sentido de repercussão mesmo), **subjetividade**, segundo Gonçalves (2005, p. 27): “*uma relação orgânica e interna e não apenas uma relação externa e emblemática*”) e **materialidade** (se o convencional são os patrimônios de pedra e cal, como classificar então os que fogem a isso?). Como ainda nos recorda Gonçalves (2015) – tudo o que pode ser reconhecido por um determinado grupo e que faça parte de seus costumes como algo que lhe é próprio e que é capaz de definir sua identidade, pode ser enquadrado como

patrimônio.

O reconhecimento das mais diversas manifestações culturais como patrimônio imaterial é que também favorece a preservação e a continuidade das transmissões através das gerações, pois no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – (IPHAN) – 2014, existem quatro Livros de Registro de Bens Imateriais, para que haja uma melhor compreensão das manifestações e conhecimentos que essa categoria abarca. São eles⁴²:

Livro de Registro dos Saberes: são registrados os conhecimentos e os modos de fazer de determinada comunidade.

Livro de Registro das Celebrações: descreve os rituais e festas que marcam determinada comunidade.

Livro de Registro das Formas de Expressão: registra formas de expressões artísticas em geral.

Livro de Registro dos Lugares: lista de mercados, feiras, santuários e praças que são importantes por suas atividades coletivas.

A influência dos pontos cantados nos rituais afro-brasileiros e suas formas de registro

No entendimento dos sacerdotes das religiões afro-brasileiras são ondas sonoras que tem função semelhante de mantras, preces e rogativas que provocam dispersão de energias nocivas além de atração, harmonização que auxiliam no contato com divindades apresentadas como Guias e Orixás. O conhecimento dos orixás, os pontos cantados e outros rituais costumam ser repassados oralmente de pai/mãe para os seus filhos de santo e guardados a sete chaves nas casas de Axé.

É possível que em decorrências das peculiaridades e diferenças que compõem as comunidades religiosas de Umbanda e Candomblé de diversas nações que se diferem em seus rituais e cultos dificulte a possibilidade de estudo e registro de suas manifestações afro religiosas como manifestações artístico-culturais.

Muito da vida religiosa afrodescendente tem dinâmica e rituais cujos cânticos também estão presentes em expressões culturais como, por exemplo, no Carimbó paraense, no Jongo do sudeste brasileiro, no Samba de Roda do Recôncavo Baiano, no Tambor de Crioula e Bumba Meu Boi do Maranhão, no samba de terreiro que integram as Matrizes do Samba do Rio de Janeiro. No entanto, na pesquisa documental feita verifica-se que no Brasil os pontos cantados de uma forma específica não constam em nenhum dos quatro Livros de Registro de Bens Imateriais, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Atualmente já existem produtos de divulgação musical com esse conteúdo. Geralmente são conteúdos apresentados através de projetos culturais, como por exemplo os álbuns lançados pela coleção “A música e o Pará”. No volume 7 (2016): a música de culto afro-brasileira na Amazônia apresenta o culto Mina-Nagô paraense ou Mina-do-Pará. E o volume 8 (2016) apresenta a gravação de toadas no Terreiro Dois Irmãos em Belém. O material foi feito como

registro das tradições afro-brasileiras presentes no Pará pela antropóloga Anaíza Vergolino e o maestro e compositor Mário Lima Brasil, visa a preservação da musicalidade sacra afro-brasileira presente no território paraense. Há outras discografias também compiladas na web, especificamente na plataforma Youtube⁴³.

No ambiente virtual há web rádios, como por exemplo a Rádio Exu e a Rádio Toques de Aruanda. Além dos canais relacionados aos pontos cantados, como por exemplo, Pontos de Umbanda, Léo Batuque e Juliana D Passos e a Macumbaria, além de desdobramentos dessas informações em redes sociais, como por exemplo, Instagram e Facebook. No entanto, sobre o conteúdo de pontos apresentado no Youtube em sua maioria não possui uma contextualização histórico-cultural aprofundada das músicas e os cultos de afro-brasileiros, estando apenas o material apresentado de forma sonora e visual.

Com a popularização da internet, o acesso e disponibilização desse conhecimento ganhou diferentes nuances, o que pode tanto favorecer a identificação e documentação para que praticantes das duas religiões tenham acesso fácil a eles, ou mesmo a sua dissolução. Na perspectiva de alguns Zeladores, Pais e Mães de Santo, os pontos devem ser mantidos e preservados dentro das casas de Axé. não devem ser divulgados inadvertidamente, com destaque aos cantados em Língua Iorubá que não sendo do conhecimento comum, a tradução do que se está entoando, apenas alguém devidamente preparado no Santo que sabe o significado de cada cântico deve acessá-lo para orientação no uso. Ainda na dinâmica dos terreiros citado entre os sacerdotes consultados é o acesso mediúnico aos pontos entre guias/espíritos orientadores e seus respectivos médiuns, sem a necessidade de acervo ou repositório.

Considerações finais

A identificação e documentação das produções culturais realizadas pelos mais distintos grupos sociais auxiliará na criação de condições ao direito de memória, que facilitará muito na preservação das tradições transmitidas oralmente, ajudará a reconhecer e respeitar à diversidade cultural que existe (e que às vezes são muito diferentes da nossa). Para tanto, é necessário que haja mais envolvimento e interesse de categorias distintas com implementações políticas (no sentido de articular projetos, diretrizes, critérios etc. que possam auxiliar no enriquecimento da sociedade com seus bens culturais.) – e a implementação de mais instrumentos avaliativos. Além de ações que promovam e divulguem tais produções para sociedade em geral.

Fonseca (2009, p. 67), considera que em todas as ações que são feitas, não são levados em consideração somente a técnica, mas sim os critérios políticos, a função do patrimônio só vai representar os bens pela diversidade tanto social quanto cultural. No entanto, apenas revisar os critérios que são utilizados pelas instituições e fazer com que as leis para os patrimônios imateriais sejam enquadradas, não são suficientes. É imprescindível que hajam mudanças e também acréscimos nos instrumentos avaliativos, somente assim, poderá haver uma apropriação mais vasta de representatividades culturais.

Enfim, o propósito de se querer preservar conhecimentos guardados e utilizados há vários séculos por seus praticantes, é nada além, garantir a sobrevivência e austeridade de tradições de um grupo que não objetiva afrontar e muito menos impor seus costumes a ninguém, mas sim, que tem como objetivo o exercício diário da sua religiosidade e a continuidade de suas tradições. Como nos declara Fonseca (2009, p. 69): “[...] prática ritual, cujo valor simbólico só tem sentido num determinado contexto”.

Os praticantes da Umbanda sabem que a propagação dessa *práxis* cotidiana significa muito mais que entoar cantos para se conectar com forças astrais para alcançar seus intentos, mas sim, que esses pontos cantados venham ser mais um dos elementos para que a cultura afro-brasileira possa além de ser reconhecida e valorizada, dar sua contribuição para a diminuição de preconceitos e discriminações que podem ocorrer pelo desconhecimento do tema.

Notas

40 <https://clionainternet.wordpress.com/2013/06/19/grios-os-contadores-de-historias-na-africa/>. Acesso em 08/10/2018.

41 **Hampâté Bâ leva oralidade africana ao papel:** <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1609200312.htm>. Acesso em 08/10/2018.

42 <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/122>. Acesso em 08 out 2018.

43 Segundo o site: <https://www.significados.com.br/youtube/03/12/2018>: O termo vem do Inglês “you” que significa “você” e “tube” que significa “tubo” ou “canal”, mas é usado na gíria para designar “televisão”. Portanto, o significado do termo “youtube” poderia ser “você transmite” ou “canal feito por você”.

Referências

A Música e o Pará - **Volume 7: A Música de Culto Afro-Brasileiro na Amazônia.** Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=QGQjdopta3o>>. Acesso em: 26 out 2018.

A Música e o Pará - **Volume 8: Povo de Santo.** Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=iWWSewlTRs&t=1s>>. Acesso em: 26 out 2018.

BORGES, Vavy Pacheco. **O que é história.** 2. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2007. p. 07 – 70.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Nós, os humanos do mundo à vida, da vida à cultura.** São Paulo: Cortez, 2015.

CANDAU, Vera Maria. **Direitos Humanos, educação e interculturalidade: as tensões entre igualdade e diferença.** Ver. Bras. Edu., abr. 2008, vol. 13, no. 37, p. 45-56. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/redu/v13n37/05.pdf>

CARNEIRO, João Luiz. **Religiões afro-brasileiras: uma construção teológica.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

FERREIRA, Firmino. **300 pontos de Exus e Pomba gira.** N/D – 18ª ed. – Eco.

Clio na internet – Blog de História. Griôs (Griots), Os contadores de Histórias da África. Disponível em: <<https://clionainternet.wordpress.com/2013/06/19/griôs-os-contadores-de-historias-na-africa/>> Acesso em 08 out 2018.

FONSECA, M. Cecília Londres. **“Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural”**. ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). In. Memória e patrimônio. Ensaio contemporâneos. 2 ed. Rio de Janeiro, Lamparina, 2009.

GONÇALVES, J. Reginaldo Santos. **Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, jan./jun. 2005.

GONÇALVES, J. Reginaldo Santos. **O patrimônio como categoria de pensamento**. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

GONÇALVES, J. Reginaldo Santos. **O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição**. ESTUDOS HISTÓRICOS. Rio de Janeiro, vol. 28, n. 55, p. 211-228, janeiro-junho 2015.

Espiritualidade e Umbanda. Postado por Denis Sant’Ana

Disponível em: <<http://espiritualidadeumbanda.blogspot.com.br/2010/11/os-pontos-cantados-e-seu-significado.html>> Acesso em 08 out 2018.

Folha de São Paulo ilustrada: Hampâté Bâ leva oralidade africana ao papel

Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1609200312.htm>
Acesso em 08 out 2018.

Juliana D Passos e a Macumbaria. Disponível em <<https://www.youtube.com/channel/UCV0jto5gEw8gvQ2mYYgVEcg>>. Acesso em 26 out 2018.

IPHAN – Livro de Registros. Disponível em: < <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/122> >
Acesso em 08 out 2018.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 2012.

Leo Batuke - Pontos de Umbanda.

Disponível em <<https://www.youtube.com/user/batuke1000>>. Acesso em 26 out 2018.

Rádio toques de Aruanda. Disponível em: <<http://www.toquesdearuanda.com.br/>>. Acesso em 26 out 2018.

Pontos de Umbanda. Disponível em : < <https://www.youtube.com/user/sitepontosedumbanda/featured> >. Acesso em 26 out 2018.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. – São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SACRISTÁN, J. Gimeno. **Educar e conviver na cultura global: as exigências da cidadania**. Porto Alegre: Artmed, 2002.

SARACENI, Rubens. **Doutrina e teologia de umbanda sagrada: a religião dos mistérios um hino de amor à vida**. – São Paulo: Madras, 2017.

WILLIAMS, Raymond. **Recursos da esperança: cultura, democracia, socialismo**. 1ª ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2015.

sobre os
AUTORES

SOBRE OS AUTORES

ORGANIZADORES

Edgar Monteiro Chagas Júnior

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) da Universidade Federal do Pará (UFPA), com área de concentração em Antropologia. Mestre em Planejamento do Desenvolvimento (PLADES) no Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos ? (NAEA/UFPA). Bacharel e Licenciado Pleno em Geografia (UFPA). Docente do curso de Licenciatura Plena em Geografia da Universidade da Amazônia (UNAMA) e Docente da Secretaria de Estado de Educação do Pará (SEDUC). Coordenador e Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC) da Universidade da Amazônia (UNAMA). Tem experiência nas áreas de ensino e pesquisa, atuando principalmente nos seguintes temas: Manifestações Culturais, Festa, Ritual, Sociabilidades, Performance, Música, Patrimônio Cultural, Territorialidades e Lugaridades. Desenvolveu trabalhos de pesquisa sobre manifestações culturais da Amazônia paraense junto à Fundação Instituto para o Desenvolvimento da Amazônia (FIDESA); ao Instituto de Artes do Pará (IAP); à Fundação Amparo e Desenvolvimento da Pesquisa (FADESP); e ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Cristiane de Mesquita Alves

Doutoranda em Comunicação, Linguagens e Cultura pelo PPGCLC da Universidade da Amazônia. (UNAMA). Bolsista Prosup/CAPES. Professora Substituta de Literatura da Universidade do Estado do Pará (UEPA). Professora/Tutora da Universidade Aberta do Brasil (UAB). Integrante do Comitê Editorial das Revistas Asas da Palavra (ISSN: 1415-7950) e Movendo Ideias (1517-199x). Integrante do Grupo de Pesquisa GITA (Grupo de Pesquisa Interfaces do Texto Amazônico), como cargas horárias das bolsas CAPES. Dedicar-se a estudar a obra de Machado de Assis, Julio Cortázar, Clarice Lispector e Milton Hatoum, por meio dos métodos da Literatura Comparada, temas relacionados à Literatura Hispano-americana, à memória, à identidade e à psicanálise. Autora de contos e poesias, além do livro A voz do narrador e da Personagem através da memória em Machado de Assis e Milton Hatoum, publicado pela Editora paulista Paco Editorial. E-mail: cris.mesquita28@hotmail.com

PREFACIADOR

Leandro Rodrigues Lage

Professor da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa). Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade da Universidade Federal do Tocantins (UFT). Doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Comunicação Social pela UFMG e especialista em Comunicação: Imagens e Culturas Midiáticas pela mesma instituição. Vencedor do Prêmio Adelmo Genro Filho de Melhor Tese (2017), promovido pela Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor). Realizou pesquisa de pós-doutorado em Comunicação na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

AUTORES

Adailson da Silva Leão

Mestre em Comunicação, Linguagens e Cultura pelo PPGCLC. Possui graduação em Pedagogia pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (2004). Atualmente é professor da Prefeitura Municipal de Melgaço.

Agnnes Caroline Alves de Souza

Psicóloga, especialista em Gestão de Pessoas. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia - UNAMA (2018) - Bolsista CAPES. Doula formada pelo Grupo de Apoio à Maternidade Ativa - GAMA - SP (2016), atualmente pesquisa temas relacionados a feminismos, gênero, sororidade e literatura de resistência na Amazônia.

Alda Cristina da Costa

Doutora em Ciências Sociais; Mestre em Sociologia; Especialista em Metodologia e Teorias da Comunicação; Graduada em Comunicação Social ? Jornalismo pela Universidade Federal do Pará. Docente do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCom/UFGPA) e da Faculdade de Comunicação (UFGPA), sendo atualmente diretora da Facom/UFGPA. É coordenadora do projeto de pesquisa Mídia e Violência: percepções e representações na Amazônia e do Grupo de Pesquisa Narrativas Contemporâneas na Amazônia Paraense (Narramazônia). Pesquisa processos comunicacionais que envolvam a Sociologia da Comunicação e da Mídia; Comunicação e cultura; Hermenêutica da Comunicação e as narrativas midiáticas.

Analaura Corradi

Doutorado em Ciências Agrícolas pela Universidade Federal Rural da Amazônia em Ecossistemas Amazônia (2009), Mestrado em Letras: Linguística da Universidade Federal do Pará (1998) e Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Católica de Pelotas (Jornalismo, Relações Públicas) (1980). Exerce atividades de Comunicação Social desde 1980, Professora universitária desde 1990. Atualmente é professora titular na Universidade da Amazônia - UNAMA, Belém, Pará Brasil, nos cursos de Comunicação Social (Publicidade e Jornalismo) (1990) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (2009), UNAMA do qual exerceu a coordenação no período de 2014-2017. Professora do Programa de Pós-Graduação Desenvolvimento e Meio Ambiente Urbano (2018) da UNAMA. Coordenadora do Grupo de Estudos de Capital Social e Cultural no contexto da mídia contemporânea (UNAMA), Vice coordenadora o grupo de Estudos Interações e Tecnologia da Amazônia -ITA-(UNAMA/UFGPA), Vice coordenadora do Grupo de estudos Batuques. Patrimônio Cultural e Representações do Lugar (2017) UNAMA e Membro do Grupo de Estudos de Narramazônia (UNAMA / UFGPA).

Ana D'Arc Martins de Azevedo Doutora em Educação/Currículo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Pedagoga e professora do o Programa de Pós Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia (UNAMA). E-mail: azevedoanadarc@gmail.com.

Camila Bastos Lopes da Silva

É formada em Letras, Português- Espanhol e Literaturas e Relações Internacionais, pela Universidade da Amazônia (UNAMA), mestre em Letras- Literatura e Crítica Literária pela PUC-GO, bolsista da CAPES e doutoranda em Comunicação, Linguagens e Cultura pela UNAMA. E-mail: camilabastos_19@yahoo.com.br. Foi professora substituta da UFG-GO das

disciplinas, Espanhol 2, Prática Oral 1, Literatura Espanhola e Hispano-americana 2 e 4.

Camila Rodrigues Neiva

Possui graduação em Licenciatura plena em Educação Física pela Escola Superior da Amazônia (2014). Mestranda no Programa de Comunicação, Linguagem e Cultura (PPGCLC / UNAMA), Especialista em Educação Especial pela Universidade da Amazônia - UNAMA (2016), Especialista em Educação Física Escolar pela Escola Superior da Amazônia (Concluindo). Membro do grupo de pesquisa Batuques (UNAMA). Atualmente é professora de Educação Física no Sistema de Ensino Universo.

Carla Geórgia Travassos Teixeira Pinto

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia (UNAMA), membro do Grupo de Estudos em Pesquisas Interdisciplinares em Diversidade e Inclusão (GEPIDI), especializada em Currículo e Avaliação na Educação Básica pela Universidade do Estado do Pará (UEPa) concluída no ano de 1999, segunda especialização em Administração Escolar pela Universidade Salgado de Oliveira (UNIVERSO) concluída no ano de 1998, Graduada em Licenciatura Plena em Letras - Língua Portuguesa e Língua Inglesa pela Escola Superior Madre Celeste (ESMAC) concluída no ano de 2015, Graduada em Licenciatura Plena em Pedagogia pela Universidade da Amazônia (UNAMA), concluída no ano de 1996.

Carla Regina Santos Paes

É mestranda em Comunicação, Linguagens e Cultura pela Universidade da Amazônia (UNAMA), graduada em pedagogia pela Universidade Federal do Pará (UFPA) e pós-graduada em psicopedagogia pela UNAMA e servidora da SEMEC, e-mail paes.c@globo.com

Carolina M. M. Venturini Passos

Pesquisadora na área de Fotografia, Curadoria e Processos de Criação. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia. Bolsista PROSUP/CAPEL. Mestre em Serviço Social (UFPA, 2008); Especialista em Comunicação e Artes - Fotografia e Design Gráfico (SENAC, 2004); Graduada em Comunicação Social (UNAMA, 2001). Membro no Grupo de Estudos “Arte, Imagem e Cultura” do Projeto de Pesquisa “Arte Contemporânea nos Acervos e Museus Paraenses: 1980-2016” do PPGCLC-UNAMA; e colaboradora do Grupo de Pesquisa “Visagem - Antropologia Visual e da Imagem” (PPGSA-UFPA). Professora Adjunta na Universidade Federal do Pará. E-mail: cventurini@ufpa.br.

Danuta de Cássia Leite Leão

Doutoranda do Programa de Pós-graduação Comunicação, Cultura e Linguagens da Universidade da Amazônia- UNAMA. Professora do Curso de Publicidade e Propaganda da Universidade da Amazônia- UNAMA e professora da Faculdade de Estudos Avançados do Pará- FEAPA. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Consumo, Identidade e Amazônia (CONSIDA). E-mail: danutaleaopp@gmail.com

Douglas Junio Fernandes Assumpção Pós-doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia -UNAMA, onde é bolsista (PNPD/CNPQ). Doutor pelo Programa de Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná - UTP (2018), e mestre pelo Programa de Comunicação, Linguagens e Cultura pela Universidade da Amazônia - UNAMA (2013). Possui graduação em Comunicação Social

- habilitação em Multimídia (2010) e Relações Públicas (2012) pelo Instituto de Estudos Superiores da Amazônia - IESAM, (Atual Faculdade Estácio de Belém), e Graduado em Comunicação Social - habilitação em Jornalismo (2017) pela Universidade da Amazônia - UNAMA, é especialista em Comunicação Empresarial pela Faculdade da Amazônia - FAAM (2011). Atualmente é professor da Escola Superior Madre Celeste(ESMAC) nos cursos de Bacharelado em Administração e Ciências Contábeis. É membro dos Grupos de Pesquisa Interações e Tecnologias na Amazônia - ITA (UFPA/UNAMA/CNPq), Estudos de Capital Social e Cultural no contexto da mídia contemporânea (UNAMA/CNPq) e Journalisme à l'heure du numérique - JAND (Université Lumière Lyon 2 / Paris - França).

Fernanda Cristina Nunes Simião

Possui graduação e licenciatura em Psicologia pela Universidade Federal de Alagoas (2008) e mestrado em Psicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Pernambuco (2010). Atualmente é professora efetiva do curso de Psicologia da Unidade Educacional de Palmeira dos Índios do Campus Arapiraca da Universidade Federal de Alagoas. Coordenadora do Projeto de Extensão "PSICO RISOS: uma proposta de humanização no setor pediátrico". Áreas de estudo, ensino e supervisão: Gestalt-Terapia, Psicologia Clínica, Psicoterapia, Aconselhamento Psicológico e Psicologia da Saúde e Hospitalar.

Ivana Cláudia Guimarães de Oliveira

Doutora em Ciências do Desenvolvimento Socioambiental pelo Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido (PPGDSTU), Mestra em Planejamento do Desenvolvimento Sustentável, pelo mesmo programa, no Núcleo de Altos Estudos da Amazônia (NAEA) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Realizou graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Professora do Programa de Pós Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC/UNAMA) e dos cursos de Jornalismo e Publicidade da Universidade da Amazônia (UNAMA). É Professora Adjunta da Estácio Pará. É Integrante dos Grupos de Pesquisas: Mídia e Violência: percepções e representações na Amazônia (UFPA CNPq) e Narrativas Contemporâneas na Amazônia Paraense (NARRAMAZÔNIA UFPA UNAMA); Capital Social e Cultural no Contexto Midiático Contemporâneo (UNAMA); e Grupo de Estudos em Educação, Cultura e Meio Ambiente - GEAM, (UFPA).

Jorge Eiró

Artista Plástico, arquiteto e curador independente. Mestre e Doutor em Educação pela UFPA. Professor-Pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia (PPGCLC-UNAMA), no qual integra o Projeto de Pesquisa “Arte Contemporânea nos Acervos dos Museus Paraenses”. Na UNAMA é ainda Professor Titular dos Cursos de Artes Visuais e Arquitetura e Urbanismo. É Professor Adjunto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFPA, na qual é Coordenador do LAFORA - Laboratório da Forma na Razão e na Alucinação e integrante do projeto de pesquisa “Desenhos de Perspectiva e Perspectivas da Cidade: Ideias para Belém de 1975 a 2015”. Realizou diversas exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior. É membro do conselho curador do Centro Cultural Brasil-Estados Unidos. Dirigiu a Casa da Memória do Núcleo Cultural da UNAMA de 2000 a 2008.

José Guilherme de Oliveira Castro

Possui graduação (Licenciatura) em Letras pela Universidade Federal do Pará (1967), graduação (Bacharel) em Psicologia pela Universidade Federal do Pará (1978), graduação em Formação de Psicólogo (1978), graduação (Licenciatura) em Psicologia pela Universidade Federal do Pará

(1981), mestrado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1982) e doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1997). Foi professor de Cultura Brasileira da Universidade Federal do Pará e, atualmente, é professor titular da Universidade da Amazônia (Unama), docente efetivo (Mestrado e Doutorado) do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura, atuando principalmente nos seguintes temas: narrativa, conto fantástico, sociedade, imaginário amazônico e lirismo.

Joyce Cristina Farias de Amorim

Professora de Inglês (Efetiva/SEDUC) vinculada à 11ª URE. Atualmente lotada na EEEM Inácio Moura (Sto Antonio do Tauá) e EETEP (Vigia). Licenciada em Letras Port/Ing e Espanhol. Pós-graduada em Linguística Aplicada ao ensino/aprendizagem da língua inglesa; Pós-graduanda em Educação e novas tecnologias; Pós-graduanda em Docência em Libras. Mestre em Comunicação, linguagens e cultura.

Larissa Albuquerque Costa

Mestranda do Programa de Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC) da Universidade da Amazônia (UNAMA). Tem experiência na área de Psicologia, com ênfase em Psicologia Jurídica e Psicologia Clínica. Integrante do Grupo de Pesquisa Interfaces do Texto Amazônico - GITA.

Lucilinda Ribeiro Teixeira

Tem licenciatura plena em Letras (1982) pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Possui mestrado (1995) e doutorado (1999) em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP. Atualmente é professora titular da Universidade da Amazônia (UNAMA), exercendo a docência nos cursos de graduação em Letras e em Moda. É professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (Mestrado e Doutorado) da UNAMA.

Maíra Oliveira Maia

Possui graduação em História pela Universidade Federal do Pará (2005), mestrado em História pela Universidade Federal do Pará (2009) e doutorado em História pela Universidade Federal do Pará (2017). Atualmente é formadora de professores da Secretaria de Estado do Pará (SEDUC-CEFOP) e professora na Universidade da Amazônia (UNAMA), atuando nos cursos de História, Pedagogia e comunicação. Também atua no Programa de Pós Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultural (PPGCLC - UNAMA), em diversas disciplinas ligadas a linha de pesquisa (1) Linguagens, identidade e cultura da/na Amazônia, além de ser membro do grupo de pesquisa Academia do Peixe Frito.

Maria do Perpetuo Socorro Cardoso da Silva

Professora da Universidade do Estado do Pará e Docente do Programa de Pós-Graduação em Educação (UEPA). Doutora em Semiótica e Linguística Geral (USP), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Mariano Klautau Filho

Artista, pesquisador em arte e fotografia e curador independente. Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP e Doutor em Artes Visuais pela ECA/USP. Professor de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia. Curador do “Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia” realizado no Museu Casa das Onze Janelas e Museu de Arte da UFPA desde 2010. Curador Visitante e consultor

de fotografia da Pinacoteca de São Paulo, nos anos de 2016 e 2017, onde realizou a mostra Antilogias: o fotográfico na Pinacoteca. Como artista participou das exposições Feito poeira ao vento – Fotografia na Coleção MAR – RJ (2017/2018), Cidades invisíveis – MASP – SP (2014), Pororoca – Amazônia no Mar – RJ (2014), Percursos e Afetos - Fotografias 1928/2011 – Coleção Rubens Fernandes Junior - Pinacoteca de São Paulo (2011), Finisterra (individual) – Fauna Galeria – SP (2010) e Fotoclub – Montevideo – Uruguay (2009), Realidades Imprecisas – Sesc Pinheiros – São Paulo (2009), Finisterra_Carta Aérea – Wiesbaden – Alemanha (2008), Bienal del Fin Del Mundo - Ushuaia – Argentina (2007), Desindentidad – IVAM -Valência – Espanha (2006), IX Bienal de Havana (2006) entre outras. Possui obras nos acervos do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museu de Fotografia da Cidade de Curitiba, Coleção Joaquim Paiva – RJ, Coleção Pirelli/MASP – SP, Museu do Estado do Pará – Belém, MABEU - Belém e MAR – Museu de Arte do Rio – RJ.

Márcio Bruno Barra Valente Professor do curso de Psicologia da Universidade da Amazônia (UNAMA) e coordenador do Projeto Vivências de Extensão Universitária Psicologia, Saúde Mental e Protagonismo Social. Mestre em Psicologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), sendo graduado em Psicologia pela UNAMA e em Ciências da Religião pela Universidade Estadual do Pará (UEPA). Atualmente, doutorando do programa de pós-graduação de Psicologia pela UFPA, linha de pesquisa: FENOMENOLOGIA, TEORIA e CLÍNICA. Psicólogo Clínico, inscrição no Conselho Regional de Psicologia/ 10ª Região Pará/ Amapá (05004), atendendo jovens adultos e adultos a partir da perspectiva da Abordagem Centrada na Pessoa. Formação como Facilitador de Processos Circulares, Pelo Tribunal de Justiça do Estado do Pará. Desenvolve pesquisa e extensão sobre as relações entre Psicologia, Narrativa e Sofrimento.

Márcia Cristina Ribeiro Gonçalves Nunes

Pós Doutoranda na Universidade de Lisboa da Faculdade de Arquitetura. Pós Doutoranda da Universidade do Porto da Faculdade de Arquitetura. Doutorado em História pela Universidade Federal do Pará. Mestrado em Desenvolvimento e Meio Ambiente Urbano e Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade da Amazônia. Professora de Arquitetura e Urbanismo e do Stricto Sensu no Programa de Pós Graduação em Comunicação, Linguagem e Cultura - PPGCLC da Universidade da Amazônia. Interesse de Pesquisas nas áreas da Teoria e História da Arquitetura, Arquiteturas do século XIX e XX enfocando, sobretudo a Arquitetura da Habitação, Casas Senhoriais e Comerciais do século XX. Sócia-proprietária do Escritório M2N Arquitetura desenvolvendo atividades e projetos nas áreas de Arquitetura, de Interior. de Arquitetura Efêmera, do Design de Produtos e Cursos Livres.

Maria Ermelinda Báez

Mestre em Comunicação, Linguagens e Cultura pelo PPGCLC da Universidade da Amazônia (UNAMA). Possui graduação em Curso de Letras pela Universidade da Amazônia (2003). Atualmente é Professor Assistente I da Universidade da Amazônia. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Línguas Estrangeiras Modernas.

Maria Goretti Sousa Lameira

Possui Graduação em Educação Física pela Universidade do Estado do Pará (1998). Mestranda no Programa de Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC / UNAMA), Especialista em Pedagogia do Movimento Humano (2004) Especialista em Educação Especial e Inclusiva (Concluindo). Professor Auxiliar IV da Universidade do Estado do Pará (UEPA) desde 2006, nas Disciplinas de Fundamentos e Métodos da Dança e Ginástica (Educação Física) , Estágios I e

II, Educação Física Adaptada e Corporeidade e Cidadania (Enfermagem). Membro do Grupo de estudos e pesquisas Interdisciplinar em diversidade e inclusão (PPGCLC/UNAMA) e do Grupo de pesquisa Batuques (PPGCLC/UNAMA). Experiência na docência do ensino superior na área de educação física e enfermagem, com ênfase em Educação Física Escolar (Dança, Educação Inclusiva) e Corporeidade.

Paulo Jorge Martins Nunes Graduado em Letras pela Universidade Federal do Pará (1987), mestrado em Letras: Teoria Literária pela Universidade Federal do Pará (1998) e doutorado em Letras - Literaturas em Língua Portuguesa - pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2007). É professor titular da Universidade da Amazônia, onde atua na graduação em Letras, mestrado e doutorado em Comunicação, Linguagens e Cultura da UNAMA. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em pesquisas literárias; pesquisa os seguintes temas: Dalcídio Jurandir, Amazônia, literatura brasileira de expressão amazônica, poesia e Negritude. É um dos coordenadores do Grupo de Estudos interinstitucionais (UNAMA/UFGA) Narramazônia: narrativas contemporâneas da Amazônia Paraense, e um dos coordenadores do projeto de Pesquisa Academia do Peixe Frito: interfaces jornalismo e literatura. É um dos coordenadores do projeto de pesquisa interinstitucional (CUMA-UEPA e UNAMA) Epístolas Poéticas entre o romancista Dalcídio Jurandir e Maria de Belém Menezes. Membro Associado da Associação Brasileira de Literatura Comparada - ABRALIC. Consultor do Projeto de acervo e leitura Moronguetá, ligado ao Fórum Landi, UFGA.

Rosângela Araújo Darwich Psicóloga (CRP-10/725), professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC) e de graduação do curso de Psicologia da Universidade da Amazônia (UNAMA). Doutora em Psicologia (Teoria e Pesquisa do Comportamento) pela Universidade Federal do Pará (2007). Coordenadora do projeto de pesquisa e extensão universitária Grupos Vivenciais e Vida em Sociedade: uma Intervenção Interdisciplinar (2016-2018) e do Grupo de Pesquisa Interfaces do Texto Amazônico (GITA). Atua principalmente nos seguintes temas: terapia comportamental, práticas restaurativas, discurso e identidade, narrativa e psicologia, e relações sociais, educação e desenvolvimento na Amazônia.

Sabrina Maria Morais Gaspar

Discente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC), Universidade da Amazônia (UNAMA). É profissional de Comunicação e analista A da Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária, lotada no NCO da Embrapa Amazônia Oriental, cuja atuação dá-se no contexto da Comunicação da Pesquisa/Desenvolvimento/Inovação e Transferência de Tecnologia da empresa, desde 2008.

Shirley do Socorro Moura das Neves

Mestre em Comunicação, Linguagens e Cultura pela Universidade da Amazônia. Possui especialização em Marketing de Eventos e graduação em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda. Há oito anos é docente da Faculdade Estácio do Pará. Coordena o projeto de extensão nominado FUSCA na Estácio FAP e participa da área de pesquisa científica na mesma. Ministra aulas nos cursos de Publicidade e Propaganda e Jornalismo. Faz parte do corpo docente dos cursos de pós-graduação da Estácio Fap. Presta consultoria para empresas sobre comunicação corporativa e gestão de eventos. Atuou na supervisão do setor de comunicação integrada da Universidade da Amazônia. Atuou como Assessora de Imprensa, foi supervisora de marketing com experiência em campo na organização e execução de evento e também na gestão de ações de promoção de vendas e merchandising. Suas áreas de interesse são: identidade,

cultura, cultura popular, cibercultura, marketing, eventos, consumo e opinião pública.

Susanne Pinheiro Dias

Mestra em Comunicação, Linguagens e Cultura pela Universidade da Amazônia (2018). Pós-graduada em Gestão Cultural pelo Centro Universitário Senac – SP (2016). Bacharel em Moda pela Universidade da Amazônia (2009). Possui formação complementar em Curadoria de Moda e Vestuário (Victoria & Albert Museum, 2016), Arte Moderna e Contemporânea (University of London, School of Oriental and African Studies, 2013) e Estéticas Tecnológicas (Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2011). Membro no Grupo de Estudos “Arte, Imagem e Cultura” do Projeto de Pesquisa “Arte Contemporânea nos Acervos e Museus Paraenses: 1980-2016” do PPGCLC-UNAMA. Desde 2015, atua nas ações de documentação e conservação da Seção Moda da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Interessa-se principalmente pelos temas: conservação preventiva e documentação de coleções de moda; moda contemporânea no Brasil; arte contemporânea na Amazônia.

Vânia Maria Torres Costa

Doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Mestre em Planejamento do Desenvolvimento pelo Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (NAEA) - Universidade Federal do Pará (UFPA). Graduada em Comunicação - Jornalismo (UFPA). Tem 16 anos de experiência em docência do ensino superior, com atuação na pesquisa e na extensão. Atualmente é professora adjunta e vice-coordenadora da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal do Pará (UFPA), onde coordena o projeto Estrada de Ferro Belém-Bragança: sujeitos, memórias e interações comunicacionais na Amazônia paraense. É uma das coordenadoras do projeto Narramazônia - grupo de estudos e pesquisas sobre Narrativas Contemporâneas na Amazônia Paraense - parceria entre UNAMA (PPGCLC) E UFPA (PPGCOM). Coordena o projeto de Pesquisa Academia do Peixe Frito, que discute Literatura, jornalismo e Negritude no Pará (UFPA/UNAMA). Tem longa experiência em produção, redação e gestão de processos em comunicação midiática (impressos, sonoros e audiovisuais). Já foi repórter, apresentadora, editora, chefe de reportagem e diretora de programa em emissoras de TV. É membro da Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor). Tem interesse em comunicação, Jornalismo, Publicidade, televisão, cultura, identidade, Amazônia, narrativas, discurso, educomunicação, documentários.

Vera Maria Segurado Pimentel

Pesquisadora de salões de arte, artistas e acervos. Doutoranda em Comunicação, Linguagem e Cultura - UNAMA; mestre em Comunicação, Linguagens e Cultura pela Universidade da Amazônia (2012); especialista em Linguística aplicada à Língua Inglesa - UNAMA (2002); graduação em Letras - Habilitação em Inglês - UNAMA (2002), graduação em Educação Artística pela Universidade Federal do Pará (1985). Atualmente é professor adjunto I da Universidade da Amazônia, professor titular da Faculdade Metropolitana da Amazônia e em processo de aposentadoria da Secretaria de Educação do Estado do Pará. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História da Arte, em Comunicação, Língua Inglesa, Português e Redação, Metodologia Científica e Tutoria em EAD.

Viviane Assunta Oliveira Jeronimo

Integrante do Grupo de Pesquisa GITA (Grupo de Pesquisa Interfaces do Texto Amazônico). Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da UNAMA (PA). Especialização em Docência no Ensino Superior pela FACI - DEVRY. Graduação em Letras - Bacharelado pela Faculdade Integrada Brasil Amazônia - FIBRA (2012). Atuou

com professora de Inglês nos cursos Minds English School, CNA e IHOL de 2011 a 2016. Atualmente, atua como Docente na Faculdade Integrada Brasil Amazônia - FIBRA desde 2014, no curso de Letras Licenciatura.

Wellingson Valente dos Reis

Professor Efetivo do Instituto Federal do Pará – Campus Belém (IFPA). Doutorando em Comunicação, Linguagem e Cultura pela Universidade da Amazônia (UNAMA). Bolsista Prosup/ CAPES. Possui Especialização em Estudos Linguísticos e Análise Literária pela Universidade do Estado do Pará (2009), Graduação em Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará (2007) e Graduação em Licenciatura em Letras - Língua Espanhola pela Universidade da Amazônia (2010). Atualmente, é professor de Língua Espanhola e do Curso de Letras do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará (IFPA). Participa do grupo de pesquisa Culturas e Memórias Amazônicas (CUMA-UEPA), do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Arte, Cultura e Educação (GIPACE - IFPA) e do Grupo de Pesquisa Interfaces do Texto Amazônico (GITA - UNAMA). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, atuando principalmente nos temas: Recepção, Maria Lúcia Medeiros, Memória, Cultura, Sociedade, Erotismo e Letramento Literário.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, LINGUAGENS E CULTURA

**INTERFACES ENTRE COMUNICAÇÃO,
LINGUAGENS E CULTURA:
SOCIABILIDADES E FLUXOS DE SENTIDO**

ISBN 978-85-7691-158-6

@2019 Universidade da Amazônia

INTERFACES ENTRE COMUNICAÇÃO, LINGUAGENS E CULTURA: SOCIABILIDADES E FLUXOS DE SENTIDO

A iniciativa dos alunos e professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura nasce nesse limiar: entre o imperativo produtivo que regula o trabalho acadêmico e a vontade de explorar, de escavar mais e mais o terreno movediço da comunidade para descobrir sobre a experiência estética da dança, sobre os labirintos imaginários da literatura e da fotografia, sobre o lugar de fala dos grafiteiros urbanos, sobre a significação cultural do brinquedo de miriti, entre outros temas do livro “Interfaces entre Comunicação, Linguagens e Cultura: sociabilidades e fluxos de sentido”, organizado pela professora Cristiane de Mesquita Alves e pelo professor Edgar Monteiro Chagas Júnior. Pesquisar na Amazônia é, já, resistir e lutar para conquistar espaços legítimos diante da eloquência dos grandes centros de pesquisa. E tomar como ponto de partida os trabalhos dos alunos e alunas é assumir esse devir característico da pesquisa acadêmica: um eterno e persistente *work in progress*, para o desespero dos que querem sabotar as humanidades e, assim, a comunidade.

Leandro Rodrigues Lage (UFPA)

Este livro foi elaborado a partir dos desafios e procedimentos teóricos metodológicos da interdisciplinaridade, área do conhecimento que abrange prioritariamente o PPGCLC (Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura) da Universidade da Amazônia, no intuito de apresentar ao público acadêmico e, mesmo ao leitor eventual, resultados de pesquisas desenvolvidas pelos discentes, docentes do PPGCLC e pelas parcerias dos grupos de pesquisas.

Os trabalhos foram elaborados seguindo as duas grandes linhas de pesquisa do Programa, como: *Linguagem, Identidade e Cultura da/na Amazônia* (área que problematiza procedimentos semânticos – discursivos em diálogos com a Cultura, a Comunicação, a Arte e a Literatura com base nos estudos de relações identitárias da/na Amazônia, nos mais diversificados contextos: locais e globais, tradicionais e contemporâneos) e *Sociedade, Representação e Tecnologias* (campo que investiga as formas pelas quais a sociedade e os sujeitos elaboram, representam e são representados nos âmbitos comunicacional, artístico e literário por meio dos processos de sociabilidade, política e relações de poder, processos de produção de sentido presentes no cotidiano e modos de interação com as diversas tecnologias).

Os organizadores