



# ARTE EM PRISMA

Sensorialidade, Estética, Mídia e Sociedade

**ORGANIZADORES:**  
MARIA EDUARDA CAVALCANTI ROSA  
PAULO MATIAS DE FIGUEIREDO JÚNIOR  
IAN COSTA

## **Organizadores**

Maria Eduarda Ramos Cavalcanti Rosa  
Paulo Matias de Figueiredo Júnior  
Ian Costa

# ARTE EM PRISMA

Sensorialidade, estética, mídia e sociedade



Campina Grande - PB  
2024

Prof. Dr. Antônio Fernandes Filho  
**Reitor**

Prof. Dr. Mario Eduardo Rangel Moreira Cavalcanti Mata  
**Vice-Reitor**

Prof. Dr. Bruno Medeiros Roldão de Araújo  
**Diretor EDUF CG**

Simone Cunha  
**Revisão**

João Vítor Pereira da Silva  
**Diagramação**

Maria Eduarda Cavalcanti Rosa  
Júlia Santos da Silva  
**Capa**

#### CONSELHO EDITORIAL

Erivaldo Moreira Barbosa (CCJS)  
Janiro Costa Rego (CTRN)  
José Wanderley Alves de Sousa (CFP)  
Marcelo Bezerra Grilo (CCT)  
Mário de Sousa Araújo Filho (CEEI)  
Marisa de Oliveira Apolinário (CES)  
Naelza de Araújo Wanderley (CSTR)  
Andréa Maria Brandão Mendes de Oliveira (CCTA)  
Rogério Humberto Zeferino Nascimento (CH)  
Saulo Rios Mariz (CCBS)  
Valéria Andrade (CDSA)

R754a Rosa, Maria Eduarda Ramos Cavalcanti.  
A arte em prisma: sensorialidade, estética, mídia e sociedade [recurso eletrônico] / Maria Eduarda Ramos Cavalcanti Rosa, Paulo Matias de Figueiredo Júnior, Ian Costa. – Campina Grande: EDUF CG, 2024.  
175 p. : il. color.

E-book (PDF)  
ISBN 978-85-8001-308-5

1. Artes Visuais. 2. Fotografia. 3. Cinema. 4. Inclusão. 5. Poéticas Sonoras. I. Figueiredo Júnior, Paulo Matias de. II. Costa, Ian. III. Título.

CDU 7.01

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECÁRIA SEVERINA SUELI DA SILVA OLIVEIRA CRB-15/225

## APRESENTAÇÃO

Três anos após a publicação do primeiro *Arte em Prisma*, os cenários se mostram distintos. Sobrevivemos a uma pandemia, a Unesco passou a reconhecer nossa cidade como criativa nas artes midiáticas e a comunidade da Unidade Acadêmica de Arte e Mídia passou igualmente por transformações: desde o sempre mutante corpo discente ao somatório de brilhantes novos docentes. Mudamos de casa e aos poucos de cara. Mudança, aliás, parece ser o status permanente da Arte. Olhar o novo é tão célebre quanto o novo olhar.

*Arte em prisma*, ao ganhar um segundo volume, se apresenta como ferramenta multifacetada em conteúdo e em sentido. Coloca-se junto à comunidade como amostra de pesquisas múltiplas em torno da arte por diversas perspectivas, através de investigações que se manifestam em temáticas integradas “multimidiaticamente”. Embora a organização nos exija etiquetar determinados campos do conhecimento, a natureza artemidiática mostra inconformidade com uma visão estanque. Isso pode ser detectado a partir da própria construção desta obra, com temáticas que se integram, visões que se complementam e coautorias que se manifestam em diferentes graus de formação e campos de atuação. Neste volume encontramos parcerias entre docentes, entre discentes e docentes, atualização de pesquisas, novos autores ou alguns presentes no

primeiro volume, que trazem atualizações de seus estudos ou mesmo abordagens completamente distintas da publicação anterior.

Abrindo a série, Maria Eduarda Ramos Cavalcanti Rosa e Eduardo Montelli Lacerda abordam um estudo relacionando o enfoque da arte abstrata expressionista ao campo da neurodiversidade, trilhando, para tanto, um caminho pela reconfiguração contemporânea do fazer artístico através da expressividade corpórea e do ato performático.

Paulo Matias de Figueiredo Júnior em parceria com Caio Vinicius do Nascimento Souza apresentam um estudo da Arte Sequencial através da análise comparativa entre a fotonovela brasileira “Nossa vida começa amanhã”, publicada na *Revista Silvia*, em 1973, e o projeto *Guardados* (2011), do fotógrafo Paulo Coqueiro, abordando perspectivas da construção do discurso com base na temporalidade e no contexto histórico-social.

Fechando a primeira sessão do livro, Cristianne Melo traz uma reflexão em torno da abordagem multissensorial, da diversidade de corpos e da inclusão fotográfica ao estabelecer um diálogo entre teorias expansivas do ver e as histórias de cinco fotografias com deficiência visual.

A partir de princípios estéticos e da linha temporal da inovação na tecnologia sonora, Luciênio de Macêdo Teixeira apresenta um estudo em torno da performance musical e dos diversos processos que convergem até a masterização da faixa sonora, discutindo fundamentos da sincronicidade e sua reflexão em torno da experiência estética e da poética sonora.

Também no campo sonoro, mas partindo para estudos desse campo no audiovisual, Ian Costa aborda a construção do desenho de som em torno do realismo e da ferrenha perseguição pelo Real

na representação cinematográfica, que acaba por desembocar no polissêmico conceito de hiper-realismo sonoro.

Nathan Nascimento Cirino e Deyvid Pequeno de Oliveira apresentam o resultado de sua pesquisa em torno da dinâmica de produção do cinema paraibano no cenário da pandemia de Covid-19. Abordando ampla contextualização da conjuntura dos cenários pandêmico e pré-pandêmico, o estudo lança um olhar sobre os sistemas de distribuição das obras e janelas de exibição nos diferentes contextos, no período de confinamento, e seu respectivo impacto.

No sétimo e último capítulo, Sóstenes Carneiro Lopes e Helton Luis Paulino da Costa traçam um amplo estudo em torno de narrativas da mitologia helênica e do contexto midiático da afirmação ideológica alemã no período de ascensão nacional-socialista para analisar a construção do “atleta herói” em *Olympia* (1938), documentário dirigido por Leni Riefenstahl.

A contribuição desses pesquisadores visa ampliar a gama de conhecimento em torno da comunidade de Arte e Mídia, da qual são membros, com a pesquisa em torno da arte e das ciências sociais e humanas. Com os votos de que este segundo pontapé seja perene e tenha maior periodicidade e adesão, desejamos uma boa leitura!

## SUMÁRIO

EXPRESSIONISMO ABSTRATO E PERFORMANCE:  
UMA CONTRIBUIÇÃO DAS ARTES PARA A NEURODIVERSIDADE

---

10

DISCURSOS NARRATIVOS: UMA ANÁLISE SOBRE DISCURSOS  
SOCIAIS IMERSOS EM CONSTRUÇÕES NARRATIVAS E IMAGÉTICAS  
NO CAMPO DA ARTE SEQUENCIAL

---

36

O QUE ELAS QUEREM VER? A PRODUÇÃO  
FOTOGRAFICA DE CINCO MULHERES COM DEFICIÊNCIA VISUAL

---

60

POÉTICA SONORA E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA:  
CONSIDERAÇÕES SOBRE PERFORMANCE E  
O ANTES/DEPOIS DA “CRISTALIZAÇÃO” DO TEMPO

---

82

CAMADAS DE UM REAL TRANSCENDENTAL

---

100

AS CONSEQUÊNCIAS DA PANDEMIA DO  
CORONAVÍRUS PARA A PRODUÇÃO, DISTRIBUIÇÃO  
E EXIBIÇÃO DO CINEMA PARAIBANO


---

124

A CONSTRUÇÃO DO MITO DO “ATLETA HERÓI”  
NO DOCUMENTÁRIO “OLYMPIA”, DE LENI RIEFENSTAHL

---

148



# EXPRESSIONISMO ABSTRATO E PERFORMANCE: UMA CONTRIBUIÇÃO DAS ARTES PARA A NEURODIVERSIDADE

*Maria Eduarda Ramos Cavalcanti Rosa*

*Eduardo Montelli Lacerda*

A arte, de maneira geral, pode ser entendida como um conjunto de diversas manifestações, compreendendo a linguagem e o pensamento sobre os múltiplos sentidos humanos. Já as chamadas artes visuais privilegiam a percepção pelo sentido da visão, como por desenhos, pinturas, modelagens, colagens, fotografias e outros, sendo, em alguns casos, como o do audiovisual, outros sentidos implicados na experiência de fruição ou de criação. Independentemente dos sentidos humanos em questão, todo tipo de arte, por ser uma forma de elocução, pode ser considerado como um importante meio de expressão e comunicação do indivíduo.

Arthur Danto (2006) afirma que, a partir do final do século XIX, uma nova **teoria da arte**, isto é, um novo modo de compreender **o que é arte**, modificou o olhar dos artistas e do público. Assim passou a concorrer com a **teoria da imitação** dominante desde a Antiguidade, na qual a obra de arte seria uma cópia da realidade que tende a provocar ilusões. A nova **teoria da realidade da arte**, inaugurada pela recepção das obras pós-impressionistas de Van Gogh e Cézanne, por exemplo, chama atenção “para o fato de que essas eram não-imitações, especialmente concebidas para não iludir” (Danto, 2006, p. 15).

Danto (2006) analisa que a antiga *teoria da imitação* compreende a arte como um “espelho”, que reflete e simula as imagens do mundo real. Enquanto a nova “teoria da realidade” leva em conta que os espelhos não apenas refletem, mas revelam algo que não poderia ser percebido sem o seu auxílio – como o próprio rosto de quem se olha em uma superfície refletora. Nesse sentido, a arte **revela a nós mesmos**, e, portanto, tem um papel significativo na produção de conhecimentos acerca da constituição dos seres humanos.

Essas ideias são extremamente importantes quando se observam as pinturas do Expressionismo abstrato do século XX, movimento que radicalizou as novas concepções trazidas pelo Pós-Impressionismo ao abandonar completamente a figuração, mas sem se fechar em uma abstração asséptica. Além disso, deve-se destacar que esse estilo se apresentou como uma ruptura à maneira convencional da pintura em cavalete, trazendo mobilidade corporal e liberando o artista para realizar uma verdadeira **performance** (Mori-Leite, 2011).

O termo **performance**, por sua vez, pode conjugar dança, teatro, poesia, música, artes visuais e auditivas, **happenings** e experimentações com as novas tecnologias digitais, como a fotografia e o vídeo (Sibilia, 2015). Segundo Ferracici (2016), o corpo traz à arte importantes ferramentas para a criatividade, já que é através dele que o pensamento pode ser intensificado, proporcionando outras possibilidades de percepção e existência. Sendo assim, o corpo tornou-se ação de autorrecriação de poética, ética e política.

Nota-se, portanto, que alguns pontos da história do expressionismo abstrato e da **performance**, bem como as atualizações que trouxeram as concepções do que é arte, revelam significativas contribuições para os atuais estudos acerca da neurodiversidade. Como será detalhado a seguir, já na mesma época em que esses

movimentos artísticos começaram a ganhar relevância, pôde-se observar suas reverberações nas pesquisas da área da psicologia, especialmente no trabalho de arte-terapia desenvolvido pela brasileira Nise da Silveira a partir dos anos 1950.

## EXPRESSIONISMO ABSTRATO E PERFORMANCE

Will Gompertz (2013) conta que, nos anos 1930, Jackson Pollock era um jovem artista estadunidense, ainda desconhecido, que sofria de alcoolismo. Em busca de cura, aos 26 anos, iniciou um tratamento de psicoterapia junguiana. As sessões não o ajudaram a superar o vício, mas foram influentes sobre seu processo artístico, pois o introduziram ao pensamento acerca do papel do inconsciente na criação, libertando-o para maiores experimentações técnicas e temáticas. Seu trabalho deixou de representar paisagens em estilo mais tradicional, passando a trazer elementos mitológicos e simbólicos inspirados no surrealismo e na cultura dos povos indígenas norte-americanos.

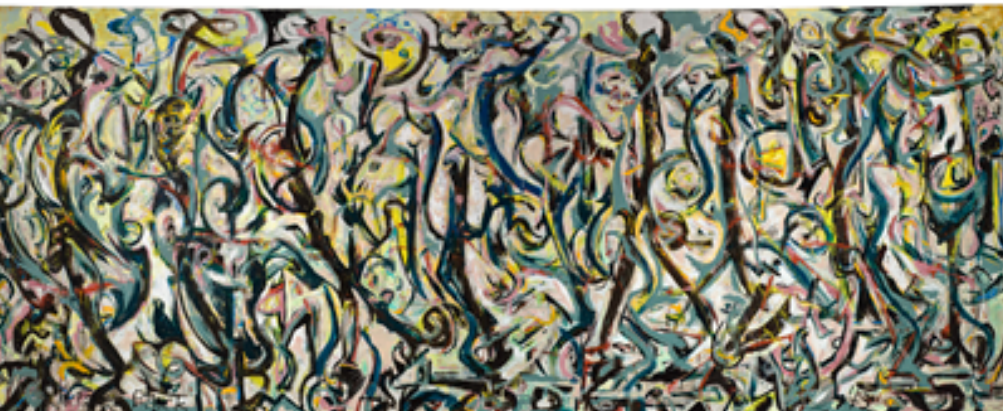
Gompertz (2013) também narra o primeiro encontro de Peggy Guggenheim com a obra de Jackson Pollock, nos anos 1940. Durante a montagem de uma exposição em sua galeria nos Estados Unidos (EUA), a mecenas encontrou o pintor Piet Mondrian agachado diante de uma das obras encostadas na parede. “Horível, não é?”, Peggy perguntou. Mondrian respondeu que aquela era “a obra mais interessante de um norte-americano” que havia visto até então. Confiante no olhar desse reconhecido artista, a partir desse momento, a galerista passou a observar com mais atenção o trabalho de Pollock.

Em 1943, Peggy encomendou ao artista a pintura de um mural na entrada de sua casa. Essa obra marca a passagem do estilo



simbólico, até então explorado por Pollock, para um novo modo de pintar, mais expressivo e gestual, chamado **action painting** (pintura de ação). Na obra **Mural**, não há um ponto central no qual o olhar do espectador pode se fixar, ao contrário, o que se vê é um fluxo rítmico de manchas espalhadas pelo espaço pictórico. Surgia o estilo de pintura **all-over**, traduzido como **por toda parte**, bastante característico desse artista, que inaugurou a primeira fase do que ficou conhecido como expressionismo abstrato. Este foi o primeiro movimento artístico criado nos EUA (Gompertz, 2013).

**MURAL**, PINTURA DE JACKSON POLLOCK (1943-1944)



Site Guggenheim.<sup>1</sup>

Ainda que Peggy Guggenheim tenha se esforçado para divulgar o Expressionismo abstrato, esse novo movimento artístico não foi bem recebido pelo público, especialmente pelos compradores de arte. Em 1947, Peggy fechou sua galeria em Nova York e partiu rumo à Itália. Nesse mesmo ano, Pollock fez suas primeiras experimentações de **drip paintings** (pintura com gotejamentos), técnica

[1]. Cf.: [www.guggenheim.org/exhibition/away-from-the-easel-jackson-pollocks-mural](http://www.guggenheim.org/exhibition/away-from-the-easel-jackson-pollocks-mural).

que se tornou sua característica mais marcante. O artista pingava tinta sobre uma tela estendida no chão, caminhava e parava por cima dela, deixando cair elementos como cigarros, pregos, moedas, fósforos, de modo que o seu corpo vivo e seus vestígios tornavam-se parte da imagem em construção.

Em 1948, já trabalhando em uma outra galeria, Pollock apresentou pela primeira vez suas **drip paintings**, entre as quais a obra **Number 1A**, de 1948. Essa pintura é abstrata e igualmente expressiva. Apesar de seu processo visceral, pode-se notar que nada projetado na pintura está ali por acaso, pois suas manchas são carregadas de ritmo e equilíbrio formal, como se representassem uma espécie de ordem que surge do caos.

**NUMBER 1A**, PINTURA DE JACKSON POLLOCK (1948)



Site Moma.<sup>2</sup>

Para Pollock, tal nova forma de pintura não deveria ser compreendida como uma representação figurativa, ou mesmo como um

[2]. Cf.: <https://www.moma.org/collection/works/78699>.



objeto bidimensional (Costa, 2017). Uma *drip painting* é como um fluxo do inconsciente, que se manifesta a partir da própria experimentação, corpo a corpo, com a materialidade da tinta e do suporte. O pintor acreditava no processo de *pintar sem pensar*, atingindo um nível profundo de consciência, que poderia comunicar além das formas habituais de compreensão da linguagem (Spring, 1998).

Sendo assim, Pollock debruçava-se sobre a expressividade abstrata a partir do nível psicológico mais profundo, tornando visível o invisível através da forma. Ele deu à pintura abstrata um sentido de ação performática, que significava mais do que o resultado do quadro (Emmerling, 2003). O artista defendia a importância da presença da subjetividade do criador no ato de criação, atravessado pelos gestos e pelas intensidades emocionais. Para Pollock (2010), a arte está sempre avançando e reagindo ao que já foi.

O Expressionismo abstrato enfoca o desenvolvimento livre, dando relevância aos aspectos pessoais da experiência. Nesse sentido, Pollock (2010) afirma que o autor se torna agente de mudanças sociais e de padronizações impostas em todos os níveis, o que também diz respeito às transformações formais da arte, de modo que o objeto de arte e o sujeito artista estejam intimamente relacionados.

Para alguns pesquisadores, como Avelar (2021), esse estilo pictórico norte-americano pode ser considerado o ápice da evolução artística e crítica da pintura modernista, por ter alterado o rumo dessa forma de arte no século XX. Artistas como Jackson Pollock, Clyfford Still e Mark Rothko, entre outros, transmutaram a ideia de que a pintura deve ser feita a partir de uma imagem de referência ou de uma abstração fria e racional. Para Bueno (2020), o objetivo era destacar aspectos da subjetividade dos artistas, vestígios de sua presença gestual, tornando-os o centro de sua obra, ainda que seus quadros não trouxessem autorrepresentações figurativas ou simbólicas.

Em 1950, o fotógrafo alemão Hans Namuth registrou o dia a dia de Pollock em seu ateliê, como pode ser visto na imagem a seguir, o que expôs a potência gestual e material da *drip painting* para o mundo. As imagens deixam claro que o sentido dessas obras não estava apenas nos produtos acabados, mas, principalmente, nos seus intensos processos de criação. Foi a partir da exibição dessas fotografias que o pintor se tornou uma celebridade, e o Expressionismo abstrato passou a ser valorizado pelos consumidores de arte (Gompertz, 2013).

POLLOCK PINTANDO, FOTOGRAFIA DE HANS NAMUTH (1950)



Site Centre Pompidou.<sup>3</sup>

São mais de 500 fotografias nas quais pode-se ver o artista em pé, gotejando tinta sobre telas estendidas no chão. Em uma

[3]. Cf.: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c9n7Lkx>.

das mãos, ele segura o balde de tinta; e na outra, faz movimentos diversos com o pincel, que derrama o pigmento líquido na superfície, criando pontos, linhas e formas. Os ritmos são variados, os movimentos são livres. Ele caminha sobre todo o espaço, portanto, a execução da obra completa exige esforço físico. Como enfatiza Freitas (2018), o pintor parece dançar sobre a tela. Isso indica que a obra de Pollock extrapola o gênero artístico da pintura, criando, já nos anos 1940 e 1950, pontos de contato com as artes do corpo que viriam a se tornar cada vez mais presentes no campo da arte a partir dos anos 1960.

As artes do corpo, **body art** ou, simplesmente, performance, enfatizavam a emoção carnal e a efemeridade das ações, muitas vezes dando atenção para as violências e os aspectos mais abjetos da condição humana. Essas práticas se diferenciavam do teatro, principalmente, por não apresentarem narrativas coerentes, mas ações diretas que, muitas vezes, pareciam não ter sentido em um primeiro momento. A questão era a presença concreta do corpo em contato direto com seus observadores.

Podem ser citadas como referências pioneiras das artes performáticas as obras de Joseph Beuys, Marina Abramovic, Vito Acconci, Bruce Naumann, Chris Burden e do brasileiro Flávio de Carvalho. É importante lembrar que, assim como no caso dos retratos de Pollock, a fotografia e o vídeo foram importantes no processo de consolidação das performances como obras de arte, pois muitas vezes é através de documentações que o público pode entrar em contato com esses trabalhos. Em alguns casos, a ação artística era pensada especialmente para a documentação. Esta seria, então, exibida em uma futura exposição como uma “fotoperformance” ou uma “videoperformance”.

### EXPERIÊNCIA 3, AÇÃO DE FLÁVIO DE CARVALHO (1956)



Fundo Flávio de Carvalho/Cedae — IEL-Unicamp

Anne Cauquelin (2005) diz que, ao explorarem os gestos e as emoções corporais, tanto a **action painting** quanto a **body art** surgiram como contraponto às práticas da arte conceitual, tais como o minimalismo e a **land art**, que eram mais intelectualizadas, voltadas para o apagamento do autor e para a inexpressividade. Diferente dessas obras que buscavam uma certa asepsia incorpórea, o expressionismo abstrato e as performances davam vazão a uma ideia de corpo que, ao mesmo tempo em que pensa racionalmente, se emociona e se deixa levar por livres processos imaginativos. Essas práticas são significativas porque demonstram que a potência de criação da arte não se reduz necessariamente a um único modo, racional ou emocional, mas pode transitar entre ambos, revelando a complexidade das relações entre corpo e mente humanos.

Segundo Sibilía (2010), a expressão do corpo também é uma forma de linguagem e, por isso, relaciona-se diretamente com a

produção discursiva. Nesse sentido, destaca-se que Freud começou a delinear a noção de inconsciente através do estudo de caso das “histéricas”, observando que havia algo nessas mulheres que não estava sendo dito por palavras, mas era enunciado sintomaticamente através dos seus corpos. Sendo assim, desde os primórdios dos estudos da psicanálise, compreende-se que o inconsciente invisível e o corpo expressivo se constituem simultaneamente.

Para Schilder (1968), a noção de imagem do corpo deve ser considerada sob três aspectos: a) suporte fisiológico; b) estrutura libidinal; e c) significação social. Além destes, Anzieu (1988) traz o conceito de “corpo-envelope”, que implica uma homologia entre as funções do eu e as do envelope corporal, que, por sua vez, tem a responsabilidade de limitá-lo, contê-lo e organizá-lo. Para Sibilia (2010), a obra da artista performática Orlan contribui com a ideia de que o indivíduo tem um corpo, mas não é o corpo. Isso significa que o corpo-sujeito não é um corpo-objeto. Nesse sentido, quando um corpo é usado como objeto de intervenção artística, ao mesmo tempo, está atuando como sujeito da criação, como uma ferramenta de trabalho.

De acordo com a abordagem de Ferreira (2000), a corporeidade é elemento fundamental na constituição de um indivíduo. A partir da experiência corporal, desenvolvem-se as capacidades motoras, intelectuais e afetivas, as quais, por sua vez, estabelecem a relação do ser com o mundo. As experimentações da criança em contato direto com o mundo são a base de sua autonomização e de sua maturação socioemocional. É por meio do corpo que se estabelecem as primeiras interações comunicacionais com os outros, sendo as experiências motoras decisivas na elaboração das estruturas que, aos poucos, dão origem às formas mais complexas de raciocínio e linguagem.

Pode-se assim dizer que, em termos de evolução, a motricidade é uma condição de adaptação vital, que precede a fala. Sendo assim, reside o fato de que, diante dela, o pensamento pode manifestar-se. Portanto, a pobreza de seu desenvolvimento atrasa e limita a capacidade perceptiva e expressiva do indivíduo. Assim, o fortalecimento e o equilíbrio dos tônus musculares, bem como os movimentos e suas variações, irão traduzir a maneira como a pessoa lida com suas emoções e vivências psíquicas, além de ser um determinante na comunicação não verbal e verbal (Fernandes, 2008).

Na visão de Piaget (1970), a linguagem é um sistema de símbolos para criar representações do mundo, a partir de diferentes ações e operações, constituindo os processos de raciocínio. O primeiro marco do desenvolvimento é relativo ao estágio sensório-motor, que precede a linguagem. Em termos gerais, é o período em que o indivíduo atinge um nível cognitivo e biológico que o permite estruturar a linguística, sendo necessários de 12 a 18 meses de estímulo do corpo, ações e percepções para se criar ferramentas suficientes para a edificação de arcabouços mentais (Piaget, 1976).

Dentro dessa perspectiva, o corpo torna-se primordial para a construção do intelecto e do desenvolvimento humano. A performance, apresenta-se, portanto, como uma pertinente arte corporal, que, além de trazer contraposições aos pensamentos dominantes do século XX, marcado por duas guerras mundiais e por rápidos avanços tecnológicos em escala global, também permite a discussão do corpo como ferramenta social. Segundo Nascimento Gonçalves (2004), a arte performática é considerada como uma expressão que procura questionar as fronteiras culturais e sociais, utilizando-se do corpo como um instrumento de comunicação a partir de objetos, lugares e tecnologias, dando-lhes outros significados além das

normas dominantes. Desse modo, conclui-se que a performance e o Expressionismo abstrato são movimentos que surgem como formas de dar voz à multiplicidade de potências do corpo.

## CONTRIBUIÇÕES DA ARTE PARA A NEURODIVERSIDADE

A neurodiversidade foi primeiramente associada ao Transtorno do Espectro Autista (TEA) e é compreendida como uma série de condições neurobiológicas identificadas a partir de alterações estruturais e funcionais em regiões cerebrais (Hoogman *et. al.*, 2017), que se manifestam através de singularidades cognitivas, sensoriais e corporais que podem impactar a maneira como o indivíduo compreende e interage com o meio em que vive, influenciando sua autonomia (Silva, 2020).

O termo neurodiversidade surgiu com a socióloga e neurodivergente Singer, em 1998, com o intuito de trazer identidade e dignidade a esse grupo de indivíduos com condições neurológicas específicas como o Transtorno do Déficit de Atenção e Hiperatividade (TDAH), o TEA, a dislexia, a síndrome de Tourette, entre outros (Abreu, 2022). A pesquisadora rompe com a ideia de que a neurodivergência é uma doença, introduzindo pessoas com tal condição ao campo social, tendo em vista os preconceitos sofridos para além das dificuldades habituais, por ser uma singularidade que não pode ser percebida no corpo físico, trazendo ainda mais incompreensão e estigmas à temática.

Por mais que tais particularidades neurológicas não sejam visíveis no corpo físico, elas são expressas e comunicadas através dele,

já que, pela Disfunção da Integração Sensorial (DIS), pessoas atípicas manifestam diferentes modos de percepção sensoriais visuais, auditivas, táteis e outras, que mudam as respostas às experiências e interações humanas (Brasil; Rola; Silva, 2021), principalmente com as imagens. Através da hiper ou da hiporreatividade aos estímulos e/ou interesses, esses indivíduos podem sentir, processar e vivenciar as sensações de modo distinto dos neurotípicos (Serrano, 2016).

Para Soares (2021), Singer readequa a neurodiversidade a partir de um olhar de múltiplos funcionamentos neurológicos, como variáveis da diversidade humana intrínseca à biodiversidade. Ainda para o autor supracitado, a politização da biodiversidade é inquestionável e é através da sua perda que inúmeros paradigmas sociais e políticos se sucederam. A ideia das pessoas neurodivergentes desassociadas de patologias traz a importância da identidade e da defesa dos direitos de integração do ser humano.

Canclini (2004) afirma que, apesar de o mundo vivenciar um novo fenômeno de globalização e de a lógica econômica vigente determinar novas configurações culturais, a segregação dos padrões normativos impostos pela maioria da sociedade continua violentando a trajetória de mulheres, negros, pobres e de pessoas com deficiências, sejam essas físicas ou neurobiológicas. Bhabha (2014) acrescenta que, ao diferenciar os indivíduos por suas características, passa-se também a julgá-los. Daí que se originam os movimentos de discriminação e segregação das diferenças.

O exposto acima é importante ser mencionado visto que as habilidades cognitivas de uma pessoa não devem ser tomadas como algo que precise ser alcançado como padronização específica, já que a diversidade humana se tornou relevante para a evolução social em diversos âmbitos. Do mesmo modo, a arte da atualidade

é utilizada como resistência política, colocando as convenções em um espaço inapropriado à sobrevivência da disparidade.

Consoante a isso, a atual posição da psicanálise corrobora a demanda dos neurodivergentes e aponta para a primazia da subjetividade, que não pode ser medida ou padronizada. Laurent (2014) define a terapêutica considerando o indivíduo, ou seja, “caso a caso”, cujo interesse versa menos no aspecto biológico - envolvendo a deficiência do corpo, e mais naquilo que o sujeito é capaz de construir sob a sua ótica (Cardieri, 2018). Em outras palavras, mais importante do que enquadrar pessoas em possíveis rótulos é permitir que sua percepção de mundo, perspectivas e habilidades possam se desenvolver em uma vivência sem preceitos do que seria mais ou menos adequado.

O autismo, um dos precursores da neurodiversidade, é diagnosticado a partir da identificação de três pilares: a) prejuízo na interação social; b) déficit de comunicação; e c) atividades e interesses repetitivos e estereotipados (APA, 2013). Este último está alicerçado, essencialmente, em disfunções de ordem sensorial, que, por sua vez, influenciam nas habilidades motoras, desencadeando a inabilidade de comunicação e sociabilização. Segundo Mendes (2019), além dos cinco sentidos mais conhecidos, os sistemas proprioceptivo e vestibular são decisivos para os desafios do neurodesenvolvimento humano, impactando na informação da posição das articulações do corpo, permitindo respostas articulares, de direção, ritmo do movimento, graduação de força, além da movimentação e posição da cabeça no espaço.

Muitos outros neurodivergentes apresentam características aproximadas às de pessoas com TEA, isso se dá porque são traços associados às questões neurológicas, que, em alguma instância e/ou nível, podem se correlacionar. A neurodiversidade também

abrange condições do neurodesenvolvimento, como distúrbios da fala, dispraxia, deficiência intelectual, esquizofrenia e condições de saúde mental como: Transtorno Obsessivo-Compulsivo (TOC) e bipolaridade (Abreu, 2022).

Nesse tocante, diferentes propostas terapêuticas surgem como possibilidade de aumentar a integração e a autonomia das pessoas neurodiversas na sociedade. Essas intervenções, entretanto, não devem estabelecer diretrizes à premissa de um desenvolvimento culturalmente compreendido como ideal ou satisfatório. É preciso relacionar que as artes sempre foram pioneiras em questionar os modelos sociais e criticar os padrões de segregação. Diante disso, pode-se compreender principalmente o Expressionismo abstrato e, posteriormente, as performances como expressões artísticas à frente do seu tempo, que já fomentavam a quebra de paradigmas à Segunda Guerra Mundial, e todas as crenças advindas dela, além de colocar o corpo como um importante atributo a serviço da arte.

Para Greiner (2019), apesar de a criação artística não ter compromisso exclusivo de promover mudanças sociais ou políticas, bebe dessa fonte ao dar visibilidade aos estados de crise, explicitando questões da vida cotidiana e, assim, instauram-se conexões que podem desestabilizar hábitos antiquados. Por conseguinte, o ativismo faz-se uno com a arte e torna-se fundamental, sobretudo, nos ambientes acometidos pela lógica neoliberal, que se abastece do desinteresse pelas peculiaridades humanas (Greiner, 2019).

Segundo Forestier (2011), entre o final do século XIX e o início do século XX, foram introduzidas nos ambientes de cuidados psiquiátricos atividades artísticas com o intuito terapêutico, sendo nomeadas como Arteterapia. No Brasil, o grande nome desse emprego da arte foi Nise da Silveira, pioneira da modalidade destinada a pacientes em clínicas psiquiátricas.





Arquivo Nise Silveira

Segundo relata Melo (2001), em 1936, a médica Nise da Silveira, por possuir livros comunistas em sua biblioteca, foi afastada de seu trabalho no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II e levada para a prisão, onde permaneceu por quase dois anos. Somente em 1944, Nise teve autorização para retornar ao serviço público. Durante o tempo em que esteve afastada, surgiram novos tratamentos como o eletrochoque, o coma insulínico e a lobotomia.

A médica reconheceu que essas inovações eram semelhantes às torturas que havia testemunhado na prisão, recusando-se a praticá-las. Além da violência evidente, Nise não considerava que os resultados terapêuticos de tais tratamentos eram satisfatórios, visto que suas “vítimas”, como ela os chamava, não apresentavam melhora alguma em seus sintomas. Ao contrário, acabavam se tornan-

do sujeitos amortecidos, “verdadeiros autômatos” sem capacidade criativa (Silveira, 1992, p. 10).

Em razão de sua recusa em adotar esses procedimentos, Nise foi encaminhada para o trabalho na Seção de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico, onde era desprezada pelos outros médicos. Foi lá que a médica começou a desenvolver sua revolucionária prática de terapia através da livre expressão artística, inspirada nas teorias psicanalíticas de Freud e, principalmente, de Jung. Em 1947, Nise organizou uma exposição das obras realizadas por seus pacientes no Ministério da Educação, chamando atenção do reconhecido crítico de arte Mário Pedrosa, que passou a frequentar o ateliê para acompanhar os trabalhos lá realizados. A partir de então, as obras dos “artistas do Engenho de Dentro” começaram a circular em diversas outras exposições, inclusive de âmbito internacional.

Através do trabalho de acompanhamento rigoroso das produções dos seus pacientes, Nise pôde comparar as obras realizadas antes e depois de eles passarem por lobotomias, por exemplo, usando tais materiais como prova da ineficácia desses tratamentos agressivos. Em 1952, junto de outros médicos e apoiadores, Nise da Silveira fundou o Museu de Imagens do Inconsciente, no qual “alia ao ato terapêutico o compromisso com a pesquisa, a dedicação humanitária e um inquebrável vigor ético” (Melo, 2001, p. 73). Já em 1956, inaugurou a Casa das Palmeiras, clínica dedicada ao trabalho com antigos pacientes de centros psiquiátricos.

A partir dessas experiências, a médica criou o termo “afeto catalisador” para denominar a função exercida pelos monitores do Museu e da Casa das Palmeiras, incluindo nesse papel até mesmo cachorros e gatos, considerados por ela como “coterapeutas”. Em contraste com os centros psiquiátricos tradicionais, nos quais os in-



divíduos eram isolados e silenciados pelos mais terríveis métodos, Nise acreditava que somente um ambiente agradável e repleto de afetividade seria capaz de catalisar as forças autocurativas das pessoas neuroatípicas (Melo, 2001, p. 100). A “emoção de lidar” com a materialidade de tintas, argilas e outros materiais era estimulada, pois os pacientes conseguiam, assim, comunicar suas ideias e visões de mundo, criando laços interpessoais que auxiliavam em sua autonomização e integração social.

Tais processos arte-terapêuticos dialogam, portanto, com o pensamento de Vygotsky (1999), o qual enfatiza que a imaginação é um dos alicerces para que a criatividade e outros aspectos da vida cultural se manifestem, possibilitando o refinamento dos sentidos e promovendo mudanças significativas no direcionamento das percepções sobre o mundo. Também cabe destacar que, para Frankl (2022), são os sentidos que dão razão à vida e à existência humana. Sendo assim, conclui-se que o fazer artístico atravessa as concepções mais tradicionais de arte e fornece capacidades pedagógicas, psicológicas e dialógicas, independentemente da condição física, emocional e psíquica do indivíduo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O corpo relaciona-se com o indivíduo desde a sua concepção e é, portanto, responsável pelas suas vivências no ambiente, fornecendo suporte para as suas sensações e relações. É capaz de proporcionar complexa interação entre as sinapses neurológicas e constituir experiências através dos sentidos, tornando a maneira de estar e viver no mundo algo bastante particular a cada ser humano.

Percebe-se que o corpo de pessoas neurodivergentes se expressa de maneira distinta das pessoas neurotípicas, e isso impacta a maneira como sentem e se comunicam com o meio externo, a partir da hiper ou da hiporreatividade aos estímulos sensoriais percebidos pelo ambiente. Compreendendo a performance e o Expressionismo abstrato como movimentos que fomentam e dão voz às novas maneiras de diálogo entre corpo e arte, tornam-se especialmente relevantes à neurodiversidade como expressão e autorregulação corporal e da psique. Cabe lembrar que o próprio Jackson Pollock ampliou suas concepções de arte e iniciou suas experimentações revolucionárias a partir de vivências de psicoterapia, nas quais buscava superar o alcoolismo (Gompertz, 2013).

Pelo fato de o corpo humano ser um princípio de individuação e também de subjetivação, serve à arte como ferramenta para interlocuções e manifestações a partir das experimentações e novas linguagens, que expressam o consciente e o inconsciente pela gestualidade. Dessa maneira, enxergam-se os movimentos iniciados nas décadas de 1940 e 1950 como expressões promissoras e com visão à frente de sua época, por já serem capazes de vislumbrar, naquele século, questões sociais exploradas com maior completude nos tempos atuais.

Sendo assim, Arthur Danto (2006) propõe que, depois das transformações trazidas pelos movimentos artísticos do final do século XIX e do decorrer do século XX, a arte passou a ser compreendida como um espelho que expande a capacidade do ser humano de perceber e conhecer a si mesmo. Nesse sentido, extrapolando os limites das instituições tradicionais e habitando os mais diversos espaços da vida, o fazer artístico é reconhecido não apenas como produção de bens materiais ou simbólicos para venda e consumo, mas como um potente meio de subjetivação, que traz à tona a “emoção de lidar” e os “afetos catalisadores” capazes de ampliar

as habilidades comunicacionais e os vínculos sociais dos indivíduos, principalmente de pessoas neurodiversas. Esse pensamento estético e político busca negar toda tendência de exclusão e inferiorização do outro, explorando a arte como forma de criação de modos de vida mais inventivos, afetuosos e dignos para todos.

## REFERÊNCIAS

ABREU, T. **O que é neurodiversidade?**. Goiania: Cânone, 2022.

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION *et al.* **DSM-5**: Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais. Porto Alegre: Artmed, 2014.

ANZIEU, D. O Eu-Pele. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1988.

AVELAR, A. Pintoras e gravadoras expressivas: um capítulo à parte. Informalismo e expressionismo-abstrato no Brasil. **MODOS: Revista de História da Arte**, v. 5, n. 1, p. 160-177, 2021.

BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

BRASIL, P. de C.; ROLA, S. M.; SILVA, J. C. M. da. A arquitetura escolar sob a ótica do autismo: uma reflexão sobre a percepção visual. *In*: IX ENCONTRO DE SUSTENTABILIDADE EM PROJETO, 2021, Florianópolis, UFSC. **Anais [...]**. ENSUS, 2021.

BUENO, I. S. A subjetividade do artista na arte americana do pós-guerra: a Pop Art versus o Expressionismo Abstrato. **Ensaio Filosóficos**, v. 21, p. 115-133, 2020.

CANCLINI, N. **Diferentes, desiguais e desconectados**: mapas da interculturalidade. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

CARDIERI, M. P. **Estudos culturais, neurodiversidade e psicanálise**: um lugar para o autismo. 2018. 96p. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais Contemporâneos) - Universidade FUMEC, Belo Horizonte, 2018.

CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.

COSTA, R. L. M. Improvisação musical livre, expressionismo abstrato e surrealismo: Aproximações. *In*: XXV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. v. 87, p. C3, 2015. Vitória - ES. **Anais [...]**. ANPPON, 2015.

COSTA, S. P. S. **A abstração como possibilidade de expressão nas criações plásticas infantis**. 2013. 39. Trabalho de Conclusão de Curso (Gradação em Artes Visuais do Instituto de Artes), UnB/Universidade Aberta de Brasília. Brasília, 2013.

DANTO, A. O mundo da arte. Trad. Rodrigo Duarte. **Artefilosofia**, n. 1, UFOP, 2006.

EMMERLING, L. **Pollock**. São Paulo: Taschen, 2003.

FERNANDES, F. *et al.* O corpo no autismo. **Psic: Revista da Vetor Editora**, v. 9, n. 1, p. 109-114, 2008.

FERRACINI, R. A pesquisa em artes do corpo na academia. **VIS-Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB**, v. 15, n. 1, p. 73-81, 2016.

FERREIRA, P. Traduzindo o Autismo. **Revista Brasileira de Ciências Sociais** [online]. 2021, v. 36, n. 106, e3610615. DOI: <https://doi.org/10.1590/3610615/2021>.

FREITAS, A. Performance radical e literalidade: a homologia arte-vida. **Arte Teoria, Universidade de Lisboa**, n. 21, p. 13-33, 2018.

FORESTIER, E. **Tudo sobre a arte-terapia**: as bases científicas de uma profissão: a originalidade de uma prática terapêutica: seu estatuto profissional. São Paulo: Ideias e Letras, 2011.

FRANKL, V. E. **Sobre o sentido da vida**. São Paulo: Vozes, 2022.

FREUD, S. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1980. p. 121-252.

GOMPERTZ, W. **Isso é arte?** 150 anos de arte moderna do Impressionismo até hoje. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

GONÇALVES, F. N. Performance: um fenômeno de arte-corpo-comunicação. **Logos**, v. 11, n. 1, p. 76-95, 2004.

GREINER, C. O corpo e os mapas da alteridade. **Moringa**, v. 10, n. 2, p. 53-63, 2019.

HOOGMAN, M. *et al.* Diferenças subcorticais de volume cerebral em participantes com transtorno de déficit de atenção e hiperatividade em crianças e adultos: uma mega-análise transversal. **The Lancet Psychiatry**, v. 4, n. 4, p. 310-319, 2017.

LAURENT, E. **A batalha do autismo**: da clínica à política. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

MAGALDI, F. S. A psique ao encontro da matéria: corpo e pessoa no projeto médico-científico de Nise da Silveira. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, v. 25, p. 69-88, 2018.

MENDES, Anabela Rodrigues. A família e o diagnóstico de Perturbação de Espectro do Autismo. Tese de Doutorado. Universidade Fernando Pessoa. Porto - Portugal, 2019.

MELO, W. **Nise da Silveira**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

MORI-LEITE, T. **Linguagem - intensidade - performance**. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011.

PIAGET, J. **Epistemologia genética**. Petrópolis: Vozes, 1970.

PIAGET, J. **A equilibração das estruturas cognitivas: problema central do desenvolvimento.** Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

POLLOCK, G. The missing future: MoMA and modern women. **In:** BUTLER, C.; SCHWARTZ, A. **Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art.** New York: Alexandra Schwartz, 2010.

SCHILDER, P.; GANTHERET, F.; TRUFFERT, P. **L'image du corps: étude des forces constructives de la psyché,** 1968.

SERRANO, P. **A integração sensorial no desenvolvimento e aprendizagem da criança.** 2. ed. [S.l.]: Papa Letras, 2016.

SIBILIA, P. O artista como **performer**: dilemas do eu espetacular nas artes contemporâneas. **Performance Presente Futuro**, v. 2, p. 14-20, 2010.

SIBILIA, P. Autenticidade e performance: a construção de si como personagem visível. **Revista Fronteiras**, v. 17, n. 3, 2015.

SILVA, J. A. da **et al.** As tecnologias digitais da informação e comunicação como mediadoras na alfabetização de pessoas com transtorno do espectro do autismo: uma revisão sistemática da literatura. **Texto Livre: Linguagem e Tecnologia**, v. 13, n. 1, p. 45-64, 2020.

SILVEIRA, N. da. **Imagens do inconsciente** Alhambra: Rio de Janeiro. 1981.

SILVEIRA, N. da. **O Mundo das Imagens.** São Paulo: Ática, 1992.

SOARES, M. B. H. **“Na minha linguagem” apropriação e prática artística: uma pesquisa biográfica por e entre a neurodiversidade.** Dissertação (Mestrado em Artes Visuais Práticas Artísticas e Investigação) - ESAP, Escola Superior Artística do Porto, 2021.

SPRING, J. **Jackson Pollock.** New York: The Wonderland Press, 1998.

VYGOTSKI, L. S. **La signification historique de la crise en psychologie.** Lausanne: Delachaux et Niestlé, 1999.

# DISCURSOS NARRATIVOS: UMA ANÁLISE SOBRE DISCURSOS SOCIAIS IMERSOS EM CONSTRUÇÕES NARRATIVAS E IMAGÉTICAS NO CAMPO DA ARTE SEQUENCIAL

*Paulo Matias de Figueiredo Júnior  
Caio Vinicius do Nascimento Sousa*

**E**m termos culturais, podemos perceber que, enquanto seres humanos, estamos a todo momento consumindo e experimentando diferentes tipos de construções sociais e artísticas. Dentro da conjuntura artística mais especificamente, uma das elaborações que mais consumimos e vivenciamos está relacionada à criação de narrativas. Essas narrativas se inscrevem em diferentes áreas da produção humana, podendo ser entendidas como um processo relacionado ao relato de um ou mais eventos — os quais podem ou não estar conectados entre si — e que são apresentadas a partir dos mais diversos tipos de suportes artísticos, verbais ou não verbais, e por imagens fixas ou em movimento.

Esse amplo espectro de possibilidades para se trabalhar com narrativas permite, sobretudo, que sua utilização por esses suportes artísticos desenvolva um caráter mais livre com relação às suas produções. A Arte Sequencial, dentro desse contexto, é um tipo de linguagem artística que abraçou esse caráter livre para construir suas narrativas. Em sua definição, podemos entendê-la a partir de obras imagetivamente construídas, a fim de narrar uma história (Eisner, 1999, p. 5). Entre as obras que exemplificam esse campo de produção, temos majoritariamente o uso de imagens dispostas em sequência, em que podemos citar como exemplo as

fotonovelas. Com isso, faz-se necessário entender como a utilização de narrativas foi se tornando cada vez mais útil aos campos imagéticos, especialmente na seara fotográfica.

Desde sua criação, a fotografia sempre esteve atrelada ao conceito de documento da realidade, sendo atribuída a ela a ideia de funcionar como uma evidência de *testemunho da verdade*. Entretanto, essa compreensão acerca da fotografia é problemática, pois, segundo Kossoy (2007, p. 136), se trata do “[...] mais ardiloso estratagema sobre o qual se apoia o sistema de representação fotográfico”. É preciso problematizar este conceito da fotografia como reflexo da realidade e entender que ela é, na verdade, criadora de suas próprias histórias, sejam elas ficcionais ou não. É mais prudente observar a fotografia de maneira cautelosa do que apenas abstrair sua literalidade, pois:

Assim como as demais fontes de informação históricas, as fotografias não podem ser aceitas imediatamente como espelhos fiéis dos fatos. Assim como os demais documentos, elas são plenas de ambiguidades, portadoras de significados não explícitos e de omissões pensadas, calculadas, que aguardam pela competente decifração (Kossoy, 1999, p. 22).

Por esse motivo, seja em imagens mais voltadas ao consumo popular ou em produções contemporâneas, a utilização de imagens como ferramentas em diferentes construções de narrativas sempre se mostrou bastante eficiente. E essa eficiência decorre não só da *fuga* que essas narrativas proporcionam aos consumidores da realidade em que vivem, mas também das perspectivas sociais importantes da época vigente que elas refletem, mesmo que esse não seja seu principal objetivo. Desse modo, torna-se possível observar discursos vinculados à realidade exterior das obras em suas

linguagens narrativas. Assim, este trabalho busca compreender essa perspectiva, manifestada em obras que se configuram dentro desse campo da Arte Sequencial.

Pensando nisso, escolhemos como referência duas produções distintas, não somente em época de produção como também em formato, mas que convergem no que tange à linguagem fotográfica como principal ferramenta narrativa. As produções consistem na fotonovela brasileira “Nossa vida começa amanhã”, publicada na revista *Silvia* (Editora Vecchi), em 1973; e no projeto *Guardados*, do artista Paulo Coqueiro<sup>1</sup>, publicado em 2011. A escolha por essas obras reside na maneira como elas lançam seu *olhar* sobre a sociedade em que estão inseridas e na dualidade criada entre elas: enquanto a fotonovela assume uma perspectiva otimista sobre o futuro — mesmo sendo produzida no auge de uma ditadura militar em nosso país —, o projeto de Coqueiro trabalha seu ponto de vista sobre uma sociedade moderna através de um recuo no tempo, promovendo, dessa maneira, um *retorno ao passado*.

A partir dessa delimitação, e com base no entendimento sobre narrativas com imagens no contexto da Arte Sequencial apresentado até aqui, elaboramos este trabalho estruturado em quatro tópicos, divididos da seguinte forma: 1º) discutimos a estrutura narrativa de cada um dos nossos objetos de pesquisa, enfatizando especialmente os gêneros artísticos; 2º) tratamos especificamente da fotonovela “Nossa vida começa amanhã”, contextualizando-a no auge das produções nacionais desse gênero e realizando uma leitura sobre os elementos narrativos que respaldam o *olhar* dessa obra sobre a sociedade da época; 3º) realizamos um procedimento

[1]. Fotógrafo residente em Salvador/BA, no Brasil, com graduação e mestrado pela Universidade Federal da Bahia. Seu trabalho aborda questões relativas às incertezas na produção, nos usos, na circulação e na política das imagens.



semelhante ao anterior, agora com foco no projeto *Guardados*, do artista Paulo Coqueiro; e 4º) finalizamos com uma análise comparativa entre essas duas obras. Para fundamentar este trabalho, temos como principais referenciais teóricos autores como Berger (2017), Habert (1974) e Kossoy (1999, 2007).

## **NARRATIVAS IMAGÉTICAS: PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS DOS GÊNEROS ARTÍSTICOS TRABALHADOS**

Pensar sobre narrativas e em como elas se estruturam das mais diversas formas é entender também como as sociedades se comportam ao longo dos anos. Narrativas são produtos que estão inteiramente conectados com pensamentos, ideologias, comportamentos e atitudes sociais humanas, variando de acordo com as diferentes épocas retratadas. Nesse sentido, toda construção narrativa, seja ela puramente imagética ou textual — ou uma mescla entre as duas — está carregada com todas essas informações referentes à sociedade na qual se insere. Dessa forma, é possível percorrer o caminho inverso dessas construções e, partindo de um descortinar acerca de suas estruturas e óticas particulares, entender os reflexos existentes no que diz respeito às características sociais de diferentes épocas.

Antes, contudo, de adentrarmos o cerne da discussão propriamente dito, faz-se necessário delimitar as obras que aqui serão trabalhadas. Assimilar melhor as definições de cada uma e os gêneros que suportam a construção dessas obras é o objetivo deste primeiro tópico, processo importante para o seguimento do trabalho. Vamos iniciar pela fotonovela. Nascida na Itália, na década de 1940,

surgiu no mundo como um produto do pós-guerra que conseguia ser amplamente produzido e divulgado com um baixo custo.

À vista disso, não demorou para que chegasse em inúmeros países e, no caso do Brasil, ela desembarcou durante a década de 1950, com a publicação da primeira fotonovela produzida no país, intitulada “O primeiro amor não morre”, lançada pela revista *Encanto*. Seu sucesso residiu principalmente em seus enredos leves e sentimentais, carregados com uma forte carga romântica, uma obra que pode ser definida como sendo feita “[...] para o indivíduo escapar da realidade cotidiana construindo um mundo mágico que substitui a desagregação que as formas de produção capitalista instauram” (Habert, 1974, p. 33). Além disso, com uma estrutura simples, ela se favorece da mescla e distribuição sequenciada entre fotografias e elementos verbais para criar suas narrativas. Assim, temos as fotonovelas como um produto característico da Arte Sequencial, especialmente relacionado ao modo como são organizadas.

Ademais, como já adiantamos anteriormente, a maneira como as fotonovelas se organizam estruturalmente — conectada aos moldes da Arte Sequencial — e suas características massivas de produção e venda nos levam a um produto estritamente relacionado com o sujeito consumidor e com a sociedade à qual ele pertence. Segundo Leal (1983, p. 146):

Há eficácia na lógica interna dos significantes de uma mensagem quando esta coincide com o imaginário de um grupo social, validando, ao mesmo tempo, a mensagem e o imaginário. Imaginário é aqui entendido como aquilo que não é contingência, como desejo, como o espaço da onipotência do sujeito e pensamento que potencialmente opera uma ruptura com o real.

Ou seja, enquanto forma de comunicação de massa, elas criam em seu público consumidor um sentimento de integração urbana, uma perspectiva de conexão social ligada a esse imaginário, assim como a rádio e a TV também realizam até hoje (Habert, 1974). É percebendo tais elementos que entendemos a riqueza existente por trás das obras voltadas a esse gênero, além da possibilidade de lançarmos um olhar sobre suas narrativas enquanto análise de discursos sociais.

Passando para nosso segundo objeto de pesquisa, temos agora, enquanto gênero artístico a ser explorado, o campo das fotografias contemporâneas. Vinculada à noção de documentação do real praticamente desde seu surgimento, levou um tempo para que as fotografias começassem a ser vistas como obras artísticas. Com o passar dos anos, cada vez mais as fotografias foram adquirindo indefinição quanto a suas características, podendo funcionar tanto como dispositivo documental de uma obra de arte como também uma obra de arte legível por si só. Segundo Cotton (2013, p. 15), essa indefinição é algo positivo, principalmente quando se percebe que:

[...] a fotografia de arte contemporânea, embora reconheça sua própria história, recorre a uma diversidade de tradições, artísticas e vernáculas, e as reconfigura em vez de simplesmente reproduzi-las.

Essa diversidade é o que vai permitir com que as fotografias atuem nos mais diferentes formatos de criações narrativas, sobretudo a partir de sua capacidade de criar realidades ficcionais.

Os considerados pioneiros dessa produção são os fotógrafos William Eggleston e Stephen Shore, os quais se destacaram entre os anos de 1960 e 1970. A maior contribuição de ambos reside especialmente quanto à abertura de um espaço dentro das produções fotográficas, visando ao acolhimento de uma forma mais livre

de se pensar e consumir fotografias (Cotton, 2013). Sendo assim, eles entenderam o caráter ambíguo que a fotografia é capaz de evocar e o abraçaram, trazendo-o para seus trabalhos como um alicerce que sustenta suas narrativas.

Essa concepção persiste até hoje e faz o número de trabalhos fotográficos que incorporam esse caráter ambíguo crescer gradativamente. Assim, a escolha por se trabalhar também com um projeto fotográfico produzido nos dias atuais foi feita não apenas baseada nos elementos citados anteriormente — como sua disposição de imagens em sequência e sua perspectiva social e humana empregada —, mas também por enxergarmos o uso dessa ambiguidade como uma estrutura narrativa fundamental a ela.

Realizado, então, este apanhado mais geral sobre os gêneros dos quais cada um dos objetos de pesquisa faz parte, podemos agora analisar e discutir cada obra individualmente. Entendendo o papel significante que as imagens fotográficas realizam em cada um desses campos artísticos, sobretudo enquanto ferramenta de criação narrativa, buscamos compreender como ambas as construções trabalhadas estão organizadas e ligadas à época social em que cada uma se insere. Por conseguinte, através de suas características narrativas, tanto a fotonovela como o projeto de Paulo Coqueiro podem ser utilizados como meios de acesso à compreensão e à interpretação de suas perspectivas sociais e ideológicas.

## **“NOSSA VIDA COMEÇA AMANHÃ”: A IDEOLOGIA DE UM FUTURO MELHOR REFLETIDA NO OTIMISMO DAS RELAÇÕES E DA NARRATIVA**

As fotonovelas, como já adiantamos, são produções caracterizadas pelo uso de fotografias e textos, estando estes organizados

de forma sequenciada ao longo das obras. São pensadas enquanto leitura de fácil acesso e abordam temas universais, visando a um maior alcance de público. “Nossa vida começa amanhã”, de 1973, é uma fotonovela que possui todos os requisitos fundamentais que a enquadram dentro desse gênero, mas possui um elemento que a destaca de outras produções publicadas no mesmo período: ela carrega em sua estrutura uma perspectiva ideológica clara, que ecoa não só nas relações dos personagens, mas na trama como um todo. Neste tópico, vamos entender essa perspectiva e a forma como ocorre nessa fotonovela, além de perceber os reflexos do contexto social no qual ela está inserida.

Dessa maneira, podemos começar discorrendo sobre o que trata a narrativa em si. A história está ambientada em uma cidade do interior e começa quando um jovem de semblante cansado atravessa a rua principal, carregando apenas uma pequena mala consigo. O jovem em questão é Mauro (Marcos Spitter), um ex-presidiário que, após ser condenado injustamente, veio para a cidade em busca de um recomeço. Mauro consegue um emprego na fábrica da cidade, mas atrai atenção indesejada quando cria uma amizade com Elisa (Sonia Clara), uma simpática e piedosa moça paralítica. É importante perceber essa relação, pois a narrativa se utiliza de ambos como alicerce para o desenvolvimento de sua trama.

Quando os moradores da cidade e os empregados da fábrica descobrem o passado de Mauro, tratam-no dentro dos padrões sociais que, normalmente, são devotados a um apenado, criando um episódio de tensão. Ele saca uma arma para se defender, mas quem realiza tal função é Elisa, que, ao ver a cena, milagrosamente consegue se levantar da cadeira de rodas e ir em direção ao jovem, deixando todos os presentes assustados. Ela o convence a abaixar a arma e acredita na versão de Mauro quando ele conta

sobre a sua inocência no que diz respeito à prisão ocorrida anos atrás. A história termina com Mauro e Elisa juntos, mostrando Mauro aprendendo não só a deixar o rancor de lado, como também a saber perdoar as pessoas e a querer buscar um futuro melhor.

PRIMEIRO TRECHO DA FOTONOVELA

“NOSSA VIDA COMEÇA AMANHÃ” (1973)



Site Tudo isso é tv.<sup>2</sup>

[2]. Cf.: <http://tudoissoetv.blogspot.com/search/label/FOTONOVELA%20%3A%20NOSSA%20VIDA%20COMEÇA%20AMANHÃ>.

### SEGUNDO TRECHO DA FOTONOVELA “NOSSA VIDA COMEÇA AMANHÃ” (1973)



Site Tudo isso é tv.<sup>3</sup>

### TERCEIRO TRECHO DA FOTONOVELA “NOSSA VIDA COMEÇA AMANHÃ” (1973)



Site Tudo isso é tv.<sup>4</sup>

Como podemos perceber, “Nossa vida começa amanhã” nos traz um personagem amargurado pelo seu passado, mas que encontra na relação com uma moça uma chance de redenção. É por

[3]. Cf.: <http://tudoissoetv.blogspot.com/search/label/FOTONOVELA%20%3A%20NOSSA%20VIDA%20COMEÇA%20AMANHÃ>

[4]. Cf.: <http://tudoissoetv.blogspot.com/search/label/FOTONOVELA%20%3A%20NOSSA%20VIDA%20COMEÇA%20AMANHÃ>

meio dessa relação que a fotonovela assume um posicionamento para sua narrativa, pois, mesmo com os eventos ocorrendo de forma mais exagerada e romantizada do que na vida real, temos aqui um discurso conectado ao contexto político e ideológico da época. Ou seja, temos, além de uma estrutura narrativa com uma perspectiva social bem definida, personagens que representam uma visão coerente com a ideologia que estava sendo transmitida no período. Isto posto, temos agora abertura para entender os principais aspectos dessa história e a forma como essa visão é empregada enquanto construção narrativa.

Primeiro, é preciso levar em consideração o contexto político e social em que o país estava envolto no ano de 1973. O Brasil vivenciava um dos anos mais sombrios, tanto social quanto culturalmente, em virtude do Ato Institucional nº 5 (o AI-5), que fortalecia ainda mais o autoritarismo na conjuntura nacional. Censurando e perseguindo todos aqueles que produziam contra o regime militar da época, as obras de comunicação e entretenimento eram minuciosamente inspecionadas antes de irem a público. Isso fazia com que grande parte dos produtos lançados no período tivesse de seguir a visão implementada pelos militares ou então iriam sofrer as consequências da repressão e da censura. Nessa conjuntura, a fotonovela, ao tempo que era revisada minuciosamente, servia como uma ferramenta eficaz na propagação de um discurso ideológico que estava sendo implantado na cultura brasileira.

Por intermédio de uma estrutura acessível, própria às fotonovelas, era questão de tempo até suas narrativas passarem a fomentar uma criação imagética ligada ao discurso ideológico da época. Toda a história de “Nossa vida começa amanhã” é pensada a partir de uma perspectiva de controle cultural, que repercute no comportamento dos atores sociais, a partir dos personagens e



da maneira que a história é transmitida ao público. A força da estrutura fotográfica enquanto construtora de realidades é utilizada aqui na criação de uma imagem que vai além dos retratos apresentados. E isso porque, como afirma Berger (2017, p. 30), “o verdadeiro conteúdo de uma fotografia é invisível, por derivar de um jogo, não com a forma, mas com o tempo”.

Dito de outra forma: a narrativa propõe, a partir da relação dos personagens e de suas atitudes, a formação de uma realidade manipulada, que por meio das situações fictícias apresentadas, estimule o público consumidor a levar consigo os valores ideológicos imbuídos da linguagem dessa fotonovela. Assim, a relação entre Mauro e Elisa salta como sendo um dos principais elementos que visam fomentar essa produção de pensamento. Mauro surge como aquele que representa o Brasil como um todo, tendo um passado conturbado, mas que segue em sua jornada de redenção. Já Elisa representa os valores tradicionais de visão e comportamento valorizados pelo contexto político da época, valores estes que promovem um *milagre* não só para si, mas para todos à sua volta.

Além disso, é possível abstrair também o discurso de otimismo quanto ao futuro, empregado sobretudo pelos personagens. Relacionado às justificativas dadas durante o regime militar — utilizadas especialmente para legitimar as ações governamentais em nome de um progresso social, político e cultural —, esse discurso otimista tem como objetivo criar no imaginário popular uma sensação de melhora no que se diz respeito ao estilo de vida. Dessa maneira, o público consumidor se relaciona com a história e com os personagens por meio do mútuo sentimento compartilhado entre eles, seja ligado à ideia de redenção ou à busca de um futuro melhor.

Desse modo, “Nossa vida começa amanhã” pode ser compreendida além de sua capacidade artística de promover uma

leitura escapista, fundamentada principalmente no uso de fotografias ligadas a conceitos da Arte Sequencial. Quando observada por intermédio de um olhar voltado a sua estrutura narrativa e ao contexto em que se insere, temos a possibilidade de enxergar a obra enquanto um produto conectado a uma construção ideológica. Nela, a perspectiva desenvolvida surge a partir de todo um contexto político e social, do qual a maior parte das produções artísticas da época não tinha como se desvencilhar.

Entretanto, não é somente por força de conjuntura que uma obra pode ser construída com discussões que se inscrevem em seu tempo. Em algumas produções, a perspectiva individual de quem promove sua criação é suficiente para que tenhamos trabalhos que, por meio da ambiguidade imagética, estabeleçam um *olhar* acerca de aspectos sociais de sua época.

## **GUARDADOS: A MEMÓRIA E O OLHAR SOBRE A SOCIEDADE MODERNA A PARTIR DE UM RECUO NO TEMPO**

Apresentado pela primeira vez no ano de 2011, no Mercado Cultural Mundial, localizado no Foyer do Teatro Castro Alves, em Salvador-BA, *Guardados* é um ensaio fotográfico que traz retratos de personagens mais velhos, sendo a grande maioria moradores da cidade de Boa Nova-BA e do povoado do Valentim-BA. Nesse ensaio, Coqueiro coloca esses moradores para reprisar as mesmas poses de antigos retratos em suas residências, compondo a cena com elementos e objetos que constroem toda uma ambientação almejada por Coqueiro. Com essas imagens, Coqueiro se utiliza da memória — conceito que sempre esteve atrelado à fotografia

— para fundamentar sua construção narrativa, enquanto brinca com as noções prévias que o público carrega sobre essa relação.

FOTOGRAFIA PERTENCENTE AO ENSAIO FOTOGRÁFICO **GUARDADOS** (2011)



Site de Paulo Coqueiro.<sup>5</sup>

50 |

FOTOGRAFIA PERTENCENTE AO ENSAIO FOTOGRÁFICO **GUARDADOS** (2011)



Site de Paulo Coqueiro.<sup>6</sup>

Ao trabalhar a partir de um processo envolvendo a memória popular, Coqueiro abraça a noção de produzir fotografias enquanto um registro. Pesquisadores como Boris Kossoy (2007, p. 131), por exemplo, entendem a fotografia “[...] enquanto um registro da aparência dos cenários, personagens, objetos, fatos; documentando vivos ou mortos, é sempre memória daquele preciso tema, num dado instante de sua existência/ocorrência”.

Essa visão, como bem sabemos, deve ser tratada com cuidado, pois uma fotografia não atua somente como um registro fiel e objetivo da realidade, mas constrói uma realidade própria, impregnada de pontos de vista particulares. Coqueiro entende isso e, ao fundamentar todo seu ensaio sob essa perspectiva, inverte a ordem desses registros para construir sua narrativa e pautar sua discussão.

Durante uma entrevista online realizada via Google Meet, no dia 02 de março de 2022, tivemos a oportunidade de conversar com Paulo Coqueiro e discutir não só sobre suas obras, mas também as motivações particulares enquanto realizador delas. Ao falar sobre o projeto **Guardados**, Coqueiro (2022) relatou:

Se a gente for pegar o projeto [...], ele trata de um deslocamento no tempo, podemos pensar assim. De pessoas que foram fotografadas quando jovens, que acompanharam todo o progresso tecnológico do século XX e chegaram ao século XXI com esse conjunto de mudanças, seja em fotografias ou seja em qualquer aspecto da vida privada. [...] A fotografia sai daquele lugar de objeto, de adoração, de contemplação, de exclusividade e de raridade, para um momento totalmente diferente. De excesso, de banalização.

| 51

[5]. Cf.: <https://www.paulocoqueiro.com.br/guardados>.

[6]. Cf.: <https://www.paulocoqueiro.com.br/guardados>.



Com isso, **Guardados** promove uma construção que vai além de uma simples revisitação aos antigos álbuns familiares. Isso ocorre porque Coqueiro conhece a forma como a memória atua no imaginário popular e emprega isso em sua obra para denotar sua discussão.

Uma fotografia que está guardada em um álbum é uma imagem que foi tirada no **antes** para que as memórias atreladas vivam até o **agora**. Coqueiro altera essa ordem e, a partir de um olhar para o passado, pauta a forma como o presente se insere em sua obra, criando uma relação com o tempo. Ao visitar as antigas composições fotográficas dos moradores da cidade e do povoado, ele constrói uma narrativa imagética que escolhe olhar para trás a fim de discutir toda a fugacidade do tempo presente. De acordo com Dias (2018, p. 12-13), ao falar sobre narrativas contemporâneas:

A relação do tempo com o espaço em narrativas cujo olhar sobre o passado constitui reconstrução dele mesmo pelo viés da seleção da memória ao narrar parece acima de tudo reveladora de outro espaço e outro tempo, transfigurados por um eu narrador, simbiotizados ao olhar daqueles que povoam o narrado.

No contexto social em que vivemos atualmente, estamos a todo momento cercados por um acúmulo de imagens e informações que circulam de forma muito rápida. A sociedade em si se tornou um local efêmero, tanto relacionado à comunicação como também às relações e à cultura, tudo se tornou cada vez mais veloz e imediato. Dessa maneira, podemos observar como Coqueiro se posiciona a partir da narrativa exposta.

FRAME DO VÍDEOFOTO REFERENTE AO  
ENSAIO FOTOGRÁFICO **GUARDADOS** (2011)



Canal do Jornal Gamboa<sup>7</sup>

Quando Coqueiro escolhe montar o ensaio a partir do trabalho de revisitação da memória, ele o faz não apenas para discutir sobre o passado, mas para levantar também um olhar sobre o presente, sobretudo ao contexto em que a obra se insere. Coqueiro retoma a criação de uma imagem que necessita de uma contemplação mais cadenciada e, dessa forma, fortalece seu discurso relacionado ao valor humano na sociedade atual.

Isso posto, podemos perceber desde já a diferença existente nas escolhas que foram feitas na obra de Coqueiro para uma outra obra de quase 40 anos atrás. Através de características divergentes, mas com um suporte imagético em comum, é importante agora lançarmos um olhar comparativo entre o recuo para o passado no ensaio de Paulo Coqueiro e o posicionamento otimista e voltado para o futuro da fotonovela “Nossa vida começa amanhã”.

[7]. Cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=zX3lldwrtoY>.

## ENTRE O PASSADO E O FUTURO: UMA COMPARAÇÃO ENTRE AS CONSTRUÇÕES NARRATIVAS E IMAGÉTICAS

Até este ponto, discutimos cada um dos gêneros artísticos trabalhados nos diferentes objetos de pesquisa, sempre os destacando enquanto obras que se enquadram no âmbito da Arte Sequencial; e apresentamos cada uma das obras e suas discussões separadamente. Agora, faz-se necessário olhar para tais obras de forma conjunta, colocando-as lado a lado, a fim de promover uma comparação a respeito de sua linguagem e escolhas narrativas. Além disso, é preciso perceber também as diferenças e semelhanças sobre a forma que ambas se posicionam e se inserem no contexto social da época em que foram produzidas. Logo, podemos começar este tópico a partir da constatação mais rápida que pode ser feita entre essas obras: o uso da fotografia como suporte comum às produções.

Tanto na fotonovela como na obra de Paulo Coqueiro, a fotografia surge como uma ferramenta basilar para a construção das narrativas propostas. As cenas expostas em “Nossa vida começa amanhã” ganham vida no decurso das fotografias, fazendo das relações entre os personagens e do discurso existente na trama meios críveis para o público consumidor da fotonovela. O ensaio de Coqueiro, por sua vez, utiliza não só a fotografia como elemento indispensável em sua sequência, como também abraça noções vinculadas a ela para propor uma releitura acerca de imagens e sua relação com a memória. Isto posto, é possível agora ultrapassar essa constatação mais clara em que tais obras se relacionam e, desse modo, levantar questões sobre as escolhas narrativas e seus respectivos posicionamentos acerca do contexto de que participam.

Começando novamente pela fotonovela, temos uma obra que, do ponto de vista da narrativa, é pautada a partir das relações construídas entre os personagens. O discurso otimista empregado por ela surge mediante os posicionamentos feitos, especialmente, pelos personagens Mauro e Elisa. A relação entre os dois funciona como um reflexo da visão que se quer transmitir e *plantar* com a fotonovela. Uma ideologia fortemente conectada com o contexto político e social da época e que, por meio da linguagem imagética da fotonovela, é inserida nos elementos narrativos da história. Isso ocorre pois, segundo Mikhail Bakhtin (2006, p. 29), “um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo [...]”.

O trabalho de Coqueiro também possui personagens, mas seu discurso não é pautado a partir deles. Em vez de seguir uma linha parecida com a da fotonovela, Coqueiro fundamenta sua discussão voltando-se a elementos e características ligadas à própria fotografia. A relação que ele constrói não se dá a partir dos personagens, ocorre antes de tudo no próprio público, que se conecta com as imagens por meio da ponte estabelecida com a memória. Diferentemente da fotonovela, seu olhar volta-se não para o otimismo acerca do futuro, mas sim para um recuo no tempo, uma volta ao passado. Para Coqueiro, a sociedade atual se tornou efêmera demais, o que o faz ter de olhar para aqueles que carregam consigo todo o percurso de mudanças entre um século e outro. O otimismo da fotonovela não existe na obra de Coqueiro, que enxerga na realidade em que vive um envelhecimento do valor humano em sociedade.

Nesse sentido, as fotografias de Coqueiro também podem ser entendidas como um produto que carrega, em seu cerne, uma ideologia acerca da realidade na qual está inserida. Podemos

pensar então que toda fotografia se torna um suporte para testar e construir uma visão acerca da realidade e, a partir disso, surge a necessidade de a compreendermos como uma ferramenta ideológica a qual podemos utilizar e que também pode ser utilizada contra nós (Berger, 2017). Além disso, mesmo com ambas as obras divergindo quanto aos discursos e — levando em consideração os anos que separam as duas — aos formatos, elas são um exemplo de como construções narrativas e imagéticas estão conectadas com a realidade e podem, portanto, ser utilizadas como espelhos que refletem características sociais em seus discursos particulares.

Com isso, entendemos aqui o potencial artístico de cada obra, principalmente relacionado ao voltar seu olhar para determinados aspectos sociais. Por mais apelativa e simplificada que seja a narrativa de uma fotonovela, encontramos nela um exemplo de como a sua linguagem, ao estar inserida em um contexto social específico, torna-se conectada a um discurso disseminado no período em que foi produzida. E ainda que contemporaneamente a fotografia seja percebida a partir do seu caráter ambíguo e capaz de criar realidades, é necessário observar como esse tipo de imagem pode ser utilizado também como um elemento discursivo sobre aspectos relacionados à vida social e ao valor humano. Assim, temos obras que trafegam entre o passado e o futuro, mas que, em nenhum momento, deixam de descortinar características inerentes ao contexto temporal em que cada uma se insere.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Projetamos, ao longo deste capítulo, construir uma compreensão a partir da análise de duas obras, separadas pelo tempo

em que foram produzidas, mas que convergem com relação ao uso da fotografia e das características intrínsecas ao campo da Arte Sequencial. Introduzindo cada gênero artístico repercutido e, posteriormente, apresentando cada obra em separado, buscamos organizar os principais elementos existentes em cada produção, sobretudo os que dizem respeito a suas respectivas composições narrativas. Contudo, voltamos nossa atenção para analisar também o potencial discursivo que cada obra carrega consigo, considerando a realidade social referente aos seus respectivos períodos de produção. Dessa forma, torna-se importante realçar o entendimento de como diferentes obras ligadas à Arte Sequencial podem refletir perspectivas ideológicas.

Nesse sentido, a fotografia, além de servir como objeto comum às obras, surge como um suporte discursivo que carrega em sua construção uma perspectiva por trás. De acordo com Kossoy (1999, p. 27):

Seja em função de um desejo individual de expressão de seu autor, seja de comissionamentos específicos que visam a uma determinada aplicação (científica, comercial, educacional, policial, jornalística, etc.), existe sempre uma motivação interior ou exterior, pessoal ou profissional, para a criação de uma fotografia.

Assim, é importante ressaltarmos o entendimento da utilização fotográfica para a disseminação ou discussão de pontos particulares referentes a quem concebe a obra. Percebendo essa capacidade, colocamos em análise trabalhos que, por meio de suas tramas, referenciam discursos e apresentam pontos de vista particulares que saem das narrativas e se conectam com a realidade exterior a elas.

Em síntese, ofertamos uma análise que, possuindo características ligadas à Arte Sequencial, revelam-se enquanto produtos artísticos que voltam seus olhares para discutir elementos sociais e ideológicos, que surgem refletidos entre as composições narrativas de cada obra. Compreendendo desde a noção de que as fotografias possuem um caráter ambíguo e construtor de realidades, sejam elas ficcionais ou não, ambas as obras se utilizam da fotografia como suporte artístico e narrativo.

Desse modo, mesmo não tendo abarcado todos os caminhos de análise possíveis com relação à temática e às obras em si, percebemos nossa pesquisa como uma referência útil àqueles que pretendem seguir com atividades relacionadas a estruturas narrativas de obras vinculadas ao campo da Arte Sequencial, contribuindo assim para o avanço do **estado da arte** neste campo do conhecimento.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12. ed. São Paulo: HUCITEC, 2006.

BERGER, J. **Para entender uma fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

COQUEIRO, P. **Entrevista concedida a Paulo Matias e Caio Sousa**. Online [via Google Meet]. 02 mar. 2022.

COTTON, C. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

DIAS, A. C. Minas em três tempos. *In*: VIEGAS, A. C.; MARQUES, J. L. (Orgs.). **Tempo e narrativas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.

EISNER, W. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HABERT, A. B. **Fotonovela e indústria cultural**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.

KOSSOY, B. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1999.

KOSSOY, B. **Os tempos da fotografia**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

LEAL, O. F. **A leitura social da novela das oito**. 1983. 167p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

## O QUE ELAS QUEREM VER? A PRODUÇÃO FOTOGRÁFICA DE CINCO MULHERES COM DEFICIÊNCIA VISUAL

*Cristianne Melo*

**P**ara onde o pensamento nos leva quando ouvimos a palavra **fotografia**? Lembramos das imagens materializadas em suportes digitais? E vários arquivos armazenados no rolo da câmera contemporânea? Ou criamos uma cena em papel fotográfico junto à película? Ainda, pensamos no momento do **click** e vemos o nosso dedo apertar o botão disparador do dispositivo? Impulsionados pela intenção de capturar um instante fugaz, um local específico ou uma pessoa em particular.

Seja qual for a imagem mental descrita anteriormente, ela é apenas uma parte possível do processo fotográfico. Pensemos na etimologia da palavra fotografia – **phôs.graphè**: escrita com luz –. Nesta ação, comumente desconsideramos as percepções, os movimentos e as sensações corpóreas que se encontram relacionados ao ato da escrita, fixando-nos apenas no texto não verbal.

Há, no percurso criativo fotográfico, diversas relações mediadoras que não se manifestam visivelmente na imagem revelada, já que ocupam os espaços entre o fotógrafo, o dispositivo utilizado e a cena fotografada. Tais lacunas não se encontram vazias, ao contrário, estão repletas de informações e acontecimentos invisíveis. A fotografia não se limita apenas à visão, nem tudo o que a envolve está relacionado exclusivamente com a capacidade de enxergar, pois percebamos, por meio do uso do visor no momento do **click**, fechamos um olho.

No processo fotográfico, estão em jogo as sensações que o corpo percebe, apreende e sente para produzir e receber informações, bem como as memórias, os sentidos, o ato performativo, os contextos criativos e as histórias coletivas e individualizadas. Não se pode reduzir a fotografia ao discurso visual, menos ainda às imagens materializadas em suportes, uma vez que ela não acontece apenas na exibição da matéria.

Com o intuito de explanar a experiência fotográfica com enfoque na sensorialidade, destaco, neste capítulo, a história de cinco fotógrafas com deficiência visual que promovem este fazer artístico para além da visão. É por meio da reflexão sobre suas práticas que podemos expandir nossa compreensão sobre o ver, ao saber que o ver não se relaciona apenas com o enxergar, mas com o nosso olhar social, histórico e corporal, bem como a visualização, mesmo que mental.

Assim, proponho um diálogo entre teorias/conceitos relacionados à expansão do ver e as narrativas destas mulheres, a fim de reconsiderarmos o lugar da visão no campo da fotografia. É importante ressaltar que este estudo também nos desperta para uma fotografia inclusiva, que envolva histórias e produções de pessoas com corpos diversos, visto que são igualmente relevantes e constituem parte essencial do fazer fotográfico, merecendo ser reconhecidos como referências.

## A DESCOBERTA DE MARTA COUTINHO

A brasileira Marta Coutinho (62 anos), fotógrafa com baixa visão, descobriu que sempre fotografou. Tal fato ocorreu quando adquiriu sua primeira câmera fotográfica na idade adulta, mo-

mento em que ela reconheceu a semelhança entre as ações que praticava com o seu olhar e, posteriormente, ao ter o equipamento em suas mãos. Marta explica que a atividade que ela desenvolve com a câmera fotográfica é, essencialmente, a mesma que realizava desde sua infância, quando observava atentamente os detalhes das cenas, as características das pessoas e dos objetos<sup>1</sup>.

Eu nasci fotógrafa, só que eu não sabia. Foi uma coisa tão natural ao longo da minha vida, como se alimentar, tomar banho, mas eu não sabia. E eu só descobri isto quando comprei uma câmera fotográfica. Eu sempre fui fotógrafa. Na escola, quando eu era criança, eu ficava observando as outras crianças, olhava a professora escrevendo na lousa, eu observava seu cabelo, sua forma de escrever, a cor do batom, do sapato dela. Quando eu fazia isto, eu não pensava em mais nada. Eu observava o cenário e cada detalhe, ficava ali parada, como desligada da realidade. Era uma forma de fotografar com meus olhos (Coutinho, 2022).

Como é possível fotografar sem fotografar? Natália Brizuela (2014) nos convida a reflexionar sobre uma fotografia desassociada da materialidade física. A autora recorre aos textos de Bellatin (2008) para rememorar uma fotógrafa que ensaiava várias tomadas, mas não acionava o botão do obturador do aparelho fotográfico. Neste sentido, o equipamento servia apenas para enquadrar cenas por meio do visor. Cada vez que ela modificava a dimensão do enquadramento sobre o objeto, descobria novas questões dele, sobre ela mesma ou acerca do espaço em que se encontravam inseridos.

[1]. Todas as informações sobre a Marta Coutinho foram recolhidas por meio de uma conversa concedida à autora da pesquisa em 17 de janeiro de 2022.



Brizuela (2014) ressalta que, ao liberar a imagem do suporte, cria-se uma fotografia distante da escrita pictórica. “A proposta de uma fotografia sem fotografia liberta o meio daquilo que o caracterizou, ontologicamente, desde os seus múltiplos inícios no século XIX: a indexicalidade” (Brizuela, 2014, p. 166). Assim, ao conter signos que remetiam a objetos reais, a fotografia era compreendida socialmente como um traço de algo real, um índice que sinalizava um evento de mundo. Dessa forma, a arte de criar fotografias sem fotografar resulta em fotos imaginárias, que não são registros, nem provas documentais, mas são quadros como os descritos por Marta Coutinho.

As fotografias imaginárias não aludem ao passado, mas a um contínuo presente criado na visualidade, que pode ser modificado conforme a intenção. Conforme Derrida (2012), a experiência se vive no presente vivo, “não deixamos o presente, jamais deixamos o presente; tudo o que nos acontece nos acontece por definição no presente” (Derrida, 2012, p. 80).

Ao revelar sua atividade fotográfica mental, Marta Coutinho nos faz refletir sobre as imagens distantes da visão, alocadas nos processos de visualidades e visualizações. Antes da captura por meio do dispositivo fotográfico, a imagem já havia se formado na mente da fotógrafa, desvinculando-se da necessidade de enxergar a cena a ser registrada. O conceito de fotografias imaginárias desempenha um importante papel neste estudo, uma vez que é uma prática amplamente realizada por pessoas com cegueira ou com baixa visão.

A produção dessa fotógrafa demonstra um interesse particular pelos detalhes, prática que surge com o processo gradual da cegueira. No ano de 2013, aos 52 anos de idade, Marta Coutinho recebeu o diagnóstico de glaucoma, o que resultou em uma progressiva perda da visão periférica em ambos os olhos. Atualmente,

a doença continua a afetá-la. A atenção das suas vivências deixou de ser visual e foi direcionada a seu corpo, principalmente, em como ele é atravessado pelos sentidos, como percebe e reage ao mundo.

Marta gosta de fotografar cenas campestres, especialmente borboletas e pássaros. Ela aprecia observá-los e se conectar com o ambiente ao seu redor antes de registrar as imagens. Com paciência, ela aguarda o momento que visualizou em sua mente. Marta encontra-se atenta ao clima e à temperatura, como, por exemplo, em dias que percebe que irá chover, sabe que encontrará mais borboletas no parque perto da sua casa.

Sentir o vento é essencial, pois, em dias mais agitados, terá dificuldade em capturar flores. Já o aroma delas, ajuda a identificar a espécie e sua localização. Logo, a percepção por meio da totalidade corpórea é essencial às fotografias de Marta Coutinho, cuja observação minuciosa do ambiente em relação ao seu próprio corpo é uma prática sensorial indispensável.

Sensibilidades, sensações, percepções. Formas de relacionar-se com o mundo, de estar no mundo. Para Merleau-Ponty (1994), é por meio do corpo – aquele que sente – que se comungam as sensações, e tais percepções pertencem a um ou mais sentidos, que existem para criar o modo cíclico do *sentir*, pois os estímulos externos afetam o corpo, que respondem ao exterior.

Importante pontuar que a percepção não interpreta ou não ordena a matéria sensível, ela apenas acontece na relação com os objetos, com o outro e com o mundo. A percepção não é um modo de construção, mas um modo de sentir, um aspecto da realidade, já que o mundo visível e o tangível não o são por inteiro (Merleau-Ponty, 2017).

Ao perceber algo, não nos encontramos diante de uma unidade ideal possuída pela inteligência, mas nos deparamos com uma

totalidade aberta para o horizonte indefinido. Nesta relação, a coisa percebida só existe enquanto alguém percebê-la. Conforme Merleau-Ponty (2017), só podemos pensar o mundo porque, de início, temos a experiência dele – não há uma experiência perceptiva única, mas a pessoal e a coletiva –, além de ligações da experiência de um com os outros, na concordância com as de outrem.

Nesse contexto, compreendemos que a fotografia transcende sua dimensão técnica e se revela, primordialmente, como uma experiência que se estabelece entre o eu, o outro e o mundo. Na relação entre sentir/perceber/criar, é importante observar o momento, abrir-se para os sentidos, seja na sua unicidade pelo tato, audição, paladar ou olfato; quanto em comunhão deles. Antes mesmo da aplicação de regras compositivas, ajustes técnicos e análises discursivas, faz-se necessário estimular o sentir no processo fotográfico, admitindo sua presença na atividade em questão.

Estudar o vínculo entre as sensorialidades e a fotografia nos leva ao pensamento de Derrida (2012), quando este afirma que existem coisas que se **vê** (enxerga-se) sem **ver**, e que não se **vê** ao **ver**, pois o **ver** não se refere unicamente aos nossos olhos, como se pensa. O **ver** associa-se à visibilidade que se compreende sob uma superfície do invisível, cuja percepção atua e se relaciona com o apreender e o pensar, indicando que criação e recepção não são exclusivamente visuais.

Interessante perceber que estamos nos referindo ao **ver** em sua compreensão mais ampla, expandida. Derrida (2012) ilustra que a experiência da fala implica estruturalmente a não vidência, pois não é possível enxergar o que se diz, apenas **ver**.

Neste ponto, o texto retoma a prática de Marta Coutinho, já que ela escreve poemas texto/visuais. São fotos publicadas junto às poesias de sua autoria ou de pessoas que admira, num jogo

entre o visível e o invisível. As fotografias e os poemas estão intrinsecamente interligados, pois as imagens não existem isoladamente, assim como as palavras se relacionam intimamente com as imagens, estabelecendo uma conexão simbiótica. Para Flusser (2011), existe uma relação cíclica entre texto-imagem, “embora textos expliquem imagens a fim de rasgá-las, imagens são capazes de ilustrar textos, a fim de remagicizá-los” (Flusser, 2011, p. 10).

Fotografias imaginativas, percepção, consciência dos sentidos e a expansão do ver são conceitos que atravessam as narrativas fotográficas das mulheres aqui apresentadas.

## ALICE WINGWALL RECUSOU O VISOR E SENTIU LIBERDADE

Alice Wingwall (EUA) cria fotografias, instalações artísticas, esculturas e filmes, apresentando uma experimentação de suportes, materiais e narrativas. Ela estudou Artes na França e na Dinamarca, foi professora universitária e trabalhou em museus. Wingwall se dedica à produção artística como um ato político, reivindicando o mundo visual às pessoas cegas, uma vez que adquiriu esta condição quando adulta, devido à retinite pigmentosa<sup>2</sup>.

Assim como Marta Coutinho, para produzir fotografias, Alice recorre ao imaginário do presente, entrelaçando-o com as experiências acumuladas ao longo de sua vida. O seu processo criativo inicia-se com uma imagem forte de sua memória, depois sonha com a fotografia mesmo quando acordada e, muitas vezes, une duas ou

[2]. As informações sobre Alice Wingwall foram recolhidas por meio do seu site pessoal: Disponível em: <http://alicewingwall.com/index.html> Acesso em: 14 jul 2023.

três fotos anteriores que são importantes. Ela esclarece que é uma junção de treinamento, experiência, memória e *insight*. A fotógrafa afirma: “Tudo começa no cérebro. Essa entrada não é mais visual para mim. Vem de sons, pessoas passando na rua, carros, reflexos sonoros de prédios” (Wingwall, 2017).

A fala desta fotógrafa evoca o pensamento de Le Breton (2016) quando observa um passeio pela cidade e percebe que a experiência corporal apresenta fundo sonoro e visual, mas é sentida na pele, numa relação de multiplicidade e unidade dos sentidos. Conforme este pesquisador, nossa vida é uma interpretação permanente do mundo através do corpo, no qual expressões sensoriais são afluentes de um mesmo rio, e este rio, que é corpo, é a sensibilidade de um indivíduo singular, nunca em repouso.

Wingwall afirma que tem uma visão, apenas ela não é mais física, e sim como as coisas deveriam ou parecem ser para ela. Desta forma, seu trabalho geralmente incorpora duplas exposições, imagens sobrepostas e justapostas, como um grande mosaico. Seus temas variam entre arquitetura, autorretrato e fotos do seu cão-guia.

Essa fotógrafa ressalta ainda que se libertou da prisão do visor da câmera fotográfica, e assim o enquadramento da imagem pode estar em qualquer lugar, ou até em lugar nenhum. A subversão e a recusa do que se espera socialmente das pessoas com deficiência visual (PCDVisual) e por parte das mulheres aqui apresentadas são, sem dúvida, algo que devemos ter como referência.

Interessante perceber, a partir de Flusser (2011), como a recusa do visor da câmera fotográfica tensiona a programação clássica do *apparatus* e nos faz pensar o lugar ocupado pela fotógrafa: se funcionários do dispositivo ou experimentalistas, ao procurarem produzir imagens improváveis, distanciando-se criticamente. Nesse sentido, Marc Lenot (2017) destaca os(as) fotógrafos(as) que que-

rem deixar de ser funcionários como aqueles que lutam contra a programação automática, que podem enganar intencionalmente e dominar o programa do aparelho.

Como exemplo, Lenot (2007) explana sobre a sequência típica ditada pelo dispositivo fotográfico: primeiro ver, depois agir, o qual se refere a observar o mundo e a escolher a representação que deixará para o futuro, já que só apertará o botão disparador depois. Mas, e se agir antes de ver? Isto é, fotografar ao acaso, sem uma visão predeterminada ou estabelecida. Seria este um ato de liberdade? Para este autor, é “um ato deliberado de recusa crítica das regras do aparelho de produção fotográfica, pelo qual o fotógrafo põe em questão um ou vários dos parâmetros estabelecidos do processo fotográfico” (Lenot, 2017, p. 202).

A produção fotográfica de Wingwall questiona a práxis fotográfica, tensiona o capitalismo imagético, ao mesmo tempo em que promove um processo experimental e subversivo que desencadeia transformações no campo. Segundo Machado (2007), o mercado e a indústria não abraçam os estranhamentos, as incertezas e o desconforto próprio da arte, seu interesse está em produções rotineiras e com padrões já estabelecidos.

Portanto, os artistas ultrapassam os limites das máquinas semióticas e reinventam suas finalidades, fazendo-as trabalhar em benefício de suas ideias. Tais produções podem ser consideradas como alternativas críticas às normas de controle social, uma vez que seus mecanismos podem ser refletidos e expostos (Machado, 2007).

Wingwall costuma trabalhar em colaboração com seu marido ou amigos, que ajustam o ângulo e posicionamento do equipamento, já que ela usa uma câmera analógica, sem assistente virtual ou leitor de tela. A cooperação também acontece na edição e na seleção de suas imagens favoritas. Este movimento de troca mútua

é o que a autora PCD Visual Camila Alves (2015), chama de interdependência – que se difere da dependência – e recomenda um conhecimento produzido **com** o outro e não **para** o outro, ou **no lugar** do outro.

Alice Wingwall ressalta que não deixará de fotografar e experimentar, pois, em sua mente, há várias ideias e imagens que precisam ser compartilhadas. Ela afirma: “Meu lema é ver ou ser visto. Então, se não posso ver, tenho que ser visto” (Wingwall, 2017).

## A CÂMERA QUE PERMITE VER AOS OLHOS DE ANNIE HESSE

A fotografia sempre esteve presente na vida da franco-americana Annie Hesse. Desde a infância, ela interagia com uma câmera fotográfica, carregando-a pendurada em seu pescoço enquanto brincava. Na fase adulta, Annie optou por seguir uma carreira como fotógrafa autônoma e, posteriormente, estudou Fotografia no Instituto de Arte de São Francisco. Entre os anos de 1978 e 1982, fotografou bandas de punk rock em turnês, palcos e bastidores. Ela criava imagens em preto e branco que ilustravam a cultura e o estilo de vida do qual fazia parte.

Hesse já viveu em várias partes do mundo, como na Califórnia, Guatemala, sul da Espanha, Creta, Cairo e Londres, mas desde 1985 reside em Paris. A partir do convívio com diferentes culturas, passou a fotografar em cores e de forma digital. Annie Hesse está interessada no abstrato e em fotografias de **close-up**, seja de elementos naturais ou industriais. Cor, textura, forma e contraste são os elementos-chave de sua arte.<sup>3</sup>

---

[3]. As informações sobre Annie Hesse foram recolhidas por meio do seu site pessoal. Disponível em: <https://anniehesse.com/> Acesso em: 14 jul. 2023.

Essa fotógrafa perdeu a visão devido à catarata congênita, mas enxerga alguns contrastes pelo seu olho esquerdo. Ela afirma que a fotografia criou o seu mundo. No momento da captura, Annie ressalta que congela o tempo, já que fotografa para depois ver. Ela diz: “Fiquei mais consciente do fato de que a câmera congela o tempo e me permite ver o que normalmente não veria a olho nu” (Hesse *apud* McCulloh, 2009).

Assim como as outras fotografias apresentadas neste texto, Annie anda pelas ruas com o objetivo de experimentá-las e capta o ambiente por intermédio de impulsos sensoriais. Os retratos que realiza em suas viagens são baseados em pressentimentos, suposições, impressões. Para ela, um ambiente desconhecido é como um caleidoscópio caótico e, às vezes, desorientador. Logo, a imagem fotográfica transforma o caos em claridade. Ela afirma que sua visão do mundo é como uma pintura impressionista, mas é a câmera que permite que ela veja (McCulloh, 2009).

O contato com a história de Annie Hesse nos faz pensar na fotografia como um recurso para ver o mundo, tanto em sua compreensão expandida quanto no sentido da visão. Para compreender melhor tal aspecto, recorro a pesquisa de Olivia on der Weid (2020), que busca refletir sobre como as imagens geradas por fotógrafas(os) com deficiência visual podem nos ensinar sobre as diversas formas de ver. Sua pesquisa se embasa em três grupos divididos a partir da motivação para fotografar.

O primeiro deles corresponde a **imagens internas** e **visão conceitual**, em que as(os) fotógrafas(os) constroem, mantêm e aprimoram galerias internas de imagens, trazendo suas visões particulares para o mundo dos que enxergam. São fotos produzidas com o apoio de visões internas e rememorativas, mas, ao serem expostas para os leitores, de uma forma geral, perturbam o entendimento

sobre imaginação, símbolos e representação, uma vez que inquietam a compreensão da temporalidade do mundo e das coisas. Nesse sentido, as imagens produzidas por Alice Wingwall são um exemplo, pois ela fotografa a partir da sua memória e imaginação.

O segundo grupo refere-se a pessoas com cegueira congênita, que produzem uma **fotografia da não retina**, na qual as imagens são resultantes de estímulos externos, ao responderem às sensações que o corpo capta, percebe e sente, quando apontam a câmera e disparam o obturador ao escutar algo ou sentir um cheiro que lhes chame a atenção. Deste modo, as imagens fogem das características pré-visuais e buscam registrar outras qualidades perceptíveis, como o som, o cheiro ou o tato.

O terceiro grupo se relaciona às(aos) fotógrafas(os) com baixa visão, aqueles que utilizam a fotografia como um auxílio para enxergar o mundo, conseguindo visualizar posteriormente o espaço e o mundo que clicaram. Conforme on der Weid (2020), pode-se pensar em um **olho tecnológico**. Pensemos, como exemplo, a atividade desenvolvida por Annie Hesse, que utiliza a fotografia projetada nas telas para ver com nitidez, ter maior tempo de leitura para os cenários fotografados e visitados. É como olhar tudo novamente, de forma bem devagar.

## SONIA SOBERATS: DIREÇÃO GERAL, ARTÍSTICA E DA PRÓPRIA VIDA

Sonia Soberats (87 anos) nasceu em Caracas, na Venezuela. Aos 35 anos de idade, mudou-se para Nova York, onde reside até hoje. Sonia trabalhou por muitos anos no setor administrativo de empresas, mas, aos 57 anos, perdeu a visão devido ao glaucoma.

Nesta mesma época, ela também perdeu dois filhos devido ao câncer, então, como uma forma de terapia e autoexpressão, buscou aulas de fotografia junto ao coletivo **Seeing with Photography** (Soberats, 2021).

Foi neste grupo que Sonia começou a fotografar com a técnica de **light painting**, pois fotografar no escuro une pessoas que enxergam ou não. Ela esclarece que o bonito desta técnica é que cada foto é única, não se repete. Sonia deseja revelar ao mundo o que sente, enaltecer a cegueira e mostrar que a pessoa com deficiência não é incapacitada, já que, para ela, essas pessoas podem realizar tudo. Quando aprendeu esta técnica, Sonia produzia seis ou sete fotos por dia, estava encantada com as potencialidades. Queria explorar a imaginação, ser guiada pelas experiências e memórias. Ela diz: “É um trabalho de imaginação e amor, é como montar uma obra de teatro” (Soberats, 2021).

Assim como Alice Wingwall, Sonia tem ajuda de um assistente para realizar o enquadramento e as configurações técnicas da câmera. Mas ela é quem organiza o cenário e a posição dos modelos e objetos. Para isto, recorre ao tato. Sonia explica: “Eu sinto o rosto, o cabelo, então eu pergunto aos modelos: ‘Você é de cor clara? Ou escura? Seu cabelo é loiro ou marrom ou preto?’ Então, perguntando e tocando, terei uma ideia do que tenho que trabalhar” (Soberats *apud* Turkewitz, 2012).

Produzir uma fotografia dessa maneira pode levar minutos, até horas. Sonia entrega-se totalmente ao momento de criação e diz: “Fiquei tão sintonizada com cada palavra dita, cada cheiro fluando em meu nariz, até mesmo o toque de uma pessoa e o que sinto quando toco em algo. É isso que inspira minhas fotografias” (Soberats *apud* Turkewitz, 2012).



O trabalho de Sônia Soberats é uma recusa do olhar universal, pois, segundo Arthur Omar (2014), devemos abrir as portas da percepção em busca do infinito. Nesta ação, o autor recorre à atividade fotográfica na sua desconstrução do olhar, pois, quando o olhar segue o universal, é falso, logo é preciso ver as coisas através de nós mesmos. A fotografia é um jogo de percepção, em que tudo acontece antes de ver. Assim, o pesquisador ressalta:

O segredo é este: olhar com atenção, mas sem deixar o olho chegar totalmente até lá. O olhar tem que ser interrompido no meio do caminho e recuar, de volta para dentro, antes de chegar com vontade à coisa e poder identificá-la, dando-lhe um nome (Omar, 2014, p. 79).

Nesse sentido, o pensamento se conecta ao de Merleau-Ponty (2019) quando nos fala sobre a consciência dos sentidos, que ele denominou como “senciente”, em que a percepção é anterior ao conceito, como um ponto de partida implícito de todo o saber, sendo assim um saber tácito, isto é, experimental, transmitido por meio do convívio. Sem a necessidade de qualquer explicação formalizada, o perceber é como um reaprender a ver o mundo.

## ROSITA MCKENZIE: NÃO É SOBRE DAR ACESSO

A escocesa Rosita Mckenzie (68) é educadora, fotógrafa freelancer e defensora do acesso à arte para todos. Rosita começou a fotografar aos 52 anos de idade, 30 anos depois de perder completamente a visão. Interessada no intercâmbio entre permissão e negação do visual, Rosita recorre aos sentidos e à memória para

se conectar com o mundo<sup>4</sup>. Em sua série **Noturna**, Rosita captura rastros, traços e desenhos que as luzes da cidade riscam sobre a noite, suas imagens nos fazem admirar as poéticas da criação que ela mesma extraiu da escuridão. O seu **ver** reescreveu sua história, sua sensibilidade expandiu os conceitos sobre invisibilidade.

Comumente questionada sobre sua prática, Rosita escreveu, em seu site pessoal,<sup>13</sup> razões para produzir fotografias, algumas delas são: a) Estimular sua imaginação criativa de uma forma extraordinária e instigante; b) Oferecer novos desafios até então inimagináveis e aumentar sua confiança; c) Desafiar o pensar como artista e ser artista; d) Ajudar a preservar momentos da vida e poderosas memórias; e) Ser divertido, sempre revelador, mágico, misterioso e nunca maçante, além de permitir que outras pessoas se envolvam com ela e com a experiência de vida dela.

Para fotografar, Rosita visualiza a cena na sua mente, pergunta detalhes do cenário a seu assistente, bem como recorre ao tato. Quando deseja fotografar pessoas, primeiro estabelece uma conversa, pois procura registrar a personalidade de cada um e não necessariamente o aspecto físico, por exemplo, quando fotografou uma artista de costas, pois sentiu a sua timidez (BBC, 2010).

As pessoas me explicam mais sobre as coisas que estão ao meu redor quando estou com minha câmera. Minha fotografia era apenas uma extensão de outras atividades. Agora, o mundo físico é totalmente invisível para mim, o que me dá uma inspiração infinita. A fotografia perfeita ocorre quando condiz com a pré-imagem que imaginei, ou quando captei uma imagem inesperada que me emociona (Mckenzie *apud* BBC, 2010).

[4]. As informações sobre Rosita Mckenzie foram recolhidas por meio do seu site pessoal. Disponível em: <https://rositamckenzie.tripod.com/index.html> Acesso em 14 jul 2023.

Em busca da inclusão e da acessibilidade, Rosita apresenta suas fotos com audiodescrição, música, aparatos táteis e braile. Em algumas exposições, chegou a trabalhar junto com outros artistas para produzir fotografias táteis em cerâmica. Neste sentido, pensemos os materiais sobre a acessibilidade educativa e artística. Para Alves (2015), tais materiais devem ultrapassar os limites da informação – insuficientes em si mesma – e viabilizar o sentir, ao propor uma inclusão estética, e não resultar em uma pessoa com cegueira ou baixa visão bem-informada.

Há, nesta inclusão estética, o intuito de promover corpos ativos, corpos que experimentam (Alves, 2015), indo além da leitura de informações, pois tudo que existe passa pelo corpo, uma vez que a condição humana é corporal (Le Breton, 2016). É este mesmo corpo que comunga e abriga os sentidos, utilizando-os em interdependência.

Daina Leyton (2020), coordenadora do educativo a acessibilidade do Museu de Arte Moderna de São Paulo, explica que a acessibilidade não corresponde apenas ao acesso, mas também à exploração das relações do sentir, equiparando as oportunidades nas experiências educativas e artísticas. Tal pesquisadora exemplifica que, na exposição **Obsessão Infinita**, da artista japonesa Yayoi Kusama, a descrição sobre vários círculos em repetição não é suficiente para transcrever a sensação de reverberação e profusão das obras. Assim também foi construída uma caixa que ecoava a palavra dita pelo visitante.

Ao multiplicar as possibilidades sobre o ver, descobriu-se o entendimento da deficiência, pois não há um corpo defeituoso, há uma forma diferente de sentir e expressar. A falta de eficiência e capacidade de agir reforça, no sentido antagônico, um entendimento de normalidade em outros corpos. Socialmente ordenamos deficiência e eficiência, contudo, faz-se necessário problematizar a

normalidade não marcada, já que o entendimento sobre deficiência é uma questão política, definindo quem somos e o que conta nos coletivos sociomateriais (Morais; Arendt, 2011).

Alves (2020) ressalta que há o modelo médico da deficiência, que a encara como individual, localizada e marcada no corpo, e que o problema está na exclusão destes corpos. Como também há o modelo social da deficiência, que a entende como uma categoria de opressão, na qual não é uma falta ou uma incapacidade, “a deficiência não é um problema de uma pessoa e um corpo. O que torna uma pessoa com deficiência é viver numa sociedade muito pouco sensível às diversidades corporais” (Alves, 2020, n.p.). Desta forma, nos deparamos com espaços que não acolhem os corpos em suas diversidades e, por esta razão, torna as vivências, os acessos e as permanências impossibilitadas ou dificultadas.

Olivia on der Weid (2020) reflete sobre a política e os discursos de poder no ato fotográfico: “Apertar o botão da câmera é um ato de reivindicação do mundo visual, que força uma reavaliação de certos estereótipos estabelecidos sobre a cegueira” (on Der Weid, 2020, p. 5). Portanto, esta investigação se configura como uma iniciativa para promover a inclusão das pessoas com deficiência visual no âmbito da fotografia e da cultura visual, ao mesmo tempo em que visa estimular uma reflexão sobre as práticas oculocentristas.

## ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

O que elas querem ver? O que queremos ver? Com Marta Coutinho, queremos ver o voar das borboletas, sentir as palavras e ouvir os detalhes. Com Alice Wingwall, queremos ver os reflexos sonoros de prédios, sentir a liberdade que é recusar o visor. Já com

Annie Hesse, queremos ver novamente – bem devagar – o tempo e seus abstratos, seus tons, cheiros, sabores. Com Sonia Soberats, queremos ver a escuridão, sem medo, deixando-a riscar a imaginação; e com Rosita Mckenzie, queremos ver os desafios da arte e nos permitir ver o outro.

Ao refletirmos sobre as informações que recebemos no campo da fotografia, percebemos uma ampla gama de possibilidades criativas e aplicações. São inúmeros os suportes, os dispositivos, as estéticas, os hibridismos e os objetivos. Contudo, pensemos: quantas referências de fotógrafas(os) com deficiência recebemos? Quais delas são de pessoas com cegueira ou baixa visão?

A relação entre fotografia e deficiência visual constitui-se, portanto, como um paradoxo na sociedade em que estamos inseridas(os). Logo, em oposição a esse cenário, esta pesquisa se constrói, ao apresentar não só o trabalho, mas também as histórias de vida de cinco mulheres, elencadas pela representatividade no campo e nos territórios que ocupam.

Por fim, faz-se necessário pontuar que este texto corresponde a um brevíssimo recorte da tese **Visualidades do sentir: um estudo sobre a prática fotográfica junto às pessoas com cegueira e baixa visão**; e que, ao longo desta investigação – ainda em curso –, já foram encontrados mais de 50 nomes de fotógrafas ou fotógrafos com deficiência visual.

## REFERÊNCIAS

ALVES, C. A. Acessibilidade cultural: a criação de outros modos de ver e não ver no espaço do museu. **Revista Forum**, Rio de Janeiro, n.32, p. 38-50. 2015.

ALVES, C. A. **Museus para igualdade, diversidade e inclusão**. São Paulo: Museu da Vida / Fiocruz, 2020. [Conferência]

BBC. **Blind photographer's work to be showcased at festival**. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/10224715>. Acesso em: 14 jul. 2023.

BRIZUELA, N. **Depois da fotografia: uma literatura fora de si**. São Paulo: Rocco, 2014.

COUTINHO, M. **Entrevista a Cristianne Melo**. São Paulo, 2022.

DERRIDA, J. **Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)**. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

LE BRETON, D. **Antropologia dos sentidos**. Trad. Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

LENOT, M. **Jouer contre les Appareils**. Editions Photosynthèses: Arles, 2017.

LEYTON, D. Museu, acesso e relação. **II Fórum de Acessibilidade: Convergência entre arte, educação e saúde**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2020. [Conferência]

MACHADO, A. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MCCULLOH, D. **Sight Unseen: International Photography by Blind Artists**. Museum of Photography. University of California: Curatorial, 2009.

MERLEAU-PONTY, M. **O primado da percepção e suas consequências filosóficas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

MORAIS, M.; ARENDT, R. J. J. Aqui eu sou cego, lá eu sou vidente: Modos de ordenar eficiência e deficiência visual. **Revista Caderno CRH**. Salvador, v. 24, n. 61, p. 109-120. 2011.

OMAR, A. **Antes de ver: fotografia, antropologia e as portas da percepção**. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

ON DER WEID, O. Fotografias de cegos: olhar além da visão. **Revista Sociedade e Cultura**, Goiás, v. 23, p. 1-48, 2020.

SOBERATS, S. **Entrevista con Sonia Soberats, Fotógrafa Invidente** [mar 2021]. Entrevistadora: Marla Bustamante. México, 2021. Vídeo. (55 min). Disponível em: [\[DEVIHeramosillo/videos/219779829892831\]\(https://www.facebook.com/Ci-DEVIHeramosillo/videos/219779829892831\). Acesso em: 14 jul. 2023.](https://www.facebook.com/Ci-</a></p></div><div data-bbox=)

TURKEWITZ, J. **Visions of a Blind Photographer**. The New York Times. 18 de setembro de 2012, Lens. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2012/09/18/visions-of-a-blind-photographer/> Acesso em: 14 jul. 2023.

WINGWALL, A. **Blind at work: The Photographer**. [Vídeo] LightHouse for the Blind and Visually Impaired, 2017. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oZ5ulNccQE-Q&t=3s>. Acesso em: 14 jul. 2023.

# POÉTICA SONORA E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: CONSIDERAÇÕES SOBRE PERFORMANCE E O ANTES/DEPOIS DA “CRISTALIZAÇÃO” DO TEMPO

*Luciênio de Macêdo Teixeira*

Este texto apresenta uma série de considerações que tratam diretamente das mudanças provocadas pela tecnologia musical, em particular aquelas vinculadas à gravação e à edição de áudio digital. O pressuposto aqui apresentado é que a performance não finaliza ao término da interpretação e do tempo de captação do áudio, mas continua em todo o processo, que leva até a versão masterizada<sup>1</sup>, passando pela mixagem e edição. Daí, passa-se a argumentar que a experiência estética, quando do uso da tecnologia musical digital, pode estar presente em toda a cadeia de procedimentos que leva até a música finalizada em mídia. Nesta *poética*<sup>2</sup> sonora, ou como chama Luigi Pareyson<sup>3</sup>, neste *programa de arte*, é possível, *a posteriori*, perceber que a

| 83

[1]. A masterização é o processo final que permite que uma gravação de áudio possa existir numa determinada mídia ou formato de arquivo e cuida de elementos tais como equalização, compressão/limitação, ambiência, aberturas e finalizações, sequenciamentos e normalização, entre outros.

[2]. O conceito de poética, segundo Pareyson, vai além do campo da literatura, atingindo todo o universo artístico e diz respeito aos procedimentos de composição de uma obra de arte, o que ele chama de “programa de arte”. Em suas palavras, há uma distinção entre a poética e a estética, já que a primeira “tem um caráter programático e operativo” e é uma “doutrina que se propõe traduzir em normas ou modos operativos um determinado gosto pessoal ou histórico” (Pareyson, 2001, p. 15).

[3]. Luigi Pareyson (1918-1991) nasceu em Piasco, Itália, foi professor na Universidade de Turim, bem como na Universidad Nacional de Cuyo, de Mendoza, na Argentina. Sua dedicação à filosofia veio desde a sua graduação, na qual, orientado por Augusto Guzzo, defendeu sua tese intitulada *Karl Jaspers e a Filosofia da Existência*, em 1939, em Turim.



performance inicial pode ganhar contribuições estéticas no decorrer do processo, trazendo para dentro da experiência estética outros atores. Há também aqui a presença de dois conceitos que são importantes para o argumento de uma experiência estética e de uma poética sonora no universo do áudio digital, são eles: o que define uma **arte síncrona** ou espaço-temporal e uma outra **arte assíncrona**, que independe do tempo e do espaço para se renovar a experiência estética a partir de uma performance musical gravada, chamada aqui de cristalização.

Aqui devo ressaltar que o conceito de obra de arte cristalizada tem como origem as artes síncronas, a partir do instante em que foi possível “capturar” a essência das performances. No caso musical, tal captação foi capaz de manter as características timbrísticas; as texturas com suas densidades e camadas sonoras; a dinâmica e o espaço acústico. Esses elementos somam-se com a melodia, a harmonia, o ritmo e a articulação, permitindo “reviver” aquele instante único, alterado agora para uma experiência assíncrona.

Mas foi através do áudio digital e da tecnologia da **amostragem**<sup>4</sup> que tal possibilidade de experiência estética assíncrona se tornou uma marca de nosso tempo. Agora o áudio digital não tem a degradação do analógico, podendo ser manipulado com alta qualidade, reproduzido infinitas vezes e, ao mesmo tempo, mantendo suas qualidade iniciais. “Cópias” e original se confundem e já não existe uma cópia melhor que as outras ou uma pior que o original.

---

[4]. A amostragem “é um processo matemático semelhante ao processo de integração que permite encontrar a área sob uma curva qualquer” (Alvarenga, 2009, p. 319) e que serve muito bem para representar as vibrações e frequências do som analógico e o seu formato em onda. Tal processo – em inglês chamado de **sampling** – é aplicado na gravação digital como forma de representar “pedaços” de sons em forma binária em intervalos de tempo predefinidos e, a partir dessa representação, recompor a sonoridade original.

Assim, na conjectura exposta a seguir, utilizo como princípio gerador os conceitos de **interpretação** e **receptividade** apresentados por Luigi Pareyson (1993), em sua Teoria da Formatividade.

## A PRESENÇA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA SÍNCRONA

Para Pareyson (1993, p. 173), a interpretação é o único elo entre a obra e o músico e entre a performance e a plateia. Para ele, a interpretação é:

[...] mútua implicação de receptividade e atividade.  
[...] A interpretação por um lado é a ressonância do objeto em mim, ou seja, receptividade que se prolonga em atividade, dado, que recebo e, ao mesmo tempo, desenvolvo; e, por outro lado, é sintonia com o objeto: um agir que se dispõe a receber também.

A possibilidade de dupla interpretação simultânea – a do instrumentista diante da obra e a do ouvinte diante da performance – é o que categoriza uma determinada obra de arte como **arte síncrona**. Esta dupla interpretação não é propriedade apenas da performance musical, mas também é síncrono ao teatro, à dança, à poesia declamada e a outras tantas. No caso específico da música, a mediação necessária do intérprete é condição essencial para tornar tangível a obra ou, como diz Iazzetta (2001, p. 202), a:

[...] partitura veio colaborar com esse processo de materialização da música, mas enquanto o livro ou o quadro ofereciam imediatamente a obra a quem quisesse apreciá-la, a partitura demandava ainda a etapa mediadora da performance.

Outro conceito importante para este trabalho é o de **experiência estética** conforme a concepção kantiana inicial (Kant, 1876). Segundo Pareyson, a experiência estética pode ser definida como o estado de contemplação do sujeito diante da obra de arte. Para ele, esta contemplação não deve ser passiva, pois “representa o cume de uma atividade intensa e operosa” (Pareyson, 2001, p. 207).

Assim, esta abordagem pretende trazer a experiência estética para o lugar que lhe é de direito ou, como aponta Pareyson (1993, p. 194), o que seria uma relação entre encanto, fascínio e admiração:

O encanto, por conseguinte, prefigurando o processo da interpretação, ou seja, dando-lhe um início de fato e um termo ideal, define a qualidade do prazer estético. Seu movimento de surpresa produz aquele interesse sem o qual a interpretação ficaria sem vida e guia, e seu aspecto contemplativo estimula e solicita a interpretação prefigurando a sua conclusão, anunciando o repouso e a fruição em que possa aplacar-se, contente e satisfeita.

Deste modo, uma obra de arte, uma imagem e, neste campo de estudo, uma peça musical, deve apresentar determinado nível de encanto para ser apreciada e apreendida pelo espectador. Perceba, leitor, que esse encantamento é a aspiração do intérprete, que precisa resolver todas as questões de estilo e de técnica para poder se aproximar verdadeiramente da obra. E esse esforço só se mantém porene se, e somente se, o músico tiver um vislumbre da experiência estética derradeira que deseja compartilhar e que é a sua referência de ter alcançado o sucesso<sup>5</sup>, coroando seus ensaios, estudos, progresso e autocrítica.

[5]. Sucesso aqui está no sentido de se realizar a performance de forma satisfatória e em atendimento a requisitos mínimos e que podem estar presentes no gênero musical apresentado, no seu estilo e nos aspectos históricos e sociais que sempre estão a envolver a criação e a execução artísticas. Para Pareyson, o sucesso reside na dosagem

Uma consequência de se compreender que deve haver um encantamento que antecede o prazer e a experiência estética é que este não pode existir apenas na relação entre a performance e o ouvinte. De alguma forma, a compreensão é que a experiência estética, especificamente no caso das **artes síncronas**, não é fruto unicamente da percepção e do ouvinte, mas é o resultado de um trabalho que nasce a partir da escolha do interpretante, seguindo ao longo de toda a transpiração necessária para a sua materialização.

Seguindo esse raciocínio, por encantamento ou por contemplação, Pareyson (1993) denota, de forma direta, que há o desejo de quem a obra se aproxima para manter este estado de consciência. Isto não implica uma atenção desinteressada, muito pelo contrário. Segundo Umberto Eco (1991, p. 57):

[...] no seio de cada experiência pessoal existem elementos intelectuais que, para lá da ordem da sensibilidade, podem servir como pontos de referência; cada pessoa ao exercer o seu gosto pessoal, reconhece alguns juízos formulados por outros como esteticamente superiores, criticamente mais precisos.

Desse modo, quando ao músico é dada a tarefa de tornar tangível uma peça musical – mesmo quando não há o encantamento da escolha, como é comum com músicos profissionais de orquestra e similares –, o processo de domínio da obra vai exigir-lhe, de imediato, uma série de requisitos para que leve a bom termo a sua performance. Os requisitos básicos podem ser o conhecimento

entre historicidade da obra e a personalidade do intérprete de forma a que uma não obscureça a outra. Caso se anule em prol da obra, corre-se o perigo da mecanização, da falta de emoção; o sentido contrário seria o de deixar a obra irreconhecível do ponto de vista de sua historicidade (Pareyson, 2001).

histórico, o domínio da linguagem musical e a perícia técnica. No entanto, esses elementos não garantem ao intérprete bom êxito. Há outros elementos, bem menos palpáveis, que devem se agregar aos básicos para que, de fato, haja o encantamento do intérprete.

Assim, a trajetória do intérprete na busca por uma performance de sucesso passa, amiúde, por dissecar trechos de dificuldade técnica na tentativa de romper o limite entre técnica e interpretação ou emoção; passa pelo conhecimento de estilo e época e, especialmente, pela sua sensibilidade ao dosar elementos próprios na execução da peça. Uma vez vencidas essas etapas técnicas, elas não deixam de existir, mas ficam impressas de maneira indelével e, muitas vezes, subliminar, agindo, inclusive para o intérprete desta forma. Em outras palavras: a técnica, o pessoal e o histórico estão lá, mas não devem chamar a atenção mais do que performance em si.

O desvencilhar das questões técnicas e, de alguma forma, do conhecimento estético e histórico é o que define a personalidade de cada intérprete e, por que não dizer, de cada interpretação. É importante compreender que o fazer artístico trabalha com elementos que transpõem o mero processo de assimilação e reconstrução de informações, alcançando um nível de entendimento e linguagem própria, que consegue atingir o indivíduo em seu âmbito pessoal e emocional. Pareyson (2001, p. 32-33) afirma que a arte verdadeira e propriamente dita utiliza-se de toda a operosidade humana, por sua vez já provida de “um caráter ‘artístico’, que [a arte] prolonga, aprimora e exalta”.

Tal incremento caracteriza o próprio valor de criação presente na obra de arte, trazendo para esta um diferencial e tornando-a tão inovadora e única, como no caso de cada performance musical. Ainda assim, percebemos que o valor estético e a historicidade estão intimamente relacionados. Pareyson (2001, p. 117) aponta

que quem “estudar o influxo da sociedade sobre a arte deverá começar por reconhecer o caráter artístico da própria sociedade”.

Em síntese, o resultado final de uma performance é o conjunto de requisitos básicos trazidos pela obra, conforme elencado anteriormente, mais a contribuição da historicidade e personalidade do intérprete. Estes últimos elementos não são garantidos no ensino formal de música, mas é o produto entre a vivência e a própria pessoa. A performance é o somatório de todos estes fatores, mais a personalidade do intérprete, tendo com alvo a busca do sucesso, que é a própria **experiência estética** no músico. Ao ouvinte, não é exigido nada além da posse da experiência estética do autor, conjuntamente com o momento da experiência estética do próprio intérprete.

Nesse sentido, o caminho da arte pode ser resumido no que Pareyson chama de **perfeição dinâmica da obra de arte**, em que a presença das diversas experiências estéticas – do autor, do intérprete e do ouvinte – compõe a própria **realização** da obra. Assim é por esse dinamismo que autor, intérprete e espectador podem, de alguma maneira, aprender seus papéis ao longo da vida. A arte também se aprende com conhecimento e além do prazer e da fruição.

## EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E O DESEJO À FRUIÇÃO

Se partirmos do pressuposto de que a experiência estética, conforme foi apresentado no tópico anterior, está presente em

---

[6]. Para Pareyson (1993), a obra de arte, uma vez finalizada, é independente, perfeita e autônoma e esta completude é à revelia de seus autores, intérpretes ou espectadores. No entanto, afirma o filósofo que o “termo e o fim do processo [da obra de arte] não significam a sua parada ou cessação, mas a realização e o ápice” (Pareyson, 1993, p. 96). O conjunto das interpretações “é a vida da obra, mas a obra não se enriquece com elas, pois permanece sempre a mesma, imutável e perene, [...] a obra suscita a própria vida, provocando interpretações sem fim” (Pareyson, 1993, p. 229), ou seja, a cada apreciação, o processo se renova como um todo e nisto reside a formatividade na obra de arte.

qualquer tipo de aproximação com a obra, seja do autor e de qualquer outro intérprete, a compreensão caminha para o entendimento de que a origem da experiência estética daquela determinada obra de arte é a própria ideia da criação da obra<sup>7</sup>. Tudo, dali em diante, deverá ser uma ampliação da inspiração/*insight*, tornando-se um verdadeiro exercício de criação e de formação, que só termina na completude da obra. Em todos os casos, o exercício da técnica, o conhecimento teórico e as diversas tentativas que o artista vai experimentando implicam diretamente sua capacidade de materializar o que estava em seu desejo inicial ou, no caso do intérprete, no desejo do autor.

Esse entendimento, de alguma forma, justifica alguns requisitos encontrados em vários autores e que dizem respeito à conceituação de obra de arte. Portanto, se há, de fato, uma formatividade e esta se traduz em um processo que tem como meta a obra acabada; se o final da obra está a cargo das diversas experiências estéticas que a obra suscita, via interpretações individuais, pode-se concluir que, para ser categorizado como obra de arte, é necessário: (i) uma longevidade (sobreviver ao tempo); (ii) a intenção original do autor; (iii) a intenção de apreciação artística dos diversos sujeitos que da obra se aproximam; (iv) estar disponível à observação artística; (v) ser criação; (vi) ser invenção; e, por fim, (vii) não ter outra finalidade que não a de ser arte. Ao se atender esses quesitos – todos ou pelo menos um, frisando que isso deve ser analisado caso a caso –, há uma boa probabilidade de que a experiência

estética musical original possa transmigrar do autor ao intérprete e deste ao ouvinte, todos eles com suas respectivas receptividades e interpretações.

Ter uma experiência estética diante da interpretação de uma obra musical não é tirar um sentimento/emoção de dentro de si mesmo. É muito mais o encontro da experiência estética inicial, bem como o encontro com a experiência estética do intérprete. A contemplação encontra uma base firme e forte, em que há a possibilidade dialógica entre as diversas interpretações possíveis, seja apenas na reflexão ou numa abordagem histórica, crítica, poética ou específica da obra. Para Pareyson (2001, p. 246):

[...] através da mutabilidade do gosto e da diversidade das interpretações, e apesar de todas as incompreensões e divergências, pouco a pouco vai se realizando um acordo cada vez mais unânime acerca do valor de certas obras, isto é, impõem-se a universalidade, a objetividade, a unicidade de juízo.

Justifica-se, assim, dizer que a obra de arte é um universo em si, mas que, ao mesmo tempo, permite ser alcançada via receptividade e disposição à interpretação, sempre estando viva para provocar novos resultados quando observada. Em tese, a teoria *pareysoniana* pressupõe uma complexidade e autonomia da arte, que, por outro lado, não a dissocia unilateralmente de sua relação com o mundo.

Deve-se salientar que é importante perceber que, até agora, o escopo dado às relações interpretativas ligam os sujeitos – autor, intérprete e ouvinte – ao tempo real da performance. Mas o que dizer sobre a experiência estética desde a gravação da letra da canção “*Mary had a little lamb*” (“Maria tinha um cordeirinho”), recitada por Thomas Edison em 1877, na qual a impossibilidade de

[7]. Pareyson (1993), em sua obra *Estética – Teoria da Formatividade*, utiliza o termo *spunto*, traduzido na versão brasileira por *insight*. Independentemente da terminologia, o que Pareyson quer dizer é que o *spunto/insight* é o instante da criação, que inclui todos os elementos necessários ao início da obra, “com efeito, o modo de fazer que se procura inventar é, ao mesmo tempo, o único modo em o que se deve fazer pode ser *feito* e o modo como se *deve* fazer (Pareyson, 1993, p. 60, itálicos do autor).

transpor tempo e espaço não mais existiria, já que “a fonografia nasceu ligada à voz humana, ao canto” (Waizbort, 2014, p. 29).

## **A PRESENÇA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA ASSÍNCRONA**

É evidente que, de relance, se possa dizer que o trabalho de gravação tenha elementos técnicos bem definidos e que, assim, o trabalho é desprovido de criatividade artística intrínseca. Mas isto, provavelmente, não é uma verdade, principalmente se compreendermos que, nos tempos atuais, mais do que no passado, a “interferência” pós-performance é muito mais contundente. Elementos que anteriormente eram de inteira responsabilidade do intérprete hoje podem ser delegados aos técnicos de gravação e de mixagem. Dinâmica, afinação e andamento são alguns dos exemplos do que cabe a estes técnicos e/ou produtores musicais/designers de som.

Aquilo que se coloca como recurso tecnológico de edição é, na realidade, repleto de detalhes artísticos depositados ao longo do processo de captação, mixagem, edição e masterização. Aquilo que inicialmente foi uma personalização da performance pelo intérprete, em muitos casos, é passível de acréscimos e/ou subtrações de determinados fragmentos da performance. Aqui também, de maneira semelhante ao sucesso pretendido na arte síncrona, o desejo é o de tornar perceptíveis alguns elementos sonoros que, por quaisquer motivos, não se materializaram na gravação. Esses motivos podem ser desde uma captação com equipamentos fora do padrão, um local desprovido de uma acústica ideal, até mesmo de um intérprete ainda não amadurecido ou com instrumentos não profissionais.

Desse modo, uma vez que o intérprete já se ausentou do estúdio ou do palco, novos personagens adentram a obra. Já crista-

lizada no tempo, em especial num formato digital, a peça musical agora pode ser examinada pelos agentes, tais como o produtor musical, o técnico de som ou até mesmo o próprio intérprete. Este último, distanciado no tempo e no espaço da sua performance, pode agora passar novamente por uma experiência estética na qualidade de ouvinte e agir com autocrítica.

Assim, a possibilidade de ouvir trechos da obra musical de forma repetitiva permite encontrar nuances que somente a tecnologia possibilita. Um exemplo de tal uso é tratar da afinação, buscando os instantes nos quais determinadas notas não foram executadas na frequência correta, aplicando ferramentas digitais para a correção. Um outro exemplo, quando da gravação de grupos musicais, é a possibilidade de enxertos sonoros com novos trechos e instrumentos musicais e que são “descobertos” quando da audição do material original.

Quando o profissional do áudio esquadrinha a trilha de áudio à procura de imperfeições ou ausências, ou mesmo quando colabora com a performance ao redefinir a proporção de cada fonte sonora na mixagem, ou quando altera a relação entre as diversas frequências na equalização, o objetivo é semelhante ao esforço do intérprete. Por outro lado, salienta-se que a ação do técnico de áudio é para ser subliminar e, se possível, imperceptível, sob o risco de, rompida a proporcionalidade entre interpretação e edição, se sobrepor ao artista e à sua personalidade. Deve-se salientar que, ao se “apossar” da responsabilidade que é, por natureza, do intérprete, pode-se entender que a obra, de alguma maneira, foi falseada, o que não é difícil de se perceber por um ouvido mais atento e treinado.

Um exemplo atual é o uso de programas para a afinação das notas, que ficou em evidência no final dos anos 1990, ganhando destaque, especialmente, nos gêneros musicais populares ligados à



música eletrônica – tais como o *hip-hop*, o *Eletronic Music Dance* e o *trap* – nos quais a correção de afinação se tornou uma característica de estilo (Piva, 2021). Aqui também é importante frisar que essa ação do profissional de áudio é mais comum em estilos populares do que em música de concerto, e a razão é simples: grupos maiores e uso de partituras limitam as ações de edição, bem mais do que em estilos populares, que podem incrementar elementos sonoros em cada sessão de gravação ou, como exemplificado no caso da correção de afinação do cantor, pode se tornar um elemento de estilo.

Portanto, as possibilidades de intervenção estética não residem apenas na correção de elementos da performance para a melhoria do material gravado. Essas possibilidades avançam sobre questões estéticas relevantes, tais como a ambiência, o uso de diversos efeitos que podem maximizar determinados aspectos de um instrumento ou voz, como na equalização, que pode enfatizar determinadas propriedades sonoras ou esconder algumas outras características que não se coadunam com o estilo e a interpretação.

Outra possibilidade estética é masterizar mais de uma versão da performance, colocando ou retirando elementos sonoros, a depender do público ou da mídia de reprodução. Ter mais de uma mixagem e mais de uma masterização também é bastante utilizado, em especial quando se trata de reprodução em um *smartphone* ou numa estação de rádio, no cinema ou na televisão. Para cada uma dessas mídias, pode-se ter elementos sonoros destacados ou suprimidos a partir do material original gravado. E um último exemplo, muito em voga no momento, são os *remixes* e *mashups*,<sup>8</sup> que possi-

---

[8]. O *remix* é o resultado da interferência em uma determinada música com o intuito de criar uma nova versão, alterando os elementos sonoros em seus aspectos estruturais, tais como melodia, harmonia e ritmo. É muito comum no remix alterar, inclusive, o estilo original da composição. Já o *mashup* é uma técnica de edição que mistura duas ou mais composições, tendo como resultado uma nova obra musical.

bilitam releituras, não mais do intérprete sobre a obra, mas da performance pelo profissional de áudio ou pelo DJ (Buzato *et al.*, 2013).

Perceba que, neste capítulo, o interesse não é explorar todas as possibilidades de intervenção estética permitidas pela tecnologia, mas sim compreender que a experiência estética não está mais autocontida na performance, mas em todo processo que permite adições e/ou subtrações no elemento sonoro original. Essa experiência estética perpassa todas as fases de tratamento tecnológico do áudio, possibilitando que as diversas interações, desde a escolha e o posicionamento do microfone, até a escolha do formato de arquivo ou mídia, teve de submeter-se à experiência original, fazendo uma espécie de imersão em maior ou menor grau, mas sempre contribuindo para que a ideia criativa/*insight* se mantenha ou até mesmo ganhe mais elementos de sucesso.

## MASTERIZANDO A POÉTICA SONORA E A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

A experiência das produções musicais, após a massificação do áudio digital, provocou um aumento de possibilidades no que diz respeito à perenização da performance para além do espaço e do tempo. Essa condição era restrita ao escrito musical – como uma partitura ou congêneres, tais como cifras e tablaturas – ou à gravação realizada ao vivo e com poucos recursos de edição. Isso tudo exigia intérpretes preparados em todos os aspectos musicais, já que qualquer falha técnica também ficaria ali registrada. Essa relação entre experiência estética e performance ao vivo foi, quando do aparecimento da gravação de áudio, modificada pela possibilidade de escolha entre diversas gravações. Aqui surge a

ideia de **pré-produção**, quando da escolha do repertório e das condições de gravação e a própria **produção** que ocorre no instante da performance. O intérprete podia fazer várias execuções (**takes**<sup>9</sup>) e, ao final, escolher a melhor. Neste caso, mesmo assim, ainda havia a necessidade do virtuosismo por parte do músico.

Com o surgimento da mídia digital, permitiu-se uma expansão não vista anteriormente, fazendo com que o virtuosismo – em especial nos estilos mais populares – pudesse ser entremeado pela fase de **pós-produção** (Frith, Zagorski-Thomas, 2016). Essa fase se dá através da edição de áudio, concomitante com a capacidade técnica e especialmente estética do editor em intervir de forma menos sutil. Daí se pode subentender que, em todo o processo, há, de fato, um **programa de arte**, uma poética sonora com diversos agentes, já que não há apenas o instante da captação da interpretação, mas uma abertura premeditada para a edição, bem como maior liberdade consentida ao profissional do áudio. Em decorrência de tudo isso, este profissional torna-se disputado e passa a ser referência para a produção musical de um determinado estilo, tendo, muitas vezes, “carta branca” para alterar mais profundamente o material gravado e ali deixar a sua marca.

Não obstante o intérprete ainda seja o que estará na atenção da mídia, os profissionais de áudio, a cada dia, aumentam o seu contingente e a sua importância no mercado. As facilidades impostas pela popularização dos equipamentos de gravação e edição de áudio, como também a criação de cursos técnicos e de graduação com foco na produção musical, vão permitindo a disse-

[9]. Cada uma das tentativas gravadas de uma música ou trecho é chamada de **take** e é similar ao termo **tomada**, utilizado no audiovisual. Ao final dos vários **takes**, o técnico pode selecionar um **take** mais satisfatório ou mesclar trechos de dois ou mais **takes**.

minação de produtos musicais independentes que, aliadas às redes sociais e aos serviços de **streaming**, já têm mercado próprio. Deste modo, aquele movimento primeiro do início do século XX, e que aconteceu com a música eletrônica surgindo através da música de concerto, hoje permite um movimento híbrido, no qual a tecnologia musical digital permeia grande parte, se não a totalidade, de toda a criação musical popular e erudita.

Por fim, pode-se afirmar que a tecnologia digital não é mais uma escolha, mas tão somente a realidade natural do ouvinte, sendo tudo isso o resultado de uma poética sonora colaborativa, em que cada um dos agentes trabalha a favor da experiência estética. Racionalidade e artificialidades são exacerbadas, tendo como mecanismo viabilizador o automatismo (Ellul, 1964) e, mais recentemente, a inteligência artificial. Esse aumento da técnica na produção musical e mesmo na interpretação ao vivo não é mais visto como estranho ou como algo que subtrai do intérprete seu valor. Pelo contrário, intérpretes e demais artistas, cada vez mais, entram em simbiose com a técnica e seus técnicos. E no futuro, o que nos aguardará?

## REFERÊNCIAS

ALVARENGA, L. G. de. **Breve Tratado sobre o Som e a Música**. Disponível em: [https://www.academia.edu/10290029/Breve\\_Tratado\\_sobre\\_o\\_Som\\_e\\_a\\_Musica](https://www.academia.edu/10290029/Breve_Tratado_sobre_o_Som_e_a_Musica). Acesso em: 11 jul. 2023.

BUZATO, M. El K. **et. al.** Remix, **mashup**, paródia e companhia: por uma taxonomia multidimensional da transtextualidade na cultura

digital. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, Belo Horizonte, v. 13, n. 4, p. 1191-1221, dez. 2013.

ECO, U. **A definição da arte**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ELLUL, J. **The technological society**. New York: Vintage Books, 1964.

FRITH, S.; ZAGORSKI-THOMAS, S. **The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field**. 2. ed. New York, USA: Routledge, 2016.

IAZZETTA, F. Reflexões sobre a música e o meio. **In: XIII ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. Anais [...]** Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 200-210.

KANT, I. **Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de Lo bello y lo sublime**. Tradução G. Moreno y J. Ruvira. Madrid, 1876. [E-book]

PAREYSON, L. **Estética: teoria da formatividade**. São Paulo: Vozes, 1993.

PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. Tradução Maria Helena N. Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PIVA, G. **Auto-Tune Domina Indústria Musical após Superar Preconceitos**. 2021. Disponível em: [https://agemt.pucsp.br/noti-](https://agemt.pucsp.br/noticias/auto-tune-domina-industria-musical-apos-superar-preconceitos)

[cias/auto-tune-domina-industria-musical-apos-superar-preconceitos](https://agemt.pucsp.br/noticias/auto-tune-domina-industria-musical-apos-superar-preconceitos). Acesso em: 05 jul. 2023.

WAIZBORT, L. Fonógrafo. **Novos Estudos**, São Paulo, v. 33, n. 2, p. 27-46, jul. 2014.

## CAMADAS DE UM REAL TRANSCENDENTAL

*Ian Costa*

**A**tire a primeira pedra quem nunca assistiu a um filme estranho. Tal estranheza pode decorrer de inúmeros fatores, de um roteiro fragmentado, ângulos incomuns, narrativas desconexas, etc. Uma forma de representação e diegese que podemos colocar como constante ao estranhamento é o desprendimento do que entendemos enquanto uma representação realista. Filmes como ***Bardo, falsa crônica de algumas verdades*** (Dir. Alejandro Iñárritu, 2022) ou ***A ciência dos sonhos*** (Dir. Michel Gondry, 2006) são exemplos de tal situação. É desafiador compreender que o Realismo é apenas uma forma de representação entre muitas outras. A busca pela representação fiel da realidade fornece uma ligação que fortalece a compreensão diegética no sentido de tempo, espaço e leis que regem tal universo, pois mesmo animações e ficções pós-apocalípticas têm seus alicerces em padrões realistas – ou melhor, no que é considerado real em determinado período.

A história da pintura revela que o progresso técnico foi guiado pela busca de uma representação precisa das formas: no século em que o Realismo dominava, a fotografia libertou a representação

pictórica da obrigação mimética, passando esta a caminhar norteadada pela expressão e emoção em detrimento da técnica copista do tangível. O som sincronizado atribuiu ao cinema o status realista do qual necessitava a então nova arte, garantindo mais que o caráter mimético, a imersão espacial e, sobretudo, sensorial. A concepção audiovisual do cinema sincrônico inaugura uma essência inseparável da relação entre imagem e som. Transformações da linguagem cinematográfica e avanços técnicos exploravam matizes narrativas, buscando a experiência percebida pelo público enquanto realidade. Tal conjuntura cronológica remonta ao Realismo como marca e “expressão vencedora” do século XX (Aguilar, 2006; Badiou, 2007). A consolidação dessa abordagem, entretanto, transpassa a convergência ao digital, fator que vai reconfigurar diretrizes de produção, exibição, assim como os aspectos sonoros em sua concepção narrativa. Apesar de não ser restrito ao áudio computacional, o fenômeno de ir além da realidade é facilitado de maneira significativa pela trilha sonora digital, não só simplificando o processo de trabalho, mas também permitindo uma maior variedade de modalidades disponíveis em uma produção cinematográfica.

Não caímos, entretanto, na armadilha simplificadora e determinista de enquadrar exclusivamente que a tecnologia digital é responsável pela liberdade expressiva do áudio, tampouco exclusivamente a necessidade de representações impraticáveis fomentou o avanço técnico: tal qual uma cobra que devora o próprio rabo, tenhamos em mente que tal fenômeno foi retroalimentado por ambos os fatores.

Nas próximas páginas, discutimos os caminhos que nos levam a intrigantes questões acerca do hiper-realismo sonoro no audiovisual contemporâneo. Neste percurso, nos deparamos com convergências e divergências conceituais entre os patamares de forma

e expressão da representação hiper-real. Antes disso, entretanto, faz-se imperativo que nos debruçemos sobre perspectivas basilares da formação de tal conceito, partindo então de perspectivas da representação realista, para só então transcendê-la.

## REAL, MAS NEM TANTO

O real e o verdadeiro estão (ou sempre estiveram) em crise na pós-modernidade. A tecnologia e a cultura contemporânea catalisaram tal tensão. Para Nietzsche (2006), a verdade não estaria por trás da aparência, mas nela própria, que construiria um efeito de verdade. “O mundo aparente é o único. O mundo verdadeiro é só um acréscimo mentiroso”. A ideia de Nietzsche reside não na ontologia ou no valor, mas na percepção da realidade. A verdade é aquilo que é percebido, sensorial, pois não podemos atestar aquilo que não identificamos. A afirmativa – inicialmente – talvez faça mais sentido em um olhar sobre o cotidiano relativo à mediação dos artifícios narrativos, embora seja praticamente impossível separar estas instâncias na cultura contemporânea. André Bazin (2018) ancorou sua ideia realista no caráter fotográfico, sendo a imagem o próprio objeto, liberto de condicionantes espaço-temporais. A concepção baziniana se dá por meio do que seria uma relação objetiva, a finalidade fotográfica de retratar o real. O dispositivo, em sua essência, para isto serve e isto faz.

Corrobora esta direção Barthes (2004) ao destacar a ligação causal entre fotografia e referente, quando um elemento atesta a presença do outro. Tal visão, embora sob a ótica crítica dos processos de formulação do discurso midiático pareça simplificar

demais, ganha força ao se vislumbrar seu compromisso primeiro de existência. Salientamos que, mesmo sem ainda tocar no viés da manipulação digital, o discurso fotográfico é uma construção de sentido desde o enquadramento, o uso de cores, o foco, etc. Logo, qualquer discurso é dotado de linguagem e esta se vale de construções semânticas. Como defende o próprio Barthes (1987, p. 163), o indivíduo “produtor usa a linguagem para transformar a realidade, não para imobilizá-la, dando-lhe a forma de uma pseudonatureza”, o que sintetiza a ideia de que, apesar da razão do registro e de sua ancoragem no referente, o discurso é uma construção, valendo-se de diversos argumentos para compor sua forma. Tal forma poderá ser a de um espelho: tendemos a pensar em um espelho liso e em perfeito estado, mas se estiver dotado de convexidades, irá proporcionar imagens alteradas de seu referente, mesmo que ainda o represente. Os processos de manipulação digital potencializaram a incongruência de se incorporar a literalidade de um “real fotográfico”:

[...] bem antes da digitalização aparentemente acabar com a “base” material para esta marca ou traço óptico-químico, o realismo ontológico já tinha sido desafiado, criticado e denunciado como uma ficção ideológica (Elsaesser, 2015, p. 40).

O realismo no cinema é normalmente associado aos preceitos de indexicalidade (sobretudo na dimensão sonora) e a relação nem sempre harmoniosa entre as correntes teóricas *realistas* e *formalistas*. Prince (1996) defende que tais preceitos nem sempre atenderão às demandas da manipulação digital, entendendo que, muitas vezes, este real é criado, um real artificial ou sem origem concreta. Em sua análise de *Jurassic Park* (Dir. Steven Spielberg, 1994), o autor

relata que não há como saber, de fato, como eram os dinossauros, igualmente ninguém tem esse referencial. Formas, movimentos, texturas e sons foram criados a partir de suposições e analogias na busca de uma representação verossimilhante. Mas a quê? O som emitido pelo tiranossauro deste filme passou a ser referência a outras obras (dinossauros, dragões, monstros), mas o mesmo havia sido construído a partir da junção e manipulação de diversos outros sons, em uma elaboração semântica que, por razões óbvias, não poderia ser captada ou reconstituída. Assim, inexistindo um parâmetro para o real, temos o que Baudrillard (1991) denomina por um *simulacro*, uma representação que parte de uma falta de referencial ou mesmo de uma dessemelhança do objeto.

Quando o cinema constitui um fantasma em um filme, constrói esta imagem normalmente baseada em seres humanoides ou mesmo em outros elementos reconhecíveis, como matéria gasosa ou mesmo luz. Da mesma lógica, parte a representação sonora da sua semelhança enquanto signo e da sua dessemelhança enquanto um patamar sensório a ser perseguido.

A abordagem realista enquanto elemento representacional já foi satisfatoriamente atingida, por exemplo, pela representação imagética tridimensional em altíssima resolução, necessariamente interligada à imersão sonora de um som atmosférico. Ao chegar a tal patamar, ou mesmo em menor recorrência em outras épocas, a linguagem audiovisual precisaria traçar novos rumos e metas. O norte então passou a ser a perspectiva sensorial, ainda dependente da esfera visual e sonora, mas que, para tanto, recorreria a novas estratégias de abordagem realista e que deveria transcender o real e, logo, atingir o hiper-real. Antes de nos aprofundarmos neste real “mais real que a realidade” (Capeller, 2008), tratemos de algumas abordagens do realismo em direção ao sensório.



## REALISMOS, NO PLURAL

Ao nos debruçarmos sobre a ideia do sensório, faz-se necessário elucidar três vertentes entre as inúmeras teorias dos formatos que podem conferir percepções mais apuradas ou faculdades para fabricar o real (Aguilar, 2006). O que tais vertentes têm em comum é o modo da busca pelo real, partindo da esfera audiovisual para despertar sensações através da sensorialidade não necessariamente visual e auditiva, mas do corpo inteiro, das experiências cinestésicas<sup>1</sup>.

Formulado por Schøllhammer (2012), o **realismo afetivo** é um conceito guarda-chuva que contempla formas de apelo participativo que não se concentram na representação e na não representação, baseando-se em relações de historicidade e subjetividade dos sujeitos por meio de intervenção de sua realidade afetiva.

Formulado por Schøllhammer (2012), o **realismo afetivo** é um conceito guarda-chuva que contempla formas de apelo participativo que não se concentram na representação e na não representação, baseando-se em relações de historicidade e subjetividade dos sujeitos por meio de intervenção de sua realidade afetiva.

Para esse autor (2012), realistas, modernistas e pós-modernistas nutrem a mesma paixão pelo real, apresentando, no século XX, a crítica mimética que embasa os dois grupos e que já ganhara fôlego em representações literárias anteriores, como no realismo psicológico de Dostoiévski.

---

[1]. Conforme Carreiro (2020, p. 4), o neologismo “cinestesia” combina a palavra sinestesia (sensação captada por mais de um sentido fisiológico) com cinema, e com dois outros termos da biologia (*synaesthesia* e *coenaesthesia*), que designam estruturas do aparelho sensório do ser humano. Desde então, a noção tem sido usada na teoria do cinema como sinônimo de narrativa audiovisual que evoca sensações fisiológicas e táteis.

Esquivando-se dos modelos referencial e “simulacral”, Foster (1996) trabalha a ideia de conversão da representação em um realismo traumático, a passagem da contemplação ao estágio da provocação de choques estéticos de repulsa, terror, exemplificando através de obras como as de Warhol, dotadas de elementos cruéis e temas radicais, materializando o cerne dos afetos ao atingir a significância, através não da representação mimética ou do sentido próprio, mas da subjetividade do contato com esta representação, pensamento convergente com as proposições de Schøllhammer (2012, p. 138) e, conseqüentemente, com sua proposição de realismo afetivo:

Na experiência afetiva, a obra de arte torna-se real com a potência de um evento que envolve o sujeito sensivelmente no desdobramento de sua realização no mundo. Algo se intercala desta maneira entre a arte e a realidade, um envolvimento que atualiza a dimensão ética da experiência na medida em que dissolve a fronteira entre a realidade exposta e a realidade envolvida esteticamente e traz para dentro do evento da obra a ação do sujeito.

Sem abrir mão ou negar o realismo indexical ou as construções e convenções de um realismo histórico, o realismo afetivo não se propõe estanque em sua forma, bem como prevê programações textuais que propiciam um engajamento e um agendamento dos afetos, assim como tais construções, além da imersividade, seriam baseadas na memória afetiva dos sujeitos, convergindo para o argumento de Rodríguez (2006) de que o reconhecimento dos entes acústicos se daria pela rememoração de experiências auditivas anteriores.

Para Prince (1996, p. 394), as teorias do cinema acerca do realismo foram todas construídas no entorno da referencialidade,

o que teria impedido a compreensão de algumas das formas fundamentais de que o cinema funciona e é considerado crível pelos espectadores. Compreendendo que esta proposta data da metade da década de 1990, quando começa a se massificar o uso da tecnologia digital e a conseqüente suspeição de visões de um realismo fotográfico, a proposta de Prince não se baseia em veracidade naturalista ou superioridade formalista, e sim na percepção do público em relação à obra:

O realismo perceptivo, portanto, designa uma relação entre a imagem ou filme e o espectador, podendo abranger tanto imagens irreais quanto aquelas referencialmente realistas. Por causa disso, as imagens irreais podem ser referencialmente ficcionais, mas perceptivelmente realistas (Prince, 1996, p. 401).

Esta proposta não ignora o caráter de correspondência isomórfica, aproximando-se de fundamentos do realismo afetivo para evocar a experiência social e visual do espectador – mais uma vez atentando que o preceito “visual” proposto poderia ser substituído por “sensorial”, dado que a mesma lógica se aplica, por exemplo, ao parâmetro auditivo.

Prince (1996) ilustra seu conceito a partir da cena em que Forrest (**Forrest Gump**, Dir. Robert Zemeckis, 1994) interage com John Kennedy, definindo a cena como um paradoxo de veracidade: a articulação e os registros faciais são de correspondência verdadeira, aproximando-se de um realismo correspondente em parâmetro imagético e referencial, o que, diferentemente do que ocorre em **Jurassic Park** e **The Abyss** (Dir. James Cameron, 1989)<sup>2</sup>, que é

[2]. Prince (1996) também reconhece estes filmes como ilustrativos à teoria do realismo perceptivo, apenas distingue o caráter de suas construções, que são pautadas em referenciais análogos, enquanto o filme de Zemeckis aborda um referencial histórico.

norteado por uma referência histórica. Em outra via, a cena possui intervenção gráfica em material de arquivo para que seja possível unir o personagem vivido por Tom Hanks e o falecido ex-presidente estadunidense no mesmo plano. Para Prince, independente da natureza das origens, o espectador percebe a cena como verdadeira.

Na construção dos pensamentos realistas, as noções de experiência e efeitos propostos pelo realismo afetivo, assim como a acuidade cognitiva proposta pelo realismo perceptivo, trazem fundamentos que desembocam em um correspondente do real, amparado pela fenomenologia sensorial: o **realismo sensorial**.

O conceito tem evidentes convergências com os pressupostos do realismo perceptivo, sendo o primeiro destes o questionamento às visões indexicalizantes que teriam perdido força a partir da consolidação da tecnologia digital. Nesse contexto, Luca (2015, p. 62) aponta que “o cinema como nós o conhecíamos foi declarado morto, induzindo uma gama de teorizações que ora comemoravam ora lamentavam a reviravolta digital”. O autor adverte que a visão da quebra ontológica deste real fotográfico não tem sua causa na digitalização da informação, visto que diversos outros artifícios estavam disponíveis, dentre os quais os próprios princípios básicos da fotografia, como o tempo de exposição e as variações de superfícies fotossensíveis. Reconhece que fora um caminho natural, potencializado pela digitalização. Assim, o crescente grau de adulteração nas imagens (e sons) intensificou o processo, tornou-se cada vez menos condicional à associação da verdade. Deste modo, um caminho para o realismo seria a análise contemplativa de cenas através de longos planos, em que seja possível que o espectador flane por todo o quadro, abstraindo sua figura de audiência, o que acaba por convergir com os apontamentos de Vieira Jr. (2020) ao cinema de fluxo, pautado na percepção e experiência provocada

no espectador, que expõe as diretrizes do real sensório ao passo que o relaciona a outras formas de realismo:

[...] se pensa o realismo sensório como uma espécie de equivalente cinematográfico desse realismo afetivo, e que talvez dele se diferencie exatamente mais por valorizar uma adesão irrestrita à convocação do tempo presente nas construções cronotópicas audiovisuais de um cotidiano multidimensional e rico em estímulos sensórios dispersivos (e por vezes letárgicos) do que pela estratégia de rememoração dos sentidos e ativação do tempo passado (Vieira Jr., 2020, p. 33-34).

Luca (2015) sugere que este cinema trabalha o real como um fenômeno ligado à percepção, transmitido através da experiência sensorial. Não caberia apenas ao campo racional, mas ao sensorial, até mesmo antecipando o pensamento (Vieira Jr., 2020, p. 24). O realismo sensório trabalha então com a ideia da manifestação e estimulação sensorial como base de proporcionar o afeto ao espectador por meio dos signos perceptivos. Logo, podemos associar este como sendo uma visão híbrida entre o realismo afetivo e o perceptivo.

A construção desta visão se baseia em contribuições de outros autores de diferentes contextos e vertentes, como a relação de corpo, movimento e jogos de atração e repulsa trabalhados por Shaviri (2003); e a materialização háptica de Marks (2000). Esta, destacando o que chama de uma “visualidade háptica”, funcionaria “trans-sensorialmente”, trazendo à tona o tato por meio da visão, da memória, do processo de empatia audiovisual. A relação háptica dá origem ao denominado “realismo háptico”, conceito que entendemos estar contido no conjunto do realismo sensorial. A hapticidade também é empregada à audição de modo análogo ao visível, como define Vieira Jr. (2020, p. 178), ampliando

“a experiência sensorial do espectador, uma espécie de potência centrífuga de reorganização das relações espaciais a partir do som”. Trata-se de um dos estudos de caso a instância sonora que transmite sensação de calor em **O Pântano** (Dir. Lucrecia Martel, 2004), o que constatamos como uma tratativa realista pautada em aludir a uma codificação transcendente a ontologia indexical. Logo, é uma sonoridade que ultrapassa seu viés de representação mimética, atingindo significâncias outras sem deixar sua ancoragem na representação fiel ao universo tangível, o que veremos a seguir, tratar-se de hiper-realismo.

## MAIS QUE REAL

O grito de horror na vizinhança, em meio à noite, pode parecer menos robusto que nos filmes. Sem sobreposição, equalização e adição de uma camada de reverberação, talvez nos soe mais cru que o de uma jovem tentando escapar de um assassino mascarado com um machado em um filme B. Os tiros na realidade tangível são secos, os golpes são praticamente silenciosos. A noção de manipulação sonora para gerar maior impacto sensorial não é exclusiva da tecnologia digital. Esta prática, no entanto, passou por diversos processos de intensificação de esquemas de representação, que acabaram por culminar nos processos de transcendência da realidade mimética.

O termo “hiper-realismo” surgiu originalmente nas artes plásticas e foi posteriormente aplicado à dimensão sonora do audiovisual com várias finalidades, estendendo seu espectro da valorização de sonoridades em relação às suas constituições, sobretudo na valorização da intensidade, até a atribuição de sons sem fonte

concreta ou forma discernível. Geralmente, esse termo é associado às sonoridades, em que certos parâmetros são alterados com a intenção de torná-los mais notórios e impactantes.

O hiper-realismo cinematográfico é uma tendência genérica da indústria cultural contemporânea, não se constituindo em grupo artístico específico ou movimento estético declarado. Uma discussão a respeito de suas origens não se furtaria a uma abordagem estritamente visual, mas a inserção da questão do som neste quadro representa a possibilidade de descrever de forma mais precisa as complexas relações que se estabelecem entre o desenvolvimento aparentemente contínuo da tecnologia cinematográfica, de um lado, e as diversas modificações de ordem estética na produção dos filmes e em sua recepção pelo público, de outro (Capeller, 2008, p. 7).

112 |

Conforme o apontamento de Capeller (2008), a questão tecnológica e o ordenamento estético são primordiais para o entendimento do hiper-realismo sonoro. Conforme elucidado anteriormente, é essencial a esquivia do determinismo técnico como condutor dos processos expressivos ao qual pertence o hiper-realismo. Isto posto, para fins de organização da informação e sabendo que o aparato técnico é indubitavelmente necessário ao entendimento do campo hiper-real, mas que este não é o cerne do estudo aqui dirigido, compreendemos que o processo de manipulação digital facilitou enormemente o trabalho com som através das plataformas de edição e mixagem. Do mesmo modo, porém nem sempre lembrado, outro tipo de tecnologia propiciou instâncias de realismo e imersão sem precedentes: as estruturas de reprodução destas sonoridades construídas. Evidentemente que os dispositivos adotados pelas salas de exibição, como **surround** e mesmo o Adobe Atmos, são grandes

responsáveis por tal propagação e intensificação do recurso, mas não esqueçamos que a acessibilidade imersiva também cumpre importante papel através de dispositivos domésticos, como **home theaters, sound bars** ou mesmo os **headphones**. Entretanto, nos debruçamos com maior atenção sobre as modificações de ordem estética.

Prince (1996) estabelece uma analogia entre as imagens geradas por computador em vários filmes de grande sucesso, observando que, embora seja óbvio que dinossauros e androides não são imagens reais, eles são percebidos como realistas e considerados reais dentro do contexto da suspensão, da descrição e da própria narrativa do filme. James Buhler (2019) utiliza essa mesma analogia para esclarecer o que acontece com a trilha sonora digital no cinema contemporâneo: uma crise ontológica, em que as sonoridades mais realistas são aquelas criadas por meio de processos ir-reais, repletas de equalização, reverberação e aumento de ganho.

Esse fenômeno remete aos escritos de Chion (2008) ao abordar o conceito de renderização<sup>3</sup>, no qual certos parâmetros são incorporados às sonoridades a fim de adicionar outras transações emocionais e narrativas que o som mais fiel à realidade tangível não forneceria. Isso cria um maior apelo e envolvimento com o espectador, o que nitidamente entra em consonância com a ideia de um realismo sensorial. Chion (2008) ilustra tal conceito a partir da construção sonora de um urso: o urro do predador não apenas deve identificá-lo e atestar sua presença, mas também deve demonstrar consigo o quão feroz é este urso, seu porte físico, suas passadas evidenciadas, que indicam seu peso. Toda esta construção segue sendo norteadada pelo patamar realista. Uma representação multifacetada, pretensamente realista, que lida com o sensorial em

| 113

[3]. No original *rendu*; no inglês, *rendering*; no português lusitano, *representação*.

diversas camadas. Esta é a síntese da renderização e, em parte, o que se designa como hiper-realismo.

A faixa de som passa gradativamente a apresentar com mais frequência o uso de sonoridades renderizadas em suas composições. Conforme aponta Capeller (2008), esse processo tem início em meados dos anos 1970, consolidando-se com a digitalização dos processos de gravação, a mixagem, a edição e a reprodução do áudio digital, o que concomitantemente incorria na reformulação de linguagens expressivas, consolidando novos esquemas de representação. Esquema, conforme Gombrich (1995, p. 78), remete a “uma primeira categoria, aproximada e pouco rígida, que aos poucos se estreitará para adaptar-se à forma a ser reproduzida”. A utilização de esquemas tem total ligação com o que Bordwell (2008) propõe em seu “paradigma do problema/solução”. Conforme o autor, os esquemas são fórmulas conhecidas por produtores e, muitas vezes, familiares ao público, que solucionam questões em torno de um problema de representação.

No caso do hiper-realismo, o problema não é necessariamente a representação mimética, mas o que vem além dela, fazendo com que os afetos do espectador sejam tocados em suas perspectivas sensoriais/afetivas. A renderização, neste caso, torna-se uma boa fórmula de resolução.

A recorrência do som renderizado gera tamanha abundância desse esquema em alguns recortes estilísticos que sua incidência enquanto ênfase requer igual destaque, que acaba se desvinculando do patamar de ancoragem realística. É o caso, por exemplo, de certos setores do cinema de Hollywood, de diretores como Michael Bay ou, se compararmos a outros contextos geográficos e estéticos, o cinema indiano. Tal conjuntura pode ser mais uma vez relacionada às ideias de Bordwell (2006) ao propor o princípio

da “continuidade intensificada”, em que, a cada nova geração, os preceitos estilísticos são reutilizados e intensificados, aproveitando-se das novas tecnologias e linguagens disponíveis. Sob o prisma dessa conjuntura, o hiper-realismo pode ser entendido através de diversas camadas: ao passo que algumas sonoridades se tornam cada vez mais intensas e pronunciadas, carregam nuances da sonoridade renderizada e, através dessa busca, acabam mesmo se distanciando, ironicamente, do patamar realista.

Gradualmente *sound designers* se valem da renderização como esquema, progressivamente alterando seu uso, incorrendo em diversas novas abordagens hiper-realistas. A partir deste ponto, ressaltamos que existe certa divergência na alusão geral do que vem a ser esse grande conjunto classificado como hiper-real. Parece desproporcional que o som altamente evidente de uma agulha esteja no mesmo campo categórico de nuances indiscerníveis da aura de um carro e da fala indiscernível de um extraterrestre, como em **A Chegada** (Dir. Denis Villeneuve, 2016).

Aproximando-se da ideia de “efeito de realidade” de Barthes (2004) e do princípio realístico de Prince (1996), Ferraço (2016) aborda o campo hiper-real como algo inserido em múltiplas camadas, destacando o amplo range de frequências e intensidades sonoras. Ao analisar **O som ao redor** (Dir. Kleber Mendonça Filho, 2012), destaca que, embora determinadas sonoridades sejam mais pronunciadas pelo seu sentido lexical de destaque, no caso da máquina de lavar, outros são menos evidentes, como a obra ou as crianças que brincam, embora todas possuam relativo destaque em relação ao habitual uso do *background*, destacando tais elementos como objetivo de demarcar não o espaço diegético, mas a representação do grande personagem a que se propõe esta narrativa: a conjuntura do espaço e de quem o habita.

Tal construção foge ao que esquema de desenho de som que habitualmente se emprega nas ambiências, minimizadas, contextualizadas e meramente construídas para passar a impressão de preenchimento e naturalismo realista. Por sua vez, ao tratar da sonoridade muito potente na aparição do baiacu-sereia em *Mar Negro* (Dir. Rodrigo Aragão, 2013), vale-se de um esquema usual em cenas de suspense, consistindo em uma duração de intensidades brandas, quebrada abruptamente por um som muito intenso. Neste caso, destaca-se que o som da cena não representa apenas o surgimento do ser mitológico, mas sua imponência, bem como a surpresa em si, o susto provocado e sentido no corpo do próprio espectador, dialogando não só com a ideia de um realismo sensório e perceptivo, mas com a ideia de multicamadas renderizadas de uma sonoridade hiper-real.

Na busca pelas sutilezas entre real e hiper-real no cinema argentino, Costa (2011) chama a atenção para certas construções sonoras que se destacam. Essas configurações enfatizam certas sonoridades em detrimento da supressão de outras que seriam consideradas usuais dentro do contexto diegético do audiovisual contemporâneo. Esse processo acaba intensificando tais elementos de diferentes modos, causados por uma sensação de ênfase e percepção ampliada desses sons, exemplificado em cenas nas quais personagens praticam a escrita em filmes de José Campanella. Costa (2011) denomina “comentários sonoros” como o uso de elementos de conotação realista que acabam ganhando novas significâncias, tais como as batidas das portas das celas em *Leonera* (Dir. Pablo Trapero, 2008); ou o vento constante que sufoca e, ao mesmo tempo, revela importante descoberta em *XXY* (Lucía Puenzo, 2007), algo similar ao opressor vento que cerca a ilha em que se passa a trama brasileira *A ostra e o vento* (Dir. Walter Lima Jr, 1997). Tais

sons surgem reverberados como devem ser para parecerem realistas, embora sua presença repetida sugira outras funções que não a mera representação realista daquele ambiente (Costa, 2011, p. 87).

Por sua vez, ao analisar a utilização de uma sonoridade recorrente e sem ancoragem objetiva em elementos tangíveis em *A mulher sem cabeça* (Dir. Lucrecia Martel, 2008), Coutinho (2021) descreve o som não identificado como um marcador hiper-real referente a uma representação do estado de confusão mental da protagonista. Assim, sem amparo na dimensão tangível, podemos compreender que se trata de uma representação hiper-realista no sentido de significância, com a liberdade de representar uma sensação sem parâmetros definidos. Logo, uma interpretação do real transcendente, sem âncora, faz com que entendamos que este som parte de um simulacro. Desse modo, simulacros sonoros são possivelmente contidos no conjunto hiper-real.

## TODOS OS CAMINHOS LEVAM AO HIPER-REAL?

Pelo exposto até então, temos que um vento evidente, um som mental sem origem, uma batida de porta opressora, o urro de um dinossauro e o som ressaltado de uma máquina de lavar pertencem ao mesmo agrupamento na classificação em relação a sua conotação hiper-real. Evidentemente, temos uma complicada determinação de tal taxonomia ao abarcar múltiplas atribuições e contribuições em torno de tais sonoridades, do aspecto técnico ao semântico. Ao defender que o som digitalizado no audiovisual atual não estaria separado do princípio de renderização, Buhler (2019) nos remete ao pensamento de que, se concluímos que o som renderizado está intimamente ligado ao hiper-realismo, logo toda



sonoridade do cinema de produção digital seria hiper-real. Ao passo que advertimos que tal afirmativa não contempla com exatidão o contexto, bem como a partir do princípio de que nem toda estética cinematográfica é baseada nesses preceitos ou mesmo meio de produção, destacamos que, salvo pela generalização da afirmativa, esta não está tão distante do praticado se entendermos o hiper-realismo como esse conceito guarda-chuva.

Sob o prisma da clássica batalha conceitual da teoria cinematográfica, as correntes formalista e naturalista carregam em si um possível caminho para compreensão de que esse amplo leque conceitual não é exclusividade da digitalização. Do ponto de vista da produção, aumentar a intensidade não é necessariamente uma inovação. Quase sempre foi feito, principalmente do ponto de vista de sobrepor determinadas sonoridades com maior relevância à narrativa. Não fosse assim, seria impossível compreender um diálogo em uma cena de batalha. O próprio ruído do aparato e a restrição do equipamento de reprodução impediam não só a valorização de determinadas intensidades – sobretudo as mais graves – hoje comuns até nos trailers, isso sem falar no quão mais complexo era o trabalho com as faixas analógicas e processamentos mecânicos. Assim, sempre se valorizaram determinadas sonoridades, e dado o aparato da construção da própria mídia, salvo exceções experimentais, nunca houve de fato uma abordagem realista do som. Do mesmo modo, determinadas sonoridades com significâncias distintas do percebido ocorrem inúmeras vezes na história do cinema, desde que o primeiro som de relógio teve conotação de ansiedade. A questão é compreender que a intensificação destas práticas estéticas, renovadas uma geração após a outra e encontrando fértil campo a semear a partir do digital, aumentou gradativamente o patamar de um real transcendental direcionado ao sensório.

Entendendo que o hiper-realismo sonoro é tratado por aspectos de forma e significado, talvez seja necessário propor distintas abordagens para tanto. Ao admitirmos a transcendência mimética, pareceria estranho apontarmos que o hiper-real em relação à forma seria a perspectiva naturalista, o que, por consequência, também derruba a nomenclatura formalista, embora menos problemática. Assim, propomos que estudos em torno das construções semânticas e de significação em sentido lato seriam da alçada de um hiper-realismo sintático, tais como as contribuições de Coutinho (2021) e Costa (2010). No âmbito da construção sonora enquanto forma, camadas, processamentos e referencialidade, tais estudos seriam pertinentes ao conjunto hiper-real morfológico, ilustrado por contribuições como as de Ferraço (2016) e Buhler (2019).

Hiper-realismo é um conceito amplo que abrange diferentes aspectos da forma e do significado das sonoridades. Técnicas e linguagem se modificam constantemente, ao mesmo tempo em que são inventivas, replicadoras e intensificadoras de esquemas de representação. Embora apontada como tendência no cinema contemporâneo – ou mesmo uma realidade cada vez mais onipresente há pelo menos duas décadas –, as abordagens do hiper-realismo sonoro são variadas e dependentes da cultura e do contexto de trabalho. Embora alguns segmentos do cinema comercial possam ter níveis de sonorização “padronizados”, há diversas variações e reconhecimento das bandas sonoras hiper-realistas em diferentes culturas, condições e circunstâncias. Embora seja difícil traçar uma definição exata do fenômeno estético não restrito à sonoridade no audiovisual, tal processo se torna menos factível se não atentarmos às camadas desse real nem tão real assim.

## REFERÊNCIAS

AGUILAR, G. **Otros mundos**: un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.

BADIOU, A. **The Century**. Malden, USA: Polity Press, 2007.

BARTHES, R. **Mitologias**. São Paulo: Bertrand Brasil, 1987.

BARTHES, R. **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Cultrix, 2004.

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulações**. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BAZIN, A. **O que é cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BORDWELL, D. **The way Hollywood tells it**: story and style in modern movies. Los Angeles, USA: University of California Press, 2006.

BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz**. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

BUHLER, J. **Theories of the soundtrack**. Nova Iorque, USA: Oxford University Press, 2019.

CAPELLER, I. Raios e trovões: hiper-realismo e *sound design* no cinema contemporâneo. **Catálogo da Mostra e Curso O som no cinema**. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 65-70, 2008.

CARREIRO, R. O papel da respiração no cinema de horror. **E-Compós**, Brasília, v. 1, n. 23, p. 1-21, ago. 2020.

CHION, M. **A Audiovisão**. Tradução Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

COSTA, F. M. Pode-se dizer que há algo como um hiperrealismo sonoro no cinema argentino? **Ciberlegenda**, Niterói, v. 1, n. 24, p. 84-90, 2011.

COUTINHO, R. A potência subjetiva do som: um estudo do *sound effect* como *leitmotiv* no cinema. *In*: CARREIRO, R. (Org.). **Ruído, corpo e novas tendências na narrativa audiovisual**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2021. p. 52-86.

ELSAESSER, T. Cinema mundial: Realismo, evidência, presença. *In*: MELLO, C. (Org.). **Realismo Fantasmagórico**. São Paulo: Editora USP, 2015. p. 37-59.

FERRAÇO, F. M. **Usos do hiper-realismo sonoro no cinema brasileiro de ficção contemporâneo**: análises de “O Som ao Redor” (2012) e “Mar Negro” (2013). Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2016.

FOSTER, H. **The return of the real**. Londres: The Mit Press, 1996.

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. Tradução Raul de Sá Barbosal. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LUCA, T. Realismo dos sentidos: uma tendência no cinema mundial contemporâneo. *In*: MELLO, C. (org.). **Realismo fantasmagórico**. São Paulo: Editora USP, 2015. p. 61-91.

MARKS, L. **The skin of the film**: intercultural cinema, embodiment, and the senses. London: Duke University Press, 2000.

NIETZSCHE, F. **O crepúsculo dos ídolos**. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

PRINCE, S. True Lies: perceptual realism, digital images, and film theory. **Film Quarterly**, Oakland, EUA, v. 49, n. 3, p. 393-407, 1996.

RODRÍGUEZ, Á. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2006.

SCHØLLHAMMER, K. E. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 39, p. 29-148, jan./jun. 2012.

SHAVIRO, S. Straight from the cerebral cortex: vision and affect in strange days. *In*: JERMYN, D.; REDMOND, S. **The Cinema of Kathryn Bigelow**: Hollywood Transgressor. Londres: Wallflower Press, 2003.

VIEIRA JR., E. **Realismo sensório no cinema contemporâneo**. Vitória: EDUFES, 2020.

# AS CONSEQUÊNCIAS DA PANDEMIA DO CORONAVÍRUS PARA A PRODUÇÃO, DISTRIBUIÇÃO E EXIBIÇÃO DO CINEMA PARAIBANO<sup>1</sup>

*Nathan Nascimento Cirino  
Deyvid Pequeno De Oliveira*

---

[1]. Esta pesquisa foi contemplada no Edital PIBIC 2020, da UFCC, tendo seu resumo publicado no XVIII Congresso de Iniciação Científica da Universidade Federal de Campina Grande, em 2021. O texto aqui apresentado traz a pesquisa completa, com ajustes de formatação, datas e demais informações atualizadas.

**T**enaz, perseverante e corajoso. O cinema da Paraíba exala resiliência, pois, mesmo enfrentando a escassez constante de recursos ao longo das décadas, manteve uma periodicidade regular e cíclica na sua produção. Neste estado, o fazer cinematográfico sobrevive, muitas vezes, da necessidade de expressão artística dos seus realizadores. Desde sua gênese, a paixão é o fator primário que impulsiona tal setor na região, e mesmo Walfredo Rodriguez, o primeiro cineasta paraibano, teve de conviver com o constante desencanto em relação a cada projeto que engendrara em sua terra, dado o retorno ínfimo que lhe proporcionava à época, tanto financeira quanto profissionalmente.

Nesse cenário de guerrilha, em 1960, surge o curta-metragem documental **Aruanda**. Dirigido por Linduarte Noronha, a película reportava a realidade brasileira com originalidade e inovação ainda não vistas no país, tornando-se precursor do **Cinema Novo Brasileiro**<sup>2</sup> e trazendo visibilidade para as subseqüentes produções do estado em que nascera. Nos anos seguintes, diversos ciclos se iniciaram e foram trazendo novas formas de gravar, novas particularidades estéticas e novas abordagens da linguagem cinematográfica. Ainda

---

[2]. Foi um movimento cinematográfico, adepto do Cinema Verdade, com ênfase na igualdade social e intelectualidade. Ganhou destaque no Brasil, nas décadas de 1960 e 1970.

assim, a deficiência no apoio a produção, distribuição e exibição de curtas e longas-metragens persiste, e só é amenizada com a chegada das mídias digitais nos anos 2000.

Com a vinda do século XXI e o barateamento dos equipamentos fílmicos, uma era mais esperançosa foi sinalizada: a Paraíba viu um crescer exponencial de seus curtas-metragens e festivais de interior, tomando novo fôlego com produções de reconhecimento nacional e internacional. Na década de 2010, o estado começou a dedicar-se a longas-metragens, demonstrando outro importante avanço na desenvoltura do universo cinematográfico local – quando comparado ao seu histórico de outrora, este último fato ganhou ainda mais vigor e relevância.

Diante desse percurso, entretanto, em março de 2020, a pandemia do Novo Coronavírus foi deflagrada em nível nacional. A partir daí, com a necessidade de distanciamento social, tivemos a paralisação de trabalhos em muitas áreas, sendo os setores cultural e de economia criativa extremamente afetados pela suspensão de suas atividades. Artistas, técnicos e produtores são prejudicados. Cinemas e festivais têm suas portas fechadas, e uma quase totalidade das gravações de produtos audiovisuais são canceladas ou adiadas. O poder público interferiu emitindo alguns editais, incentivando a criação de um audiovisual mais artesanal e voltado para as mídias digitais, fazendo o panorama histórico apontar para uma mudança substancial do percurso que vinha sendo trilhado até 2019, demonstrando assim uma rápida reconfiguração do fazer, do distribuir e do assistir fílmicos paraibanos.

Este estudo, portanto, dedica-se a compreender como esses três pontos do cinema do estado paraibano (produção, distribuição e exibição) foram afetados pela crise da pandemia da COVID-19.

## O CINEMA PARAIBANO PRÉ-PANDÊMICO

Constituído à base de resistência, o cinema paraibano sempre se manteve com poucos recursos. Apesar disso, conseguiu, ao longo dos anos, ganhar os holofotes do Brasil e do mundo através do esforço e da criatividade inovadora de seus realizadores. No estado, a história da produção cinematográfica local é costumeiramente enquadrada numa dinâmica de três ciclos: o primeiro deles diz respeito à gênese, concebida na figura do pioneiro Walfredo Rodriguez. O segundo se consolida no período de realização do filme ***Aruanda***, lançado em 1960 por Linduarte Noronha. Já o terceiro e último articula-se no tempo, quando a Super-8 se fazia ferramenta protagonista entre os meios de “fazer-fílmico”.

Contudo, é pertinente para nós – num estudo que valoriza e observa tanto o passado quanto o futuro do cinema paraibano – recorrer ao uso de concepções estabelecidas por Vilar (2015). Esse autor proporciona uma perspectiva alternativa acerca do fluxo cinematográfico do estado, ampliando e enriquecendo o número de ciclos para cinco, capturando e cobrindo assim uma maior quantidade de informações do enredo afluente que compõe a história deste mencionado audiovisual.

Em João Pessoa, as imagens em movimento se tornaram parte do imaginário e do cotidiano do povo a partir de 1897. Naquele ano, o italiano Nicola Maria Parente fez uma exibição revolucionária de filmes dos ***Irmãos Lumière***, marcando seu público para sempre. Walfredo Rodriguez, que, aos cinco anos, assistiu de perto às primeiras imagens gravadas pelos Lumière, forjou as pioneiras obras de cinema que a Paraíba pôde chamar de suas em 1918. Em 1923, esse versátil autor lançou o primeiro documentário em

longa-metragem, que foi, em parte, produzido em seu estado: **Car-  
naval Paraibano e Pernambucano**, com 80 minutos de projeção. Já  
em 1929, estreou, no Cine Theatro Rio Branco, a película **Sob o Céu  
Nordestino** (120 min), marcando com ousadia o pontapé inicial do  
setor cinematográfico inteiramente paraibano. Com a apresenta-  
ção desse corpus, Vilar (2015) demarca o início do primeiro ciclo,  
composto por um cinema paraibano silencioso.

Um momento de breve estagnação ocorreu logo em seguida, dan-  
do origem a um período morno nos anos 1950. Neste chamado segun-  
do ciclo, não houve a existência de uma única produção fílmica, mas  
eventos e cineclubes fomentaram o que viria a ser o terceiro ciclo do  
cinema paraibano, voltado à produção de documentários (Vilar, 2015).  
Foi neste terceiro ciclo que surgiu o já mencionado curta **Aruanda**.

Para o autor, o ciclo seguinte, o quarto, que se volta à produ-  
ção de Super 8 no final da década de 1970 e início da de 1980,  
foi uma ruptura simbólica em relação aos modos de produção,  
temática (que se voltou para a crítica social e a sexualidade) e  
exibição de filmes através de circuitos paralelos ou itinerantes. Se-  
gundo Lira (2013), nomes como Torquato Joel, Elisa Cabral, Vânia  
Perazzo, Jomard Muniz de Britto, Pedro Nunes e mesmo o próprio  
Bertrand Lira, entre muitos outros, são destaques em seu tempo  
pelo cuidadoso olhar em relação à sociedade, bem como pelas  
particularidades no fator estético de suas obras.

Por último, o chamado quinto ciclo incorpora a Era Digital e o  
barateamento no custo de produção a partir da virada do século,  
com o conseqüente aumento na quantidade de curtas e longas-  
metragens realizados. Como disposto por Vilar (2015), a Paraíba  
permaneceu por muitos anos vinculada ao registro documental,  
quando a ficção era o gênero amplamente experimentado pelos  
demais ciclos cinematográficos espalhados em território nacional.

É nesse ciclo de produções digitais – que, por sua vez, são mais  
baratas em termos de tecnologias de produção, exibição e distri-  
buição, quando comparadas ao processo fílmico em película – que  
surge o levante da Paraíba na produção de longas-metragens em  
meados de 2017. A interrupção desse processo, ocasionada pela  
pandemia de COVID-19, desperta, então, o interesse nos estudos  
aqui apresentados.

Foi com o início do século XXI que o cenário se expandiu rapi-  
damente no estado da Paraíba: o cinema paraibano viu a presença  
de festivais, mostras e eventos de audiovisual se proliferar nas mais  
diversas cidades, desde o litoral ao sertão. Canuto (2012) faz  
um panorama com todos os principais participantes do movimento  
cinematográfico estadual, trazendo-nos uma lista que inclui nomes  
como: a ABD-PB (Associação Brasileira de Documentaristas e Cur-  
tametragistas – secção Paraíba), a organização Moinho de Cinema  
da Paraíba, a Acauã Produções Culturais, o Projeto Cinestésico e  
o Projeto Jabre de João Pessoa, além dos cineclubes dispersos em  
todo o território, que se aliam ao número de 10 festivais e 7 mos-  
tras, alocados nas quatro mesorregiões do estado na época em  
que foi feita a sua pesquisa.

Embora diante de investimentos cada vez menores para rea-  
lização de mostras e festivais, a partir de 2017, avanços ocorre-  
ram na produção cinematográfica paraibana até o ano de 2020,  
tendo se expandido consideravelmente o número de membros do  
movimento audiovisual paraibano, assim como o conteúdo gerado  
por eles. Este rico desenvolvimento se deu, em parte, pela união e  
organização dos profissionais de várias cidades, que se encontram  
em caráter presencial e on-line para tomarem as medidas que  
acham benéficas para a sobrevivência e o cultivo da sétima arte no  
âmbito em que vivem e trabalham. É dessa comunicação que surge



o ensejo da feitura de um grande número de longas-metragens nos últimos anos, como relata o crítico Luiz Zanin (2018, s.p.), em meio a uma análise do Festival Aruanda (João Pessoa, PB) de 2018:

Para um estado que raramente consegue produzir um longa-metragem, e cuja maior tradição encontra-se no cinema documental (Linduarte Noronha e Vladimir Carvalho são as figuras mais notáveis), a atual safra, que mescla documentários e ficção, é de encher os olhos. São seis longas-metragens, enfeitados na Mostra Sob o Céu do Nordeste e que vêm provocando a admiração dos espectadores de fora, como o crítico Jean-Claude Bernardet, que a classificou de “excepcional”.

Mais sete filmes de longa-metragem foram produzidos no estado em 2019 e, como afirma a crítica de cinema Maria do Rosário Caetano (2019, s.p.) na sua matéria para a *Revista de Cinema*, “o Nordeste dá ao Brasil um novo contribuinte à produção nacional fora do eixo Rio-São Paulo”.

A década de 2010 marcou um novo florescer para o audiovisual paraibano, desta vez, muito mais promissor do que nos ciclos anteriores. No entanto, com a chegada de 2020 e a situação pandêmica de COVID-19 no mundo inteiro, o progresso citado começou a ser desfeito, colocando a produção em indefinida suspensão até meados do segundo semestre do referido ano.

## CINEMA E PANDEMIA

A COVID-19 abriu feridas por todo o globo, acentuando aflições que os países já possuíam. Avanços sociais, culturais e de tantas outras ordens, obtidos nos últimos anos, caminharam involuntariamente para um estado de repouso ou declínio.

Em maio de 2020, diversas salas de cinema fecharam suas portas. Diante disto, *drive-ins* começaram a dobrar seu número em atividade, exibindo um bom número de filmes antigos e assim levando entretenimento seguro para uma pequena quantidade de pessoas. A exemplo, o tradicional Festival de Cinema de Tribeca, nos Estados Unidos, alterou temporariamente suas dinâmicas de exibição, disponibilizando um catálogo diverso de produções em *drive-ins* de três cidades (Bloom, 2020)<sup>3</sup>. Ainda assim, novas obras cinematográficas não tiveram espaço físico para estrearem. Longas-metragens de *blockbuster*, com orçamentos exorbitantes, precisaram ser adiados, como: *007: Sem tempo para morrer* (inicialmente pensado para abril de 2020, foi lançado em setembro de 2021); e *Duna* (de dezembro de 2020, para outubro de 2021). Festivais, eventos, mostras e cineclubes também tiveram seus calendários retificados a partir de meados do primeiro trimestre de 2020. A disseminação do vírus catalisou mudanças na configuração da indústria num curto espaço de tempo, alterando a produção, a distribuição e a comercialização de conteúdo de arte e entretenimento. Essas mudanças merecem observação em âmbito acadêmico, considerando que o audiovisual responde por boa parte dos recursos da economia criativa de vários países no mundo.

Enquanto diversos setores sofriam com os efeitos colaterais da pandemia – como os serviços de alimentação e os de transporte<sup>4</sup> –, existiu um coletivo de empresas que dobrou sua visibilidade em meio à agitação: as de entretenimento digital. Como exemplo, no

[3]. Sobre o ressurgimento dos *drive-ins* nos EUA, como efeito da pandemia, cf.: <https://www.bloomberg.com/news/articles/2020-09-04/did-the-pandemic-save-the-drive-in-movie-theater>.

[4]. Os setores mais afetados pela pandemia da Covid-19 no Brasil. Disponível em: <https://www.gov.br/economia/pt-br/assuntos/noticias/2020/setembro/ministerio-da-economia-divulga-lista-dos-setores-mais-afetados-pela-pandemia-da-covid-19-no-brasil>.

audiovisual, temos os modelos de negócio **over-the-top** (OTT)<sup>5</sup>, os mais favorecidos no primeiro momento de crise. Os números de assinatura das gigantes americanas Netflix e Amazon Prime Video dispararam ao longo de 2020, tendo a primeira empresa obtido 37 milhões de novos usuários<sup>6</sup>. Essa reação é extremamente cabível, pois enquanto as pessoas estiveram em distanciamento social, ou não se sentiram seguras compartilhando o pequeno espaço das salas de cinema, recorreram aos meios de entretenimento disponíveis dentro de suas próprias casas, entre eles, o **streaming**<sup>7</sup>.

Essa popularização do consumo online de mídia possibilitou um aumento na demanda de conteúdo produzido. É inevitável dizer que tempos de inovação já chegaram. A própria Netflix teve papel fundamental nessa mudança, na medida em que alterou substancialmente a lógica tradicional de distribuição audiovisual. Ladislav Halama e Zora Hudíková (2021) comentam que os grandes distribuidores se impressionaram com o retorno que essas empresas de OTT obtiveram e logo procuraram alternativas para viabilizar seu próprio conteúdo através de veículos digitais. Dessa inquietação, surge o **premium video on demand** (PVOD), em que as obras mais recentes dos estúdios (aquelas que não foram exibidas nas salas de cinema ou que terão lá uma exibição limitada) são disponibilizadas em plataformas de **streaming** mediante assinatura.

É fato que os desenvolvimentos tecnológicos sempre afetaram os métodos e mecanismos de distribuição (do VHS para o DVD, do

DVD para os ficheiros digitais), mas o que se vê agora é diferente. Há a enorme probabilidade de vermos o PVOD em atividade progressiva no mercado atual, pós-pandêmico, podendo vir a diminuir o número de opções de filmes disponíveis nas grandes e, principalmente, nas pequenas salas de exibição. Enquanto um novo futuro parece começar a ser trilhado, precisamos nos perguntar:

O PVOD se tornará um método de lançamento alternativo, viável para todas ou apenas algumas produções no cinema? É necessário encontrar um equilíbrio que apoie os proprietários de cinema e estúdios? O PVOD terá consequências de longo prazo para a economia da produção de filmes?<sup>8</sup>  
(Halama; Hudíková, 2021, p. 116, tradução nossa).

É cedo para conseguirmos entender com perfeição todas as mudanças que a pandemia trouxe para o audiovisual no mundo. Ainda assim, é possível enxergar que ela possibilitou alterações, sejam elas boas ou más, e demonstrou a fragilidade da indústria cinematográfica mundial no tocante à produção dos realizadores independentes. Na Paraíba, por exemplo, a pandemia mostrou-se tanto um entrave para um percurso de crescimento quanto uma oportunidade para o surgimento de um novo ciclo, como veremos a seguir.

## CINEMA E NOVAS TECNOLOGIAS

Como a grande arte popular do século XX, o cinema se tornou, ao longo de sua existência, conhecido por milhões de pessoas e

[5]. Diz respeito às plataformas de distribuição de conteúdos pela internet, nas quais o usuário assiste sob demanda. Essa conexão é feita diretamente entre a plataforma e o usuário final, sem intermédio de outras empresas de teletransmissão. Alguns exemplos de plataformas OTT são Netflix e Amazon Prime Vídeo.

[6]. "Netflix Tops 200 Million Subscribers for the First Time". Disponível em: <https://www.wsj.com/articles/netflix-tops-200-million-subscribers-for-the-first-time-11611090902>.

[7]. É a tecnologia de transmissão de dados pela internet, principalmente áudio e vídeo, sem a necessidade de baixar o conteúdo. O arquivo, que pode ser um vídeo ou uma música, é acessado pelo usuário online. A Netflix é um exemplo disso.

[8]. Texto no original: "[...] Will PVOD become a viable alternative release method for all or only some film productions? Is there a need to strike a balance that supports cinema and studio owners? Will PVOD have long-term consequences for the economics of film production? [...]".

apreciado em todo o planeta. Para chegar aos dias atuais, lutas ocorreram e ocorrem em toda a extensão do vasto microcosmo que a área engloba: centenas de sistemas de produção cinematográfica em diversas escalas de nacionalidades, tecnologias e custos coexistem no esforço da produção de novas obras. Faz parte, portanto, da essência do cinema adaptar-se, fazer-se mutável para uma sobrevivência camaleônica nas mais diversas épocas, situações e lugares.

Na Hollywood de 1950, por exemplo, a TV crescia e ameaçava o reinado da sétima arte. Como referenciado por Vargas (2013, p. 194) citando Olson, os estúdios tiveram de tomar medidas para produzir também naquele novo meio eletrônico. Equipamentos modernos surgiam, e as equipes precisavam entendê-los: som e cor se tornaram comuns, e a direção de Arte foi adaptada às necessidades tecnológicas. Dessa adequação, houve sobrevivência, mas a arte de confeccionar imagens em movimento jamais seria a mesma. Paralela às mudanças infligidas ao cinema, a linguagem videográfica se desenvolvia. Com muitas semelhanças entre cinema e televisão<sup>9</sup>, o vídeo foi local de experimentação e amadorismo para o audiovisual nas décadas de 1960 e 1970, devido ao baixo custo da maquinaria e de sua implacável facilidade de manuseio – condição semelhante ao que aconteceria na Paraíba do **Ciclo Super-8**, no início dos anos 1980. Dubois (2004) expõe que essa inquietação fez muitos cineastas partirem em busca de influências alternativas para suas produções, trabalhando exclusivamente no vídeo ou na fusão dele com o cinema, tal qual se pode enxergar em

[9]. Philippe Dubois (2004, p. 69) declara o vídeo como “flutuante e mal determinado”. É um “pequeno objeto” explorado por artistas em seu trabalho (na vídeoarte), mas também pela intimidade das pessoas em seu cotidiano (caso do vídeo familiar, privado, ou de documentário autobiográfico). Ele pertence à imagem eletrônica e se movimenta entre o ficcional e o real, entre o filme e a televisão, entre a arte e a comunicação (Dubois, 2004, p. 69).

obras de Jean-Luc Godard, Wim Wenders, Francis Ford Coppola, Nicholas Ray, dentre inúmeros outros.

Janet H. Murray (1997) escreve sobre os meios de expressão que florescem com o passar dos anos e, principalmente, com a evolução diária do computador. Revolucionária, desde a década de 1990, a informática consegue trabalhar com vastas quantidades de dados e transportar os indivíduos a diversos lugares virtuais, propiciando-lhes novos olhares e experiências. Das suas conquistas (mais uma das mudanças que influenciaram a arte e a cultura), podemos destacar a expansão e a remodelagem das narrativas. Quando o cinema se adapta e sobrevive às novas tecnologias, como o computador estudado por Murray, ele expande suas possibilidades e afasta suas fronteiras, podendo alcançar novos horizontes, bem como os descobertos pela autora. O cinema, diante das novas mídias (Manovich, 2001), então, abre-se para novas experiências e possibilidades de fruição.

Atualmente, o audiovisual consegue respirar, muitas vezes, graças aos avanços do computador e da internet. As novas mídias dão ensejo para que a arte seja filmada de modo mais simples e barato, bem como permitem que sejam disponibilizadas com a mesma facilidade. Um exemplo do que dizemos é o **streaming** Cardume<sup>10</sup>, que, segundo Nogueira (2021)<sup>11</sup>, nasceu de uma tentativa de difundir e internacionalizar curtas brasileiros. Custando R\$ 5,00 (cinco reais) por mês, uma parcela da renda obtida é distribuída aos produtores dos filmes disponibilizados no catálogo, já tendo sido, também, elaborado um edital para fomentar a produção de novos curtas-metra-

[10]. Link de acesso ao serviço: <https://cardume.tv.br>.

[11]. Sobre o **streaming** Cardume: <https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2021/05/26/casal-cria-plataforma-de-streaming-de-curtas-para-ajudar-setor-audiovisual.htm>.

gens. Assim, o consumo de cinema independente é incentivado, bem como sua realização. Na mesma linha, o Itaú Cultural lançou, no dia 19 de junho de 2021, Dia do Cinema Brasileiro, a plataforma Itaú Cultural Play<sup>12</sup>, **streaming** gratuito dedicado a produções nacionais, com um catálogo diverso de filmes, séries e programas de TV.

É observando a evolução da tecnologia e todas as transformações que proporcionou que experienciamos, enquanto apreciadores e pesquisadores da arte e mídia, um terreno largo e seguro para a distribuição e a exibição da arte fílmica do nosso país. Com a pandemia, boa parte dos festivais de cinema paraibano não encontrou possibilidades de realização, e a exposição de obras cinematográficas locais foi bastante afetada. Ao menos com o computador, a internet e o **streaming**, esses filmes ainda puderam alcançar os mais variados públicos em edições online de suas já tradicionais exibições, outrora realizadas em praças públicas ou salas de exibição.

136 |

## A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA PARAIBANA EM TEMPOS DE DISTANCIAMENTO SOCIAL

Cientes do uso proficiente das redes online pelos festivais de cinema da atualidade, que espalham e transmitem informação tanto para o público quanto para os realizadores, executamos uma busca nessas redes para capturar e compreender a atividade dos festivais do estado sobre o qual versa este trabalho.

Foram analisadas, então, as últimas edições, entre 2018 e 2021, desses festivais: 1) Fest Aruanda (João Pessoa); 2) Comunicurtas, (Campina Grande); 3) Cinema com Farinha (Patos); 4) Cine Congo (Congo); 5) Curta Coremas (Coremas); 6) Festissauro (Sousa);

[12]. Matéria sobre o lançamento: <https://www.itaucultural.org.br/itau-cultural-play-plataforma-streaming>.

7) Curta Picuí (Picuti); 8) Cine Paraíso (Juripiranga); 9) Cine Açude Grande (Cajazeiras); e 10) Festival de Rua de Remígio (Remígio).

Seis deles estavam inativos no primeiro ano da pandemia, embora o Cinema com Farinha, o Curta Coremas, o Festissauro e o Curta Picuí tivessem entrado em declínio antes mesmo da situação pandêmica. Contudo, em 2020, o Governo lançou proposta<sup>13</sup> de realizar 16 (dezesseis) festivais, classificados em duas categorias: “municípios com histórico recente na realização de festivais de audiovisual” e “novos municípios com vocação cinematográfica” (aqueles que tenham sido palco de obra importante do cinema paraibano). Entre os já mencionados e também contemplados na chamada do edital, temos: 4º Cine Açude Grande; 12º Cinecongo - Festival Audiovisual da Paraíba; 6º Festival Curta Coremas; 5º Cine Paraíso - Festival de Cinema de Juripiranga; 10º Festival Cinema com Farinha; e 5º Festissauro - Festival de Audiovisual do Vale dos Dinossauros. Dessa forma, podemos resumir tais dados no quadro que segue:

| 137

SITUAÇÃO DOS FESTIVALS PARAIBANOS

(Continua...)

NOME DO FESTIVAL	EDIÇÃO ANTES DE 2018	EDIÇÃO 2018	EDIÇÃO 2019	EDIÇÃO 2020	EDIÇÃO 2021 (COM EDITAL)	EDIÇÃO 2021 (SEM EDITAL)
<b>Fest Aruanda</b>	2017	X	X	X	-	X
<b>Comunicurtas</b>	2017	X	X	X	-	X
<b>Cinema com Farinha</b>	2014	-	-	-	X	-
<b>Cine Congo</b>	2019	X	X	-	X	-

[13]. Chamada pública e relação final do edital disponível em: <https://paraiba.pb.gov.br/diretas/secretaria-da-cultura/edital-festivais-de-audiovisual>; <https://paraiba.pb.gov.br/diretas/secretaria-da-cultura/arquivos/edital-festival-audiovisual/relacao-final-i-edital-de-chamada-publica-projetos-de-festivais-de-cinema-em-territorio-paraibano.pdf>.

(Continuação)

Curta Coremas	2016	-	-	-	X	-
Festissauro	2017	-	-	-	X	-
Curta Picuí	2016	-	-	-	-	X
Cine Paraíso	2017	X	-	X	X	-
Cine Açude Grande	2017	X	X	-	X	-
Festival de Remígio	Não existia	X	X	X	-	X

Dados levantados pelos autores em julho de 2021.

Alguns dos festivais listados, no entanto, tiveram ainda suas edições postergadas. Os festivais Curta Coremas, Cine Paraíso e Cine Açude Grande só vieram a acontecer em 2022, enquanto o Cinema com Farinha e o Cine Congo em 2024, e o IV Curta Picuí ainda não aconteceu até o fechamento desta pesquisa.

Mirando nossos olhares naqueles festivais ativos em 2018, 2019 e 2020, bem como possuidores de mostra paraibana e/ou nordestina, com inscrições gratuitas abertas para o público em geral, analisamos dados do Fest Aruanda e do Comunicurtas, como apresentados na sequência.

Com auxílio de documento provido pela equipe do Fest Aruanda, temos que, na 13ª edição do festival, ocorrida em 2018, 22 obras paraibanas foram inscritas no evento. No ano seguinte, foram 62; e em 2020, 81 obras. É notável o aumento ocorrido no ano pandêmico, mas vale salientar que o festival aceitava as categorias: Animação, Documentário, Ficção e TV Universitária em 2018, passando a incluir Curtas de TCC, Peças Publicitárias e Videoclipes a partir de 2019. Sem dados específicos apenas de ficções, animações e documentários paraibanos inscritos nos três anos, não houve

como mensurar o ritmo da produção cinematográfica do estado com base nos dados de inscrições apresentados pelo referido festival.

Através do Catálogo Aruanda 2020, no entanto, tivemos acesso a informações detalhadas dos participantes selecionados do festival pessoense de 2003 a 2020, ano este em que se alastrou a pandemia. Os resultados foram levantados pelo projeto de pesquisa *Imagens em Movimento da Parahyba no Séc. 21 - Mapeamento da Produção Audiovisual através do Fest Aruanda (2005-2020)*, desenvolvido no Departamento de Mídias Digitais (DEMID-UFPB) pelo Prof. Dr. Lúcio Vilar. Observamos os selecionados em 2018, 2019 e 2020 nas Mostras Competitivas Nacionais de curtas e longas-metragens, que abrem espaço para a sétima arte do país inteiro; e as mostras de curtas e longas-metragens *Sob o Céu Nordestino*, destinadas a filmes nordestinos para os longas-metragens, e apenas paraibanos para os curtas. Em suma, temos os dados na tabela seguinte.

#### QUANTITATIVO DE PRODUÇÕES PARAIBANAS NAS MOSTRAS COMPETITIVAS DO FEST ARUANDA

ANO	PB NA MOSTRA NACIONAL DE CURTAS	PB NA MOSTRA NACIONAL DE LONGAS	CURTAS NA MOSTRA PARAIBANA	LONGAS PB NA MOSTRA NORDESTINA
2018	3	0	Mostra não existia	6
2019	3	1	10	2
2020	4	0	10	1

Dados levantados pelos autores.

É difícil dizer, a partir desses números do Aruanda, se os curtas-metragens paraibanos foram realmente afetados pela montanha de acontecimentos dos últimos anos, já que temos acesso apenas ao número de selecionados e não de inscritos, conforme

explicitado anteriormente. É notável, entretanto, que a participação de longas-metragens paraibanos sofreu um abalo nas três últimas edições do festival, tornando-se cada vez menos presente.

Talvez esse resultado oblique sirva para sinalizar que o auge do ciclo de cinema paraibano dos anos 2010, pela perspectiva do Fest Aruanda, aconteceu entre 2017 e 2019, haja vista a abundante quantidade de longas-metragens e a criação da Mostra Sob o Céu Nordestino de curtas-metragens, voltada apenas para filmes do estado. Há de se considerar, também, que muitos dos longas-metragens exibidos em 2018 foram feitos em 2017, e muitos longas-metragens exibidos em 2019 foram feitos em 2018. Esses dois anos, 2017 e 2018, são resultantes de investimentos na arte cinematográfica da Paraíba, assim como são representantes de uma afortunada e sadia época pré-pandemia, pertencente a gestões federais anteriores ao governo de Jair Messias Bolsonaro (que foi iniciado em janeiro de 2019). A produção paraibana exibida em 2020, portanto, traz consigo não apenas as marcas de investimentos na área cinematográfica de novos governos estaduais e federais de 2019, como também da própria pandemia que nos afetou no referido ano.

No Comunicurtas, festival de cinema da segunda maior cidade da Paraíba, a intitulada Mostra Tropeiros da Borborema se faz espaço exclusivo para curtas-metragens ficcionais e documentais da Paraíba. Nesta mostra, em 2018, de acordo com dados repassados a esta pesquisa pelo professor Hipólito Lucena, coordenador do evento, foram 40 produções inscritas, enquanto 2019 contava com um total de 65. Já marcando um contraste no exitoso índice do ano anterior, 2020 teve apenas 35 obras inscritas, sinalizando uma possível subtração graças às mudanças da pandemia. Ainda no mesmo festival, contabilizamos também o número de produções

paraibanas em seu número total, colhendo o número geral das obras selecionadas para competir dentre todos os inscritos. Ou seja, além das produções da Mostra Tropeiros, contamos aquelas presentes em todas as mostras – excetuando as providas da Tropeiros de Telejornalismo, e A IDEIA É, porque lidam diretamente com jornalismo e publicidade.

#### PRODUÇÕES INSCRITAS E SELECIONADAS NO FESTIVAL COMUNICURTAS

ANO	CURTAS PB INSCRITOS NA MOSTRA TROPEIROS	PRODUÇÕES PARAIBANAS EM TODAS AS MOSTRAS
2018	40	43
2019	65	39
2020	35	36

Dados levantados pelos autores.

Se os anos de 2018 e 2019 representaram aquilo que já havíamos mencionado – o retorno radioso da produção audiovisual de outrora, rica agora não apenas em questões estéticas e temáticas, mas também em quantitativo de obras –, então 2020 pode simbolizar um leve retrocesso. Considerando que o número de inscritos num festival representa uma boa amostragem das produções filmicas profissionais que foram feitas no estado<sup>14</sup>, então o diferencial de 30 obras de um ano para o outro – no que concerne à Mostra Tropeiros, totalmente voltada à Paraíba, do ano 2019 para 2020 – significa uma queda de produção da ordem de 53%.

[14]. Sob um viés precário para produção, distribuição e exibição, inúmeras obras de cunho independente – estas, majoritárias no Brasil – são feitas com a ciência de que os festivais são o mais importante meio para a circulação de um trabalho.



Desse conjunto, é possível ainda extrair uma percepção já mencionada: se a discrepância de 2019 para o ano seguinte parece grande, nota-se também a possibilidade de muitos dos filmes inscritos no festival Comunicurtas, em 2020, terem sido motivados por já estarem em pós-produção em meados do ano anterior.

Dos meandros de 2021 em relação à produção, faz-se relevante também observar que, representando o Fórum Setorial do Audiovisual Paraibano, Ana Isaura N. N. Diniz escreveu um ofício, em março deste mesmo ano, com o objetivo de obter apoio e atenção da Comissão de Implementação da Lei Aldir Blanc. A produção da sétima arte se faz, boa parte, de forma presencial e aglomerativa – exposição perfeita para proliferação do vírus. Com isso, o escrito se propôs a relatar o quanto as medidas profiláticas tomadas pelo estado paraibano limitavam as atividades dos realizadores, pressionados muitas vezes por curtos prazos – estes, determinados por editais – para a entrega de seus trabalhos. É dito que, neste início de ano, cerca de 49 obras, listadas pelo Fórum de Audiovisual Paraibano, não encontravam meios para retomar o exercício de suas práticas, visto o risco de contaminação iminente para todos os trabalhadores. Com o adiamento desses projetos, abriu-se espaço para um choque na economia regional, já que assim foram postos em risco 800 empregos diretos e até 4.000 indiretos, como menciona Diniz.

Por meio do estado da Paraíba, a Lei Aldir Blanc<sup>15</sup>, regulamentada em 2020, se manifestou na figura de 12 editais destinados à cadeia produtiva de vários âmbitos da cultura, sendo o Margari-

da Cardoso<sup>16</sup> aquele direcionado para viabilizar recursos para produções audiovisuais. Em meio ao sistema, foram amparados ao todo 71 projetos inéditos apenas nesta lei de âmbito estadual, 55 curtas-metragens e 16 videoclipes. Sabe-se que, deste total positivo de 71 obras financiadas, as 49 citadas pelo Fórum de Audiovisual Paraibano enfrentaram adversidades, deixando apenas 22 em execução até o período de março de 2021.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como visível pelo exposto, o cenário cinematográfico paraibano está incluso em todas as mudanças que a pandemia de COVID-19 compeliu a partir de 2020. Com a tecnologia, o mundo teve ao menos a opção da internet para contornar a situação do distanciamento social, que dificultou a difusão e o consumo de filmes em modelos clássicos. Na Paraíba, festivais – principalmente os mais tradicionais – prosseguiram em atividade, recorrendo às plataformas digitais, utilizadas desde o momento da inscrição dos curtas e longas-metragens à exibição propriamente dita. A produção independente paraibana encontrou fortes aliados nesses recursos, obtendo a oportunidade de circular e se destacar local e mundialmente, corroborando Farani (2009), que afirma serem estes espaços de consumo cinematográfico de grande importância para a valorização da sétima arte.

Quanto à produção desses filmes independentes, curtas e longas-metragens, a preocupação passou a ser a de que a sua feitura

[15]. Pensada como amparo à cadeia produtiva dos setores artísticos e culturais, no intuito de minimizar os danos causados pela pandemia, a denominada Lei Aldir Blanc foi sancionada em 29 de junho de 2020.

[16]. Edital Margarida Cardoso disponível em: <https://sites.google.com/view/leialdirblancpb/chamamentos/margaridacardoso?authuser=0>.

fosse estagnada. Quando os dados colhidos do Fest Aruanda e do Comunicurtas sinalizaram declínio em relação a um sucesso que vinha sendo obtido, foi confirmada a necessidade de investir, para que não se adentrasse um estado de inércia na produção cinematográfica do estado. Em 2020, foi perceptível o decaimento da produção de audiovisual na Paraíba, em relação àquela do ano anterior, que, por sua vez, repetimos, deveu-se a produções muitas vezes iniciadas e/ou finalizadas ainda no ano de 2019. Dessa forma, é imprescindível concluir também que não há apenas impacto da pandemia nesse cenário, mas também das políticas públicas do Governo Federal iniciado em 2019.

É seguro dizer que uma indústria fílmica ainda não existe na região e que uma leva expressiva de empregos não seria gerada sem apoio governamental. Além de manter segura a vida de inúmeros profissionais de todo o estado, o incentivo financeiro de leis como a Aldir Blanc e a Paulo Gustavo pode contribuir para o retorno da primavera do cinema paraibano iniciado em 2017 e paulatinamente atingido por forças contrárias a partir de 2019.

Em um cenário tão instável e de mudanças constantes, nosso trabalho se faz como um registro local desse primeiro momento de uma pandemia que deixará marcas históricas. É imprescindível continuar observando a situação do setor no estado nos próximos anos, para que não alimentemos a já histórica tradição paraibana de ciclos de desenvolvimento do cinema, que, por sua vez, nos relega, sempre a eras de fartura como prenúncios do próximo grande caos.

## REFERÊNCIAS

BLOOM, D. Tribeca Film Festival Turns To Temporary Drive-Ins Amid Pandemic Shutdown. **Forbes**. [s.l.]. jul. 2020. Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/dbloom/2020/07/20/tribeca-film-festival-turns-to-temporary-drive-ins-amid-pandemic-shutdown/>. Acesso em: 21 abr. 2021.

CAETANO, M. do R. 100 novos filmes realizados fora do eixo. **Revista de Cinema**. São Paulo. fev. 2019. Disponível em: <http://revistadecinema.com.br/2019/02/100-novos-filmes-realizados-fora-do-eixo/>. Acesso em: 10 fev. 2021.

CANUTO, K. J. **Luz, câmera, redes e ação!**: os usos e apropriações das redes sociais pelo audiovisual paraibano e suas práticas sociais cidadãs. 2012. 234 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Mídia) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

DUBOIS, P. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FARANI, M. Cinema e política: a política externa e a promoção do cinema brasileiro no mercado internacional. *In*: MELEIRO, A. (Org.). **Cinema e economia política**. São Paulo: Escrituras, 2009.

FEST ARUANDA DO AUDIOVISUAL BRASILEIRO. **Catálogo comemorativo da 15ª edição do Festival**. João Pessoa: Fest Aruanda, 2020.119 p.

HALAMA, L.; HUDÍKOVÁ, Z. A global pandemic: a threat or an opportunity for movie digital distribution? **Marketing Identity**. [s.l.] v. 1, p. 107-118. 2020. ISBN 978-80-572-0107-6. Disponível em: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=924718>. Acesso em: 03 abr. 2021.

LIRA, B. Tecnologia e estética: o Super-8 funda a estilística do direto no cinema paraibano nos anos 1980. *In*: AMORIM, L.; FALCONE, F. T. (Orgs.). **Cinema e memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

MANOVICH, L. **The language of new media**. Cambridge, USA: MIT Press, 2001.

MURRAY, J. H. **Hamlet no holodeck**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

VARGAS, G. P. de. Direção de arte: do cinematógrafo ao cinema digital. **Orson - Revista dos Cursos de Cinema do Cear-te UFPEL**. Pelotas, RS, v. 4, p. 186-201. 2013. Disponível em: [https://orson.ufpel.edu.br/content/04/artigos/o\\_processo/gilka\\_vargas.pdf](https://orson.ufpel.edu.br/content/04/artigos/o_processo/gilka_vargas.pdf). Acesso em: 10 fev. 2021.

VILAR, L. S. de O. **O primeiro cineasta: cinema silencioso na Paraíba – marco zero de uma cinematografia fundada no real – no contexto do cinema brasileiro dos anos 1920**. 2015. 265 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo.

ZANIN, L. Aruanda 2018: a primavera do cinema paraibano. **Cultura Estadão**, João Pessoa, 10 dez. 2018. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/aruanda-2018-a-primavera-do-cinema-paraibano/>. Acesso em: 10 fev. 2021.

## A CONSTRUÇÃO DO MITO DO “ATLETA HERÓI” NO DOCUMENTÁRIO “OLYMPIA”, DE LENI RIEFENSTAHL

*Sóstenes Carneiro Lopes  
Helton Luis Paulino da Costa*

A representação do atleta como alguém capaz de realizar feitos sobre-humanos é comum em documentários e reportagens televisivas sobre as Olimpíadas. Os corpos perfeitos, forjados no treinamento e na superação das adversidades, conferem a esses atletas um status de “herói” em suas jornadas para alcançar as gloriosas vitórias.

Tal como na Antiguidade, um “herói” é aquele a ser aclamado por seu povo em virtude dos seus feitos, possuidor de coragem e méritos superiores, acolhido pelos deuses, conforme enunciara o poeta grego Homero (2013). É lembrado pela tradição oral através dos tempos, retratado sob a perspectiva física e moral, na qual se fundem a bravura, a atitude competitiva e o triunfo, gerando o referencial mítico tão urgentemente elevado à condição de figura respeitável pela sociedade.

Um ser protagonista de habilidades destacáveis, que assume com destemor a imposição do desafio na busca contínua por seu objetivo. O incomum ressaltado entre os milhares que se lançam à prática de uma atividade, esforçando-se ao máximo para atingir níveis cada vez maiores, como ser o mais veloz, ou o mais forte, ou o mais habilidoso, estimado e receado por seus adversários, idolatrado por seus admiradores, são fatores que o alçam à condição

de “mito”. A crença em sua *persona* seria quase uma veneração, uma afeição similar à religiosa, que, no ínterim do decurso do pensamento, imprecisa a lógica, a racionalidade.

Esse “herói-atleta da Antiguidade ainda exerce grande influência na condição da construção heroica do atleta dos Jogos Olímpicos da Era Moderna” segundo Rubio (2017, p. 29), mesmo que sua função social tenha sofrido mutações, mesmo que os campos de batalha tenham sido transformados em quadras, piscinas ou pistas, mesmo que a derrota não justifique sua morte ou a dos seus.

Esse atleta, durante a maior festividade do esporte mundial, é equiparado à efígie divina dos mitos clássicos. Essa representação tradicional do herói olímpico, arquetípica no sentido junguiano<sup>1</sup>, subsiste na contemporaneidade midiática através dos desígnios das artes visuais, da literatura e do cinema. Todavia, para além das manifestações artísticas de apreensão puramente visual e textual, por suas características de composição de uma imagem em movimento, guarnecida de uma atmosfera luminosa e da dimensão sonora que a acompanha, a construção cinematográfica tornou-se a mais edificante dessa representação.

O filme *Olympia*, de 1938, dirigido pela cineasta alemã Leni Riefenstahl<sup>2</sup>, é pioneiro na ilustração dessa figura do “atleta herói” e da sua “jornada mitológica” rumo aos seus objetivos. Filmado durante os Jogos Olímpicos de 1936, em Berlim, Riefenstahl experimentou técnicas revolucionárias no processo de construção das mensagens plásticas e icônicas, objetivando amplificar a imagem super-humana dos atletas que participaram do evento. Embora construído

sob a ótica da propaganda nazista e da superioridade germânica, *Olympia* ainda hoje é fonte de referência técnico-visual na elaboração das narrativas esportivas. Da difusão midiática em relação às conquistas do velocista jamaicano Usain Bolt nas Olimpíadas de Pequim (2008), Londres (2012) e Rio de Janeiro (2016), passando pela propagação imagética da proeza do etíope Abebe Bikila, por vencer descalço a maratona das Olimpíadas de Roma (1960), ao panorama conspícuo em torno da desistência e posterior superação da ginasta estadunidense Simone Biles nas Olimpíadas do Japão (2021), é perceptível o legado deixado por Riefenstahl e sua obra.

Em seu primeiro filme, *A Luz Azul*, de 1932, uma ficção sobre uma mulher considerada bruxa (interpretada pela própria Riefenstahl) em um vilarejo nas Dolomitas<sup>3</sup>, e sua relação com um viajante, realizado em parceria com o teórico húngaro Béla Balázs e roteirizado pelo judeu Carl Mayer (não creditado), já demonstrou uma diligência com a exploração da linguagem cinematográfica e sua tecnicidade em relação às representações das qualidades dos personagens do enredo, a partir de uma planificação e de angulações extremamente bem planejadas e esmeradas. Não tardou, portanto, chamar a atenção de membros do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães, sendo convidada a produzir um documentário de curta-metragem com base em um comício do grupo político. Após registrar o discurso do líder nazista, a cineasta seria requisitada para filmar a sexta convenção do partido na cidade de Nuremberg, o que resultaria no documentário de longa-metragem *O Triunfo da Vontade*, lançado em março de 1935.

Obviamente, cingida de um teor enérgico de propaganda, a obra contou com os mais modernos equipamentos de filmagem

---

[1]. Refere-se à psicologia analítica desenvolvida pelo suíço Carl Gustav Jung, cujo objetivo é integrar as partes inconscientes à psique consciente, através do processo de individuação.

[2]. Helene Bertha Amalie Riefenstahl (1902-2003).

---

[3]. Cadeia montanhosa dos Alpes orientais entre a Suíça e a Itália.

e iluminação disponíveis na época, fazendo com que Riefenstahl pudesse explorar imageticamente os acontecimentos do congresso da maneira mais livre e criativa possível. Seus enquadramentos, tal como as ambiências luminosas logradas, alçariam o objetivo faustoso de converter a imagem do chanceler Adolf Hitler em uma representação mítica, transformando-o em um “herói da raça ariana”.

Daí para *Olympia*, o refinamento técnico-retórico da cinematografia de Riefenstahl se acentuaria a um nível prodigioso, com a introdução de inovadores movimentos de câmera e uma comunhão impecável entre a narrativa do herói mitológico e a configuração imagética fílmica.

## O NASCIMENTO DO MITO E A JORNADA DO HERÓI OLÍMPICO

Das primeiras civilizações na Mesopotâmia, passando pelas culturas do extremo Oriente aos nativos do continente americano, a “narrativa do herói” cumpre importantes funções na construção da identidade de um povo e, conseqüentemente, nos seus processos de educação e ordem social. Sobre o tema, Harari (2015, p. 169) aponta que:

Mitos e ficções habituaram as pessoas, praticamente desde o momento do nascimento, a pensar de determinadas maneiras, a se comportar de acordo com certos padrões, a desejar certas coisas e a seguir certas regras. Dessa forma, criaram instintos artificiais que permitiram que milhões de estranhos cooperassem, de maneira efetiva. Essa rede de instintos artificiais é chamada de “cultura”.

Dessa forma, para compreendermos melhor o “herói”, devemos primeiro estabelecer o “mito” enquanto um conjunto de narrativas de caráter simbólico que buscam explicar o mundo, a metafísica e a sociedade, a partir de um repertório compilado e compartilhado em um determinado tempo e espaço por uma cultura.

Quer seja da saga de Gilgamesh<sup>4</sup> às incríveis vitórias olímpicas do nadador estadunidense Michael Phelps, ganhando oito medalhas de ouro em uma única edição dos jogos (Pequim, 2008), a construção do “mito do herói” tem estruturas narrativas que são genéricas nas diversas culturas ao longo da história, ou seja, uma base típica, da qual se ergue uma estrutura de características comuns, gerando uma saga, por assim dizer, padrão. Sobre tais estruturas narrativas, Henderson (2016, p. 142) afirma:

Ouvimos repetidamente a mesma história do herói de nascimento humilde mas milagroso, provas de sua força sobre-humana precoce e sua ascensão rápida ao poder e à notoriedade, sua luta triunfante contra as forças do mal, sua falibilidade ante a tentação do orgulho [...] e seu declínio, por motivo de traição ou por um ato de sacrifício “heroico”, no qual sempre morre.

Outros pontos universais encontrados nas narrativas heroicas são: a retidão moral; a luta constante contra as tentações e o orgulho; e a ideia de um sacrifício pessoal para alcançar os objetivos pretendidos. Tais passagens míticas podem ser facilmente

---

[4]. Poema épico da literatura suméria que narra os feitos do herói Uruk em busca da imortalidade, escrito a cerca de 2000 a.C.



encontradas nos Vedas<sup>5</sup>, na Torá<sup>6</sup> e também em algumas culturas africanas de tradição oral.

Todavia, nenhuma literatura consubstanciou de maneira mais natural o cerne da narrativa heroica do que as duas epopeias atribuídas ao lendário poeta grego Homero: *Ilíada* (2013) e *Odisseia* (2011)<sup>7</sup>. Nelas, podemos analisar de maneira concomitante e ampliada: a saída do herói do seu *status quo* a partir do “chamamento” imprevisto – a separação de Odisseu da sua esposa Penélope e do seu filho Telêmaco a partir da convocação de Agamenon para guerra de Troia; a relutância/recusa – Odisseu finge insanidade para não atender ao recrutamento; a mentoria – Odisseu é guiado e protegido por Atena, filha de Zeus e uma das principais deusas do panteão olímpico; a travessia para o terreno do desconhecido – a chegada de Odisseu às margens do mar Egeu e a montagem do acampamento próximo a Troia; os testes, os aliados e os inimigos – os dez anos de guerra entre os gregos e os troianos; a aproximação – Odisseu propõe a construção de um cavalo de madeira oco, no qual vários guerreiros poderiam se esconder, entendendo que o orgulho levaria os troianos a pensar de que se tratava de um troféu da vitória e a conseqüente retirada dos gregos do campo de batalha; a provação – após os troianos levarem o cavalo para dentro dos muros da cidade, no silêncio da noite, os guerreiros gregos saem do esconderijo e abrem os portões para a entrada do seu exército; a recompensa – Odisseu é reconhecido como herói pelos

[5]. Livro sagrado do hinduísmo, dividido em quatro partes: Rigveda, Yajurveda, Samaveda e Ataraveda, compiladas por volta de 1500 a.C.

[6]. Livro sagrado do judaísmo, que corresponde aos cinco primeiros livros do Antigo Testamento cristão.

[7]. Escritas por volta do século VIII a.C., narram respectivamente o cerco à cidade de Troia pelos gregos – *Ilíada* deriva de *Illion*, nome grego para Troia – e o desfecho da guerra com o retorno de Odisseu para sua terra natal, Ítaca – *Odisseia* deriva de Odisseu, mas o personagem também é conhecido como Ulisses.

gregos após a queda de Troia e inicia o trajeto de retorno para sua terra natal; o caminho de volta – Odisseu enfrenta outros vários desafios em seu itinerário de regresso; a ressurreição – depois de voltar, descobre que o seu reino fora tomado por cortejadores da sua esposa, forçando-o a criar um novo estratagema para recuperar o seu reinado e a sua família; a resolução – após derrotar todos os usurpadores, Odisseu restaura sua posição como legítimo rei de Ítaca e se reaproxima da sua esposa e filho.

Considerando o estado de equilíbrio antes do início da jornada e o retorno a essa condição ao seu término (apesar da evolução do herói), ou seja, uma formatação cíclica, verificamos a existência de doze etapas interconectadas que estruturam uma narrativa heroica. Especificamente, esses estágios foram agrupados enquanto um método de construção literária proposto pelo roteirista hollywoodiano Christopher Vogler, intitulado *A Jornada do Escritor*, inspirado, por sua vez, no estudo *O Herói de Mil Faces*, do antropólogo estadunidense Joseph Campbell:

Essas ferramentas resistiram ao teste do tempo. Elas são mais antigas que as Pirâmides, mais antigas que Stonehenge, mais antigas que as primeiras pinturas rupestres. A contribuição de Joseph Campbell para o conjunto de ferramentas foi reunir as ideias, reconhecê-las, articulá-las, nomeá-las, organizá-las. Ele expôs, pela primeira vez, o padrão que está por trás de cada história já contada (Vogler, 2007, p. 4, tradução nossa).

Tal expediente se tornou muito popular, facilitando a estruturação de roteiros para filmes de ficção e se tornando, por exemplo, em um guia interno de roteirização nos estúdios Walt Disney. Basta observar os enredos de obras famosas do cinema de animação como

**O Rei Leão, A Pequena Sereia e Pocahontas.** Sem contar que essa “fórmula” também tem sido prontamente utilizada em diversas sagas cinematográficas *live action* de sucesso, como *Star Wars* e *Matrix*.

Cada uma das etapas da construção narrativa do “mito do herói” é muito bem definida, como se fossem degraus a serem superados até se chegar a uma resolução moral de um problema. Um percurso dramático que, de uma maneira episódica, representa genericamente a progressão da vida do ser humano, composta por altos e baixos, momentos de felicidade e tristeza, de tranquilidade e tensão, de sobriedade e loucura, de complacência e intolerância, etc. Por isso, como bem afirma Vogler (2007), o pensamento de Campbell está paralelamente disposto ao arquétipo junguiano, pois, a partir do inconsciente coletivo, o personagem do herói se repete nos mitos de todas as culturas.

Observemos, portanto, apoiados em *História*, do grego Heródoto (2006, p. 493), a passagem mítica do herói ateniense Fidípides, um soldado que, durante a primeira etapa das Guerras Médicas<sup>8</sup>, percorre a pé cerca de 200km entre as cidades de Atenas e Esparta com a missão de solicitar ajuda contra os persas na Batalha de Maratona, que se avizinhava. Após a vitória dos gregos, Fidípides corre aproximadamente 40km, distância que separa as cidades de Maratona e Atenas, com o objetivo de avisar da bem-sucedida campanha e evitar que as mulheres atenienses cumprissem a instrução de assassinar suas proles e se suicidarem, caso a cidade caísse nas mãos dos persas. Fidípides, depois de ter sido encorajado pelo deus Pan<sup>9</sup> em sua jornada (Heródoto, 2006,

p. 492), cumpre todas as etapas da sua missão e sucumbe à morte por exaustão. A corrida épica de Fidípides originou a prova da “maratona” nas Olimpíadas, sendo oficialmente definida nos jogos de Londres, em 1908, com a distância exata de 42.195 metros<sup>10</sup>.

Outro exemplo helênico, fornecido por Bulfinch (2001), se dá com o herói mitológico Hércules<sup>11</sup>, que, por força dos ciúmes e do ressentimento de Hera<sup>12</sup>, ordena a Euristeus, rei de Argos, a impor-lhe uma série de tarefas perigosíssimas sob o argumento da punição por crimes cometidos em acessos de fúria, a fim de que, com as prováveis falhas, o “filho do adultério” viesse a perecer ou cair em desgraça. Essa longa jornada de Hércules ficou conhecida como os “Doze Trabalhos”, e a sua respectiva conclusão lhe rendeu honra e reconhecimento entre deuses e homens.

Contudo, as superações de Hércules em suas façanhas não se resumiam apenas a questões físicas que lhe conferiam qualidades atléticas, como força, velocidade e resistência<sup>13</sup>, mas também a suplantação mental. Isso porque, antes da sua jornada punitiva, instituída por Euristeus, entre os crimes que lhe foram imputados, estavam os terríveis assassinatos de sua primeira esposa Mégara<sup>14</sup> e seus três filhos. Enquanto isso, era atormentado por uma insanidade divina infligida pela deusa Hera, conforme é apontado em *Biblioteca*, de Apolodoro (2002, p. 103), o que viria a se repetir após os

[8]. Série de conflitos bélicos que ocorreram entre as cidades-estados gregas e o Império Persa, no século V a.C.

[9]. Com cabeça, torso e braços humanos, mas com chifres e pernas de bode, é considerado na mitologia grega como o deus dos campos, florestas e pastores.

[10]. Distância precisa entre o Castelo de Windsor (a largada) e o estádio White City (a chegada).

[11]. Filho de Zeus, o supremo deus do Olimpo, com a mortal Alcmena.

[12]. Irmã e esposa de Zeus, rainha dos deuses, protetora do casamento.

[13]. Especulações de cunho simbólico sugerem que a criação do decatlo (modalidade do atletismo que envolve o conjunto de dez provas diferentes, disputadas ao longo de dois dias) seja inspirada na passagem mitológica dos “Doze Trabalhos” de Hércules.

[14]. Filha de Creonte, dada em casamento a Hércules por sua ajuda contra os inimigos da cidade-estado de Tebas, de acordo com Apolodoro (2002).

eventos dos “Doze Trabalhos”, quando Hércules matara seu amigo Ífitos (Apolodoro, 2002, p. 120), o lendário rei da cidade-estado de Élis. Em suma, tragédia e redenção eram polos antagônicos da mesma mítica jornada do herói filho de Zeus.

Durante o décimo trabalho, o roubo dos bois vermelhos de Gerião<sup>15</sup>, Hércules conheceu Ífitos. O poeta Homero (2011, p. 318) relata, no Canto XXI da *Odisseia*, versos 10 a 29, que o rei havia ido à sua procura por indicação do Oráculo de Delfos<sup>16</sup>, de modo a ajudá-lo a recuperar uma manada de éguas que lhe havia sido roubada. No decurso da visita, Hércules revelou o seu segredo: o assassinato de Mégara e dos filhos, devido à maldição imposta por Hera. A partir de uma amizade que ali se firmava, Ífitos decidiu ajudar Hércules a purificar-se, ofertando-lhe orientação espiritual na busca pela expiação do seu ato. Contudo, segundo Apolodoro (2002, p. 120), enlouquecido por mais um acesso de fúria, Hércules atirou Ífitos do alto da muralha de Tirinto<sup>17</sup>, sendo mais uma vez punido. Desta vez, tornou-se escravo por três anos da rainha Onfale, da Lídia, uma antiga região da Ásia Menor, conforme explicita Bulfinch (2001).

A região de Élida, no noroeste da península do Peloponeso, abarcava a cidade-estado de Élis, governada até então por Ífitos, e era adjacente a um centro religioso e cultural dedicado a Zeus, Olímpia<sup>18</sup>. Na Antiguidade, guerras entre as cidades-estados

[15]. Monstro gigante, filho de Crisaor e Calíroo, portador de três corpos fundidos em um único tronco, três cabeças e seis braços, de acordo com Apolodoro (2002).

[16]. Renomado santuário na Grécia antiga dedicado ao deus Apolo, bastante visitado como forma de orientação divina para questões importantes.

[17]. Antiga cidade-estado grega localizada no Peloponeso. Hoje suas ruínas são reconhecidas como Patrimônio da Humanidade pela UNESCO.

[18]. Referência direta ao Monte Olimpo, morada dos deuses do panteão grego. Pico mais alto da Grécia, atingindo quase três mil metros de altitude.

gregas eram comuns, em virtude de suas independências político-econômicas, prolongando-se por diferentes períodos. No entanto, segundo Bulfinch (2001, p. 190), após o rei Ífitos atentar para o que lhe havia sido dito pelo Oráculo de Delfos sobre a condição caótica da Grécia (infestação de pragas e assolação pelas guerras) e sua respectiva solução, iniciou-se a organização dos jogos nacionais. Ífitos se reuniu com os monarcas Licurgo e Clístenes, das respectivas cidades-estados de Esparta e Pisa, e todos assinaram um tratado de trégua, conhecido como “*Ekecheiria*”<sup>19</sup>, assim como definiram todo o território de Olímpia como espaço sagrado e inviolável. A Nota Explicativa da 169ª Sessão do Conselho Executivo da Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), em 12 de março de 2004, contextualiza a chamada “Trégua Olímpica”:

A Trégua Olímpica era um acordo entre as cidades-estados gregas que estabelecia uma suspensão temporária dos conflitos militares durante os Jogos Olímpicos. A trégua tinha a finalidade de garantir a segurança dos atletas e espectadores que viajavam para participar dos Jogos, permitindo que eles se deslocassem livremente sem medo de violência ou ataques (UNESCO, 2004, p. 2, tradução nossa).

Obviamente, a nomenclatura “Jogos Olímpicos” se dava pela localização do evento, ou seja, Olímpia. E, sequencialmente, as outras cidades-estados aderiram ao tratado, fazendo com que, durante um mês inteiro, as disputas esportivas proporcionassem a paz, tal como afirma o historiador grego Tucídides (2001, p. 328) em *História da Guerra do Peloponeso*:

[19]. Termo grego composto pelas palavras *ekécheiro* (que significa “braços levantados”) e *eiréne* (que significa “paz” ou “cessação de hostilidades”).

O mês em que se realizavam os Jogos Olímpicos era sagrado e todas as atividades bélicas eram suspensas naquele período. Entrar no território da Élida, onde ficava Olímpia, durante aquele mês era considerado um sacrilégio.

O projeto de restauração dos Jogos Olímpicos, como na Grécia Helênica, foi apresentado em 25 de novembro de 1892, quando da ocasião do 5º aniversário da União das Sociedades Francesas de Esportes Atlético, que teve como paraninfo o Barão de Coubertin (Rubio, 2010, p. 57).

Estabelecidos para acontecerem no verão em um intervalo de quatro anos, seguindo o ciclo *tetraeteris*<sup>20</sup> do calendário lunar grego, os Jogos Olímpicos se iniciaram em 776 a.C., influenciando outras práticas culturais e festividades da Grécia antiga, conforme aponta Bulfinch (2001, p. 190): “Os Jogos Píticos eram realizados nas vizinhanças de Delfos; os Jogos Ístmicos, no Istmo de Corinto; e os Nemeus em Nemeia, cidade da Argólida”. E, dessa forma, os jogos da Antiguidade, sobretudo ligados ao conceito da “Trégua Olímpica”, se popularizaram e foram realizados, salvo algumas exceções, por 1.200 anos.

Enquanto variadas modalidades esportivas iam se desenvolvendo ao longo dos séculos no cerne de cada cultura, o ideal e o evento de Olímpia iam sendo paulatinamente esquecidos por diversos fatores, fossem políticos, sociais e/ou religiosos. Até que, no final do século XIX, um pedagogo aristocrata francês, Charles Pierre de Frédy, mais conhecido como Barão Pierre de Coubertin, um entusiasta da educação física e estimulador da introdução do esporte nas escolas francesas, idealizou, com a ajuda prestigiosa de amigos, filantropos e sociedades esportivas e universitárias, a reativação dos Jogos Olímpicos, seguindo certos parâmetros do modelo da Antiguidade, mas com a primazia da internacionalização do esporte, inclusive pelo viés educativo.

Claramente, não foi uma tarefa fácil, principalmente por se tratar dos pretensos interesses das nações que tenderiam a se envolver com o evento. Porém, depois de alguns acordos, promessas, ajustes e a organização do Comitê Olímpico Internacional (COI)<sup>21</sup>, aconteceram, em 1896, os primeiros Jogos Olímpicos da Era Moderna, tendo justamente Atenas, capital grega, como sede desta edição.

Inicialmente as Olimpíadas não atraíram as atenções da mídia da época, visto que “[...] a organização dos Jogos de 1896, 1900 e 1904 foi marcada pela insignificância e pelo desprezo de uma ideia que pouco entendiam” (Girginov; Parry *apud* Rubio, 2010, p. 58). Somente nos Jogos da Antuérpia, em 1920, é que o evento alçou publicidade, preliminarmente porque se tratava dos primeiros Jogos após uma guerra de proporção mundial, em um país que havia sido diretamente impactado e com uma atmosfera política das nações densamente estampada através do Tratado de Versalhes<sup>22</sup>. Como também seria a primeira vez em que a bandeira olímpica com os cinco anéis coloridos, representando os cinco continentes, seria hasteada; assim como a primeira vez em que seriam proferidos os juramentos dos atletas e juízes.

[20]. Período de quatro anos necessários para o ajuste do calendário lunar grego (354 dias) com o ano solar (365 dias) em razão do desalinhamento com as estações do ano.

[21]. O primeiro presidente do Comitê Olímpico Internacional foi o empresário e escritor grego Demetrios Vikelas.

[22]. Acordo de paz assinado pelas potências bélicas envolvidas na Primeira Guerra Mundial, em 28 de junho de 1919, na cidade de Versalhes, na França.

Em suma, os Jogos Olímpicos verdadeiramente se internacionalizaram, e o evento ganhou força junto à opinião pública, passando a ostentar seus ideais olímpicos modernos, enquanto conectados com a perspectiva mítica da Antiguidade, propiciando a construção de uma releitura dos heróis helênicos, como Odisseu, Fidípides e Hércules, agora encarnados nos atletas que participavam da competição.

Todavia, em termos de cobertura midiática internacional até então, nada se compararia aos Jogos Olímpicos de Berlim, em 1936. De um lado, os atletas eram mostrados como verdadeiros “heróis modernos”; do outro, havia a presença de Adolf Hitler e a determinação de expor ao mundo a “perfeição do nazismo”.

“A Alemanha nazista podia ser execrável, mas os Jogos Olímpicos que organizaram em Berlim, não” (López *apud* Rubio, 2010, p. 61). O governo construiu estádios, ginásios, piscinas e toda gama de instalações necessárias para o evento, recebeu um público amplo de vários países e até paliou-se diante de algumas autoridades judaicas do Comitê Olímpico Internacional. A imagem de Hitler se solidificou de vez no território alemão, como também foi reforçada no exterior, ao passo que o chanceler mesclava com proficiência o conceito do “Olimpismo” de Coubertin com os seus interesses político-estratégicos.

“Os profissionais da imprensa estrangeira foram recepcionados diretamente por Joseph Goebbels”<sup>23</sup> (López *apud* Rubio, 2010, p. 61), dispondos-lhes condições efetivas para a realização de uma digna cobertura das Olimpíadas. O zelo nazista com a propaganda era tamanho que, mesmo em caráter experimental, fizeram transmissões do evento para o primeiro serviço público de televisão de que se tem notícia, através do Sistema Fernsehen de “interne-

gativo”<sup>24</sup>, como aponta Roy Armes (1999, p. 67). Nesses moldes, o mundo viu o velocista afro-americano Jesse Owens<sup>25</sup> ser o primeiro atleta negro da história a ganhar quatro medalhas de ouro<sup>26</sup> em uma mesma edição dos Jogos Olímpicos e ser, por isso, aclamado publicamente por centenas de alemães brancos.

No entanto, nenhuma das imagens do atleta estadunidense seria tão emblemática quanto a concebida por Leni Riefenstahl para o célebre documentário *Olympia*. Do olhar compenetrado para a pista de corrida adiante, seguido por uma engolida e uma respirada sem que seus olhos mudassem de posição; o franzir da testa, ao mesmo tempo em que o corpo se projeta para frente, prestes a largar do bloco de partida, tudo capturado em *close*, o primeiro nesta configuração tão delineada e tão extensa em cerca de quarenta minutos de filme. Owens venceria a prova dos 100 metros rasos com o tempo de 10s03cs, o público nas arquibancadas aplaudiria com fervor, enquanto ele jovialmente sorria. Simpatia esta antecipada por um plano ocorrido minutos antes na metragem, em que o atleta, após ter vencido uma das eliminatórias da respectiva prova, se aproxima da câmera, fitando-a e rindo abertamente até entrar em desfoque. Não seria exagero afirmar que Riefenstahl, em sua montagem, renunciava um cativante herói, que ia de um cenho franzido a um sorriso largo em segundos.

Na projeção do corpo em pleno ar no salto com vara à expressão de cansaço extremo após a maratona, dos olhos intensamente concentrados do tiro ao alvo à força dos movimentos nos aparelhos

[24]. Sistema de imagens registradas em película, processadas imediatamente em um tanque de revelação em anexo, para então serem “lidas” mecanicamente e transmitidas via ondas eletromagnéticas em quadros de 180 linhas.

[25]. James Cleveland Owens.

[26]. Revezamento 4x100, 100 metros rasos, 200 metros rasos e salto em distância.

[23]. Ministro da Propaganda do governo alemão entre 1933 e 1945.

da ginástica, da pirueta no salto ornamental ao impacto de um soco no boxe, em câmera lenta ou em velocidade acelerada, os atletas e seus corpos na busca pela superação dos seus limites se transformam na matéria-prima de Riefenstahl em *Olympia*. O cinema inventava uma nova maneira de produzir “heróis”, e as coberturas audiovisuais de eventos esportivos jamais seriam as mesmas.

## OLYMPIA – A CONCEPÇÃO IMAGÉTICA DE UM NOVO PANTEÃO

Por entre as nuvens do firmamento, aludimos à intangibilidade do Olimpo mitológico, que, por necessidade representativa, se faz manifesto nas ruínas da acrópole ateniense, fragmentos da Antiguidade que detêm o poder de falsamente materializar o lendário. De crepidomas, colunas e entablamentos, somos trasladados para esculturas. Rostos e feições pontuados pela luz. Posições e relevos corpóreos demarcados pelas sombras. Os conjuntos envoltos em uma tênue névoa tornam a atmosfera onírica. Figuras idealizadas de maneira equilibrada e harmoniosa definem um padrão da beleza clássica em um tom divino.

O emparelhamento de deuses e deusas, de heróis e heroínas para com os atletas tende a se construir sob a égide de suas estruturas físicas, e o elo é o Discóbolo<sup>27</sup> (o lançamento de disco é, por sua vez, a primeira modalidade em competição a ser mostrada). A partir dele, todos os corpos são impulsionados ao movimento, do firme ao ágil, do gracioso ao ritualístico, fazendo jus à essência religiosa e esportiva dos jogos em Olímpia, primeiro, ao render

homenagens a Zeus, detentor das consagrações da festividade e do lugar investido; em seguida, ao enfrentar e superar os oponentes em busca da vitória e, como não poderia deixar de ser, consagrá-la ao deus.

*A priori*, para um apreciador desavisado, essa introdução supracitada de *Olympia* pode transparecer somente um encadeamento de referências ao berço dos Jogos Olímpicos e ao ideal de proporção e beleza da arte grega, justificando o evento solenemente organizado pela Alemanha. No entanto, ao se tratar de uma construção fílmica, nada é gratuito, principalmente em seu íntimo propagandístico:

No nazismo, ao contrário do fascismo, o nu na escultura assumiu o caráter de “metáfora transparente do caráter ariano de um povo” numa “glorificação do paganismo mítico” em “concretude desinibida” e, assim, sem obstáculos religiosos e culturais de base, proporcionou de modo eficaz a mensagem de eugenia cara ao nazismo (Malvino *apud* Rovai, 2009, p. 98).

O deturpado jugo perante o ideal grego de beleza, tão notório na sua arquitetura e na sua arte, endossava a crença de uma superioridade racial germânica. Para tanto, a imagem de corpos saudáveis, treinados e lapidados pelo esporte, se transformaria em um ótimo veículo ideológico.

Outro polo dessa abordagem está na essência do referencial pagão vinculado ao propósito da crença grega, sendo facilmente transmutado por uma espécie de “assinatura cristã” de um conservadorismo católico legitimador da propaganda. Desta forma, Riefenstahl se utiliza das sutilezas metafóricas alcançáveis pela imagem fílmica para separar o rito da Antiguidade e o evento

[27]. A mais famosa escultura de um atleta em ação, realizada pelo grego Míron.



agora realizado na modernidade através de uma “bênção cristã” na sequência da passagem da Tocha Olímpica: quando o portador do fogo sagrado deixa as ruínas helênicas, temos um grande plano geral do mar sob a luz do luar, cujo reflexo luminoso sobre o espelho d’água gera uma cruz no centro do enquadramento, a qual divinamente ilumina o corredor na praia.

E eis que surge uma contradição, pois, sendo o fogo da tocha a materialização da “Trégua Olímpica”, que, ao ser repassada de mão em mão, une povos e gerações em torno da continuidade de uma celebração que é originalmente pacífica, a demasia de corpos vigorosos em plena façanha, justapostos a semblantes extenuados e eufóricos pelas glórias alcançadas, tenderia a corroborar disfarçadamente a proposta política discriminatória do regime, como bem argumenta Rovai (2009, p. 98):

Se *Olympia* não foi efetivamente utilizado na batalha psicológica empreendida pelos nazistas como tentativa de conquistar os corações e as mentes de alemães e estrangeiros, para mostrar uma Alemanha pacificada e feliz, isso não significa que não tenha servido como propaganda ou que não tivesse relação com as políticas eugênicas deflagradas por Hitler.

E isso se reflete em uma aparente isonomia racial, uma vez que, sendo a primeira parte de *Olympia*<sup>28</sup> intitulada “Festival das Nações”, torna-se praticamente inevitável um equilíbrio de destaque imagético entre os atletas. Mas, na segunda parte, “Festival da Beleza”, entende-se que a preocupação de Riefenstahl não está

na nacionalidade ou na etnia dos participantes, e sim na jovialidade dos corpos, em suas estruturas salutaras, em suas musculaturas sadias, em seus níveis de resistência e flexibilidade, em suma, na manifestação de um certo paradigma de beleza.

Por isso, os corpos dos atletas são procurados pela câmera, seus movimentos são necessariamente analisados desde o deslocamento inicial, passando pela progressão dinâmica até cessão da ação (seja súbita ou não). As fisionomias são as válvulas de escape dos corpos, radiantes pela vitória, por exemplo, o semblante da húngara Ibolya Csak na sua superação à marca de 1,62m no salto em altura, em contraponto ao desapontamento pela derrota da alemã Elfriede Kaun na mesma prova.

Quanto mais acirrada era a disputa, mais Riefenstahl fazia uso da alternância das imagens de atletas e do público. Cada plano conjunto de torcedores encarnava uma espécie de personalidade majoritária que se refletia na maneira de apoiar seus atletas. As imagens de Hitler, fossem com expressões de alegria, face aos resultados favoráveis para a Alemanha, ou de apreensão em instantes cruciais, serviam de representação do coletivo dos espectadores germânicos. No desenvolvimento das sequências, o som da torcida era utilizado no extracampo do esportista em ação, criando assim um fluxo sensorial.

Em especial nesse quesito, duas sequências do atletismo são admiráveis. Primeiramente a etapa final dos 800m, cuja prova é marcada pelo domínio inicial dos corredores Philip Edwards, do Canadá, e John Youie Woodruff, dos Estados Unidos, que se alternam na liderança, monopolizando, em matéria de foco dramático, praticamente todos os planos gerais da corrida. No entanto, Riefenstahl inicia uma variação progressiva do curso das imagens com planos próximos de espectadores italianos que bradam em apoio ao atleta Mario Lanzi, o qual se encontrava na quinta colocação. Sendo que,

[28]. Originalmente *Olympia* fora produzido contendo duas partes: “Festival das Nações”, que destaca a cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos e a diversidade das delegações participantes do evento (51 no total); e “Festival da Beleza”, que ressalta o esplendor do corpo humano durante a execução das modalidades esportivas.

repentinamente, o corredor italiano inicia uma investida drástica na medida em que a prova alcança o seu final, e as vozes dos torcedores tomam o extracampo do plano geral. Assim Lanzi termina a corrida em segundo lugar, a poucos metros de Woodruff, culminando com planos conjuntos do público italiano, descontente pela quase vitória, enquanto os estadunidenses comemoram o feito do seu atleta.

E o segundo destaque vai para a prova do salto em distância, cujas imagens já se iniciam na decisão final e tudo se resume aos protagonistas, o alemão Luz Long e “o corredor mais rápido do mundo”, Jesse Owens. Ambos promoveriam uma disputa excitante pela medalha de ouro e, justamente antecipando esse espetáculo, Riefenstahl inicia a sequência com dois planos conjuntos do público se erguendo na arquibancada. Em um plano inteiro, vemos o saltador germânico iniciando sua corrida; enquanto em plano próximo, o líder nazista está circunspecto. A utilização de um plano inteiro angulado em *contraplongée*<sup>29</sup> para ressaltar a importância de Long, desde a tábua de salto até sua aterrissagem na caixa de areia, é impressionante: 7m54cm. Com Owens, o enquadramento muda, assume-se um distanciamento maior, pois voltamos ao plano geral, acompanhamos a ação completa do salto, 7m74cm, e o estadunidense vai à frente. Para o próximo salto do atleta alemão, o mesmo modelo do plano anterior se repete, do início ao fim, em visão ampla, 7m84cm, e agora quem assume a dianteira é ele mais uma vez. O público aplaude alegremente – Riefenstahl escolhe grupos de torcedores que tendem a esboçar gestos e feições condizentes com o contexto da crescente tensão da narrativa que se apresenta. Em seguida, para Owens, a configuração muda, temos agora um

plano mais próximo, o qual ele preenche inteiramente e assim podemos vê-lo com mais detalhes. Seu salto é iniciado, os torcedores gritam “USA” e voltam a ficar em pé, os gritos “invadem” o plano seguinte, quando já vemos Owens de baixo para cima (as expectativas sobre ele se elevam por influência da angulação do plano), depois do seu pouso, 7m87cm.

O grau de intimidade com os atletas segue aumentando, pois, no próximo salto de Long, já o vemos quase “recortado na linha da cintura”, para novamente termos um *contraplongée* enfatizando o personagem, mas a diferença agora é que a tensão se amplifica com o uso da câmera lenta, somada a uma total supressão do som. A atmosfera de aflição só cessa no instante da aterrissagem. O som retorna com uma explosão de exaltação do público, 7m87cm e a competição está empatada. É interessante ver que a tensão está tão alta e a vantagem atlética do estadunidense é tão nítida que a marca conseguida pelo alemão é comemorada efusivamente por ele e seu mentor em um plano geral, coadunando com um plano conjunto de Hitler e seus pares festejando. Em seguida, uma torcedora no centro de um outro plano conjunto é “eleita” como fio condutor para o último salto de Owens, o atleta se prepara e ela retorna em plano próximo, apertando intensamente um lenço com as duas mãos e com uma expressão quase de desespero até que grita em apoio. O plano inteiro de Owens prestes a largar é enfático, sua duração, é a mais longa em relação a todos os outros existentes na sequência, e o som volta a ser anulado.

Então, temos talvez o enquadramento mais intrigante, um plano próximo perfilado de um alemão (outro atleta ou técnico, não se sabe ao certo) que assiste a preparação de Owens. A fisionomia dele é receosa, até que subitamente sua cabeça começa a se mover para a direita como se acompanhasse uma corrida. Riefenstahl

---

[29]. Nomenclatura técnica da linguagem cinematográfica advinda do francês, que significa literalmente “ângulo baixo” ou “contra mergulho”.

substitui a imagem do ato protagonista por uma informação periférica, justificando o teor dramático principal pelo extracampo e acrescentando-lhe angústia. Por fim, a mesma *contraplongée*, em câmera lenta e ainda sem som, leva ao salto campeão, 8m06cm. Em outro plano conjunto, mais uma torcedora, equivalente à anterior, celebra o feito junto aos demais.

Não caberia mais nenhum plano de Hitler, qualquer imagem dele naquele momento o desprestigiaria (aliás, quando os atletas alemães perdiam, o chanceler não era mais mostrado). Por fim, o “arremate”, um plano médio de Owens, já mais adiante diegeticamente, trazendo consigo o seu sorriso tímido olha para câmera, uma imagem afirmativa. Não era preciso pódio, louros ou medalha, a batalha estava vencida, o “herói” estava posto, o reconhecimento lhe era inerente. O plano geral a posterior, da bandeira dos Estados Unidos tremulando mais alta entre a da Alemanha nazista e a do Japão, com o hino sendo executado, é puramente protocolar dentro da narrativa – contudo, depois da Segunda Guerra Mundial, essa imagem ganharia uma nova conotação.

Como nenhuma prova era mostrada em sua totalidade, Riefenstahl a segmentava em momentos-chaves. No pentatlo moderno, por exemplo, algumas disputas em especial eram destacadas, bem como apenas alguns competidores. Tais momentos-chave compunham: 1) Preparação inicial de alguns atletas – na prova do ciclismo de estrada; os planos detalhes das musculaturas sendo massageadas e das bicicletas sendo conferidas; 2) Ligeiros resultados parciais – as provas de arremesso de peso e dardo, com planos próximos e médios, e alguns atletas e seus resultados; 3) Ápice da concorrência já com poucos esportistas na disputa – prova do 4x100 feminino, na qual, em plano geral, vemos o frenesi de uma competição veloz até que uma alemã deixa o bastão cair na passagem e a equipe

é desclassificada; 4) Clímax da superação – a maratona e seus planos detalhes das sombras dos atletas no chão, das copas das árvores sendo deixadas para trás numa subjetividade peculiar em pleno auge da prova, culminando com os planos próximos dos competidores na chegada, completamente exauridos, caindo ao chão sem forças; e 5) Apoteose desfecho – às vezes, muito curto, às vezes não, dependendo do nível de euforia ou esgotamento do atleta. Verdadeiras curvas dramáticas que eram criadas com narração para ter um constructo que ia da saída da normalidade, passando pelos testes introdutórios, pelo enfrentamento direto aos adversários, pela aproximação do momento decisivo, pela provação final, pela sobrepujança e pelo retorno ao estado inicial (com o atleta evoluído). Em suma, a digna afirmação de uma jornada trilhada, daquele campeão ou daquela campeã naquela modalidade em específico, elevados ou elevadas ao status de “herói” ou “heroína”.

Os estágios da “ressurreição” e da “resolução” da “jornada do herói” em *Olympia* ficam a cargo do momento de sacração ao atleta: o recebimento da medalha e dos louros da vitória, o hasteamento da flâmula e a audição do hino do seu país. Uma sequência nem sempre veiculada à medida que as modalidades vão sendo apresentadas no documentário, mas que, quando acontecem, reforçam a já proclamada vitória enquanto um reconhecimento perante a nação que aquele “herói” ou aquela “heroína” representa.

No decatlo, a figura de um narrador aparece (claramente encenado) e assume literalmente a condição de relator das provas, mostrando uma a uma, destacando os atletas mais promissores e conferindo emoção com as suas entonações. Dessa forma, temos toda a trajetória dessa competição até a noite e chegamos à derradeira prova dos 1.500m, já com o atleta estadunidense Glenn Morris em relevo. E em um plano médio, uma frase é ressonante:

“Ele sonha em ser o melhor do mundo. O atleta dos atletas!”. Enquadrado em plano inteiro, temos o “herói” cruzando a linha de chegada, seguido por um plano conjunto da torcida consideravelmente subexposto e um plano médio de Morris recebendo um cobertor de um voluntário e sendo cumprimentado por seu adversário (também nitidamente encenado). O placar do estádio que expõe o resultado da prova se funde com a bandeira estadunidense que tremula ao vento, fundindo-se mais uma vez com a efigie laureada de Glenn Morris, medalhista de ouro no decatlo. Não se trata somente de mais uma imagem de um vencedor, mas da elevação daquele atleta à condição plena de “herói” de uma nação, fazendo jus ao que o narrador dissera. Aquele que treinou, perseverou, sofreu e superou as dez provas do atletismo que o forjaram campeão – o mais completo entre os demais, na mais perfeita tradução hercúlea.

172 |

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É o primeiro grande registro cinematográfico do maior evento esportivo internacional. Esta afirmação, apesar de verdadeira, é revestida de uma superficialidade rude, uma vez que, depois de *Olympia*, praticamente toda construção imagética em torno do desafio, da superação e da glória do atleta torna-se citação.

Mesmo sendo indissociável do teor propagandístico nazista, o filme de Riefenstahl é emblemático no que concerne à contribuição da sua planificação e do acabamento estético da sua montagem para a obtenção de um ordenamento narrativo em relação ao itinerário de um competidor. Tecnicamente, todos os seus enquadramentos, suas devidas angulações e suas movimentações de câmera são realizadas com os mesmos propósitos e com a mesma inten-

sidade nas coberturas esportivas da atualidade. Obviamente, os recursos tecnológicos são outros, mas as imagens das proas e popas de barcos de regata traduzindo suas altas velocidades continuam sendo utilizadas; os enquadramentos subaquáticos nas provas em piscina “nasceram” em *Olympia*; as câmeras lentas exacerbando o esforço do conjunto cavalo-cavaleiro nos saltos do hipismo mantêm o mesmo desígnio; a minúcia das unidades de informação nos movimentos repetitivos da ginástica têm a base na obra de Riefenstahl, pois, para cada estrutura de modalidade esportiva, ela derivou uma concepção narrativa.

Mesmo depois de terminar *Olympia*, Riefenstahl definiu sua compreensão da documentação em termos do efeito que os filmes pretendiam produzir naqueles que os viam. Seu método de trabalho – envolvendo efetivamente cada evento com suas câmeras para não perder nenhum detalhe possível – era, a seu ver, um esforço artístico.

Portanto, ao mostrar o infortúnio da falha de um adversário, Riefenstahl não só avoluma o vencedor como também fundamenta a sua jornada. Dado que o atleta, mesmo sendo multicampeão, só dependerá das suas próprias virtudes para ser “herói”, mas só será “mito” pela maneira como dele falarão.

| 173

## REFERÊNCIAS

APOLODORO. **Biblioteca**. Tradução Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid: Gredos, 1985.

ARMES, R. **On vídeo**: o significado do vídeo nos meios de comunicação. Trad. George Schlesinger. São Paulo: Summus, 1999.

BULFINCH, T. **O livro de ouro da mitologia**. Tradução David Jardim Júnior. 13. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

HARARI, Y. N. **Sapiens: uma breve história da humanidade**. Tradução Janaína Marcoantonio. Porto Alegre: L&PM, 2015.

HENDERSON, J. L. Os mitos antigos e o homem moderno. *In:* JUNG, C. G. (Org.). **O homem e seus símbolos**. Tradução Maria Lúcia Pinho. 3. ed. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2016.

HERÓDOTO. **História**. Tradução Pierre Henri Larcher. São Paulo: eBooksBrasil, 2006. **E-book**.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin-Companhia, 2011.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin-Companhia, 2013.

OLYMPIA. Direção: Leni Riefenstahl. Produção de Leni Riefenstahl. Berlim: Olympiade-Film, 1936.

ROVAL, M. L. Imagem e técnica como itinerários das ciências sociais: considerações sobre o cinema de Leni Riefenstahl. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 24, n. 71, p. 95-103, 2009.

RUBIO, K. Jogos olímpicos da era moderna: uma proposta de periodização. **Revista Brasileira de Educação Física e Esporte**, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 55-68, 2010.

RUBIO, K. O imaginário heroico do atleta contemporâneo. *In:* RUBIO, K. (Org.). **Esporte e mito**. São Paulo: Képos, 2017.

TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso**. Tradução Mário da Gama Kury. 4. ed. Brasília: UnB, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

UNESCO. **The olympic truce (ekecheiria)**: explanatory note of hundred sixty-ninth session of the Executive Board. mar./2004. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000133907>. Acesso em: 15 jul. 2023.

VOGLER, C. **The writer's journey**: mythic structure for writers. 3. ed. Studio City, USA: Michael Wiese Productions, 2007.

VOGLER, Christopher. **The writer's journey**: mythic structure for writers. 3. ed. Studio City, USA: Michael Wiese Productions, 2007.

Formato *15x21 cm*  
Tipologia *Futura / Tw Cen MT*  
Nº de Pág. *175*

Editora da Universidade Federal de Campina Grande- EDUFCG

