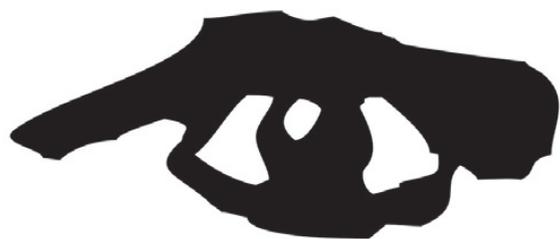


NOVO SOLH ARES

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE PRÁTICA DE RECEPÇÃO A PRODUTOS MEDIÁTICOS



19

Expediente



Revista de Estudos sobre Práticas de Recepção a Produtos Mediáticos é uma publicação semestral do Grupo de Estudos Sobre Práticas de Recepção a Produtos Mediáticos do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP.

Ano X – número 19 – 1º semestre de 2007

Ângelo Pedro Piovesan Neto

Marília Franco

Maria Tereza Fraga Rocco

Mauro Wilton de Sousa

Sergio Adorno

Conselho Editorial

Felipe A. C. Lorca

Lucas Barão F. Vieira

Marcelo Henrique Leite

Mauro Wilton de Sousa

Secretaria Editorial

Felipe A. C. Lorca

Lucas Barão F. Vieira

Marcelo Henrique Leite

Editoração Eletrônica e Revisão

Rafael Luís Pompéia Gioielli

Guilherme Ranoya

Lucas Barão F. Vieira

Logomarca e Projeto Gráfico

Cartas e colaborações para Novos Olhares devem ser dirigidas à Redação, no endereço abaixo, devidamente assinadas e com endereço e telefone para contato. A Redação reserva-se o direito de aceitar ou não as colaborações. As opiniões emitidas nessa publicação não expressam necessariamente a posição da revista.

Departamento de Cinema, Rádio e TV,
Escola de Comunicações e Artes da USP.

Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443,
Cidade Universitária, São Paulo-SP

CEP: 05508-900

e-mail: olhares@usp.br

Sumário

Apresentação

3

Poder, cultura e tecnologia: o museu de arte e a sociedade de comunicação

Artigo de Marilúcia Bottallo

4

A diferença como comunicação: entre o nacional, o mercado e as identidades

Artigo de José Ronaldo Mathias

17

O rádio e suas linguagens

Entrevista com Eduardo Vicente

27

Cinema, corpo e tecnologia: estudos contemporâneos

Artigo de Wilton Garcia

31

Devagar: como um movimento está desafiando o culto da velocidade

Resenha de Marília Barrichello

44



Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação - ECA/USP

Novos Olhares : revista de estudos sobre práticas de recepção a produtos midiáticos / publicação do Grupo de Estudos sobre Práticas de Recepção a Produtos Mediáticos do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes [da] Universidade de São Paulo. — Vol.1 , n. 19 (1. Semestre 2007)-. — São Paulo : O Departamento, 1999-
v. ; 28 cm

Semestral
ISSN 1516-5981

1. Comunicação - Periódicos 2. Televisão - Periódicos 3. Rádio - Periódicos I. Grupo de Estudos sobre Práticas de Recepção a Produtos Mediáticos



Apresentação

O debate contemporâneo sobre as mutações do espaço público tem na temática da comunicação um dos aspectos mais polêmicos na configuração do que seria um espaço público mediático. É indispensável reconhecer que o espaço público hoje não é único, ao contrário é múltiplo e fragmentado. É igualmente indispensável reconhecer que o processo da comunicação e suas mediações tecnológicas perpassa a sociedade como um todo mas se realiza na diversidade e pluralidade das práticas de vida, na diferença tanto quanto na desigualdade. Essas afirmações não são suficientes para dar conta do conflito que sustenta as possibilidades conceituais e teóricas da temática do espaço público mediático, mas são indicativas de que o processo da comunicação cada dia mais se afirma na semelhança da sociedade, a um só tempo plural e diverso, atual e cada vez centralizador da expressão de um tecido social em construção e renovação.

Esse contexto dá guarida para acentuar a significação de debates sobre a realização do processo comunicacional no âmbito das organizações e das instituições onde então encontra sua fisionomia e sua cor cultural, espaços fragmentados do espaço público.

É o que a presente edição de *Novos Olhares* sinaliza quando tem a oportunidade de socializar esforços interpretativos de práticas e de questões que hoje se colocam aparentemente dispersas no cenário do espaço público mediático mas que dão conta de sua dinâmica.

A entrevista com Eduardo Vicente é bem um demonstrativo de como a relação entre música, rádio e indústria cultural permeia não só sua trajetória de pesquisador mas reflete uma temática que na contemporaneidade assume uma atualidade tão permanente quanto desafiadora.

O texto de Botelho igualmente socializa uma temática que cada dia mais se configura instigante, o nexos entre museus de arte e comunicação. A concepção sendo revisitada do fazer museológico tem no texto uma base conceitual e teórica que se abre com perspectivas novas para a compreensão da comunicação e de seus suportes na construção do objeto que hoje se denomina de museu de arte.

Mathias reforça os argumentos que sustentam a atualidade e ao mesmo tempo a complexidade de caracterização da Diferença desde uma matriz histórica ao apresentar um texto que abarca a questão da comunicação ao lado da significação de outras tantas temáticas como as da identidade, do mercado e do nacional.

O texto de Garcia se insere nesse cenário mais amplo de um espaço público fragmentado mas atual quando debate a chegada das tecnologias digitais no cinema e seu nexos com o corpo. A análise que realiza de um específico filme propicia a avaliação do peso conceitual e teórico de variáveis do porte da subjetividade, da imagem e da experiência nessa abordagem que chega até a presença do corpo no contexto do cinema digital.

A análise crítica que Barrichello traz sobre o movimento internacional que se denomina de Devagar aponta para as contradições do cenário contemporâneo de uma sociedade moderna mas assumindo múltiplas formas e objetos de seu questionamento e de sua mutação.

A fragmentação e diversidade da organização social contemporânea tem seu contraponto na diversidade e pluralidade das formas de realização da sociedade mediática, do estar junto social com a mediação e a conexão também tecnológica. O presente número de *Novos Olhares* tem essa indicação.

Marilúcia Bottallo

Poder, cultura e tecnologia:

O museu de arte e a sociedade de comunicação



(1) *Tal definição foi discutida, entre outros por Laymert Garcia dos Santos que defende a necessidade de uma **politização da tecnologia**, pois o pós-humano implicaria em uma redefinição do futuro do humano, seja por meio de sua superação valendo-se da inteligência artificial e da robótica, seja pela biogenética ou pela biotecnologia. Conferir: Demasiadamente Pós-Humano. Entrevista conduzida pelo grupo de pesquisa “Conhecimento, Tecnologia e Mercado”. Revista Novos Estudos, CEBRAP, n.72[161-175] Julho de 2005.*

(2) *Por uma determinação metodológica, escolhemos abordar apenas uma determinada tipologia de museus: os museus de arte moderna e contemporânea. No entanto, muitas das considerações teóricas apresentadas poderiam ser aplicadas a outras tipologias de museus tradicionais.*

Marilúcia Bottallo é Museóloga, Mestre em Artes e doutoranda em Ciências da Informação pela ECA/USP. Atua no MAM/SP, Pinacoteca do Estado/SP, NMAA – Smithsonian Institution e MAE/USP. Leciona sobre Documentação Museológica e Ética Aplicada à Gestão Patrimonial. Coordenadora de Implantação do Núcleo de Documentação e Pesquisa do Instituto de Arte Contemporânea e Coordenadora do Centro de Memória / Fundação Bunge.

Resumo

Este texto analisa as relações entre poder, cultura e tecnologia e os processos de Comunicação Museológica, em especial, a recepção midiática proposta pelos museus de arte. Pensamos o papel dos museus instalado na passagem entre a ruína das propostas utópicas modernas e uma possível heterotopia pós-moderna. Refletimos sobre a Cultura como forma de resistência do princípio de realidade tendo a Arte - musealizada - como vetor.

Introdução

As intrincadas questões conceituais que vinculam e identificam as relações *Poder, Cultura e Tecnologia* têm sido debatidos nos seus mais variados aspectos teóricos e aplicados. Dentro desse universo vasto refletimos de maneira pontual e aplicada um elemento pontual: a Museologia. Propomos uma análise baseada na relação Poder, Cultura e Tecnologia e o fenômeno da *Comunicação Museológica* e, mais especificamente, de uma espécie particular de *Recepção Midiática*: aquela proposta pelo **Museu de Arte**. Esta decomposição se justifica na medida em que tais fenômenos – em si e vinculados – permitem a percepção de um mundo que se transformou e propõe novas sensibilidades. O foco de abordagem se dará, em especial, no que tange às diferenças que avaliam tais fenômenos como modernos ou pós-modernos – e suas variações semânticas e conceituais. Os agentes do processo de comunicação – produtor, receptor e, mesmo a questão tecnológica – foram abordados de maneira a trazer à tona a compreensão de que tal processo é essencialmente relacional.

O processo de desenvolvimento dos *media* passou do código escrito para a comunicação de massa, em particular nos últimos 200 anos da história da humanidade. Nos últimos 50 anos, entramos para o universo das chamadas novas tecnologias que implicam – para além do uso da codificação de imagens – a criação de imagens virtuais e da simulação perdendo o referencial no corpo físico, por conseguinte, no humano. Muitos autores qualificam essas novas tecnologias e a maneira como afetam as relações mediadas como base da era do pós-humano¹.

Naquilo que nos interessa, foi possível orientar tais discussões com base na avaliação do comportamento das instituições e, mais particularmente, do fenômeno artístico frente a um mundo em constante transformação. Considerando tais pressupostos, apresentamos uma reflexão sobre a instituição museológica² e o seu relacionamento com as artes moderna e contemporânea.

Este exame conceitual dialoga, em especial, com o texto *A Sociedade Transparente* de Gianni Vattimo. A questão que se coloca é como a Museologia, e



em especial, os museus que expõem *Arte Contemporânea* vêm lidando com a questão da *Cultura* e sua relação com a sociedade de comunicação e o que isso pode significar na constituição – e/ou na revisão – de um *sistema de ações museológicas aplicadas*. Em outras palavras, a relação dos museus de arte contemporânea com os *mass media* pode implicar numa eventual verificação de linhas teóricas e pragmáticas nas áreas aplicadas da museologia: documentação museológica, conservação preventiva, restauração, ação educativa, expografia, curadoria de exposições, avaliação, pesquisa de público, publicações feitas pela instituição, entre outros. Da mesma forma, o pensamento teórico necessita de verificação, já que o conceito *Museu* se ampliou e as reflexões sobre seu papel têm se intensificado, seja pela necessidade de acompanhar algumas propostas advindas dos *mass media*, seja para se posicionar frente a esse fenômeno. Tal proposta pretende dialogar com o texto de Gianni Vattimo, já que ele propõe justamente encontrar na arte, seja no Stoss Heideggeriano, seja no Shock Benjaminiano, a via de resistência e de passagem de uma Utopia Moderna para uma possível Heterotopia Pós-Moderna³.

Museu, Cultura e Comunicação de Massa

O raciocínio conceitual que aborda os museus como meios de comunicação já não é tão novo. Há, dentre as definições de *Museu* dadas pela UNESCO, uma que o qualifica como “um *meio de comunicação*, o único dependente da linguagem não verbal, de objetos e de fenômenos demonstráveis.”⁴ Mesmo considerada uma instituição ligada à preservação da Cultura – e, mais especificamente, da chamada Alta Cultura⁵ ou cultura de elite – o museu se reinscreveu na sociedade da *Comunicação* como instituição inquestionável. A despeito dos eventuais embates com o mercado, em particular, propostos pelas artes moderna e contemporânea, o museu não é mais uma instituição a ser questionada como permanência orgânica. Pelo contrário, sua forma/estrutura propõe uma nova conjunção de interesses com outras mídias, e também com outros setores da indústria cultural, permitindo que várias poéticas utilizem o museu como espaço de ratificação. O que não significa que a arte contemporânea não suscite novas questões, principalmente em relação a valores estabelecidos, tais como: patrimônio, o que pode ser musealizado/colecionado, como expor e conservar entre outras questões.

Se formos considerar todos os agentes implicados no processo que reconhecemos como *museologia* aplicada será preciso, antes, definir o conceito de museologia que orienta o raciocínio com o qual lidamos. De acordo com Waldisa Rússio, Museologia é a ciência que busca estudar e compreender os fenômenos *vinculados* ao fato museal. E, fato museal caracteriza-se como “a relação profunda entre o Homem, sujeito que conhece, e o objeto, parte da realidade à qual o ser humano também pertence e sobre a qual tem poder de agir, relação esta que se processa em um cenário institucionalizado e ideal: o museu.” (Rússio, 1990, pg.7).

Ainda, segundo a teoria museológica baseada no fato museal, é necessário extrair dentre os vestígios, marcas e testemunhos da presença do ser humano sobre a realidade, aqueles que se destacam no meio da massa de objetos criada constantemente. Tais objetos musealizados se caracterizam por possuírem algum grau de significação percebida nos seus aspectos de Documentalidade, Testemunhalidade e Fidelidade. Dessa maneira, o processo de musealização, através da manutenção da integridade física e da informação (registro), permite a apreensão transformada

(3) Ver Anexo I ao final do artigo.

(4) Ver Anexo II ao final do artigo.

(5) Ver Anexo III ao final do artigo.



dos sentidos dos objetos em outros tempos e espaços. Portanto, entendemos a Museologia como um processo comunicacional dinâmico que, ao retirar determinados objetos da vida cotidiana, permite que seu potencial informativo seja otimizado. Além disso, a Museologia vale-se do museu não como ambiente neutro – receptáculo da possibilidade de relação – mas, ao contrário, como condição para sistematizar as formas de apreensão do conhecimento e de recriação das diversas memórias, apresentando sua interpretação sobre os fenômenos da realidade.⁶ Nesse sentido, o museu é uma *mídia* cujos contornos definem um tipo específico de relação: a museológica.

As relações entre poder, cultura e tecnologia se acentuam no universo museológico, sobretudo, quando se trata de museus de arte, justamente pelo vínculo que estabelecem com o conhecimento, o acesso a ele e, mais vinculado ao mundo capitalista (de maneira indireta, mas efetiva), ao mercado de arte. Os museus de arte contemporânea parecem ainda mais expostos a essa condição de vulnerabilidade.

No ambiente museológico, os objetos, obras e referências artísticas e patrimoniais, acentuam a diferença que Abraham Moles estabelece entre objeto-função e objeto-comunicação semelhante ao que ocorre com o processo de musealização. O autor trabalha com a distinção entre os papéis sociais que o objeto cumpre e afirma que este se tornou um mediador essencial do corpo social, mas determina certas distinções baseadas em categorias sociológicas que percebem: o objeto em si; isolado; em grupos; em massa. Tais categorias estabelecem: “O *objeto em si*: indivíduo ao qual se refere o sistema de coordenadas, observador que acompanha o objeto em suas transformações e se identifica com ele; objeto isolado: *objeto situado* em um contexto, em um marco; *objeto em grupos*: constituem um *set* ou conjunto inter-relacionado; *objetos em massa*: formam um conjunto desprovido da propriedade da relação mútua.” (Moles, 1975, pg.24-25).

Assim, podemos considerar, a partir da teoria de Moles, que a materialidade do objeto é apenas uma de suas fisionomias possíveis, logo, em se tratando de obras de arte, temos um universo de possibilidades interpretativas. De acordo com o autor, o objeto também se refere a um aspecto de resistência ao indivíduo – aquilo que é pensado em oposição ao ser pensante ou sujeito – e, finalmente, refere-se à idéia de permanência, ligada à de inércia.

Entendemos, nesse caso, objetos artísticos tanto aqueles que possuem forma material bem como o registro (como forma de retenção ou interpretação do gesto artístico) de formas expressivas imateriais.

Como meio de comunicação, o princípio diferenciador do museu e da exposição museológica em relação a outros veículos, verifica-se na própria constituição da arte enquanto tal e que se distingue, acima de tudo, dos produtos publicitários criados com a finalidade de intermediação – diferente da criação publicitária – entre o produto e o consumidor.

De acordo com Deleuze e Guattari, a obra de arte tem por característica uma autonomia muito grande: “a coisa tornou-se, desde o início, independente de seu ‘modelo’, mas ela é independente também de outros personagens eventuais, que são eles próprios coisas-artistas, personagens de pintura respirando este ar de pintura. E ela não é dependente do espectador ou do auditor atuais, que se limitam a experimentá-la, num segundo momento, se têm força suficiente. E o criador, então?

(6) Realidade aqui é entendida como uma forma de percepção exterior experimentada de maneira imediata ou não, mas, também, como uma forma de conhecimento de algo existente no tempo e/ou no espaço, portanto, considerando o real das sensações, o que difere de uma possível definição do conceito de verdade.

Ela é independente do criador, pela auto-posição do criado, que se conserva em si.” (Deleuze & Guattari, 1993, pg.213).

A definição acima permite compreender o diapasão no qual atua a museologia: por um lado o museu como meio de comunicação, por outro a arte que, mesmo que estruturada como linguagem, prescinde da tarefa da comunicação. A arte, mesmo quando recebe reverberações do mercado ou ainda, quando estende seus efeitos sobre ele e vice-versa, mantém-se – quando autêntica – independente da lógica do consumo. O objeto museológico e mais especificamente, a *obra de arte no museu*, ajudam a constituir um discurso em oposição à lógica do consumo baseada nos moldes da ‘aquisição-consumo-descarte’.

Cabe ressaltar que, no museu, não se trata do consumo da obra em si – o processo de aquisição por compradores/colecionadores de uma determinada produção – mas da possibilidade de apropriação dos valores expressos pela obra de arte e que não se restringem a um objetivo imediato – mensagem – esperado pela publicidade que gera o consumo. Poderíamos defender que a relação museológica, mesmo inserida no universo da comunicação de massa, pode ser considerada como uma forma autêntica de apropriação de conteúdos simbólicos da arte. Dessa maneira, não consideramos o museu – nem mesmo as exposições museológicas – como um meio de comunicação de massa, em especial porque a experiência museológica não pode ser medida com os mesmos instrumentos utilizados para verificar a efetividade de qualquer *media* comercial: seja pelo aumento das vendas ou o resultado da veiculação de idéias através de pesquisas de opinião calculadas sobre o princípio da amostragem. O conhecimento do potencial de transformação e de reinvenção dos meios sensíveis nos museus será dificilmente avaliado porque se caracteriza, em primeiro lugar, como uma experiência individual.

Recepção e inclusão nos Museus de Arte

Os estudos de comunicação vêm apontando para a possibilidade de compreensão de uma relação mais fluida entre emissor e receptor permitindo-se pensar uma eventual resistência a um conteúdo de contornos fechados, restabelecendo um espaço de conflito. Por isso, o processo de comunicação não se daria de forma tão passiva. De acordo com Mauro Wilton de Sousa “recepção e passividade, caixa vazia, elo final de um processo de captura, são, entre outros, termos indicativos do desequilíbrio da relação emissor-receptor e da limitação de seu uso.” O autor propõe que há um viver social contemporâneo cujas lógicas propositivas são distintas. Dessa forma, são pensadas novas práticas sociais que implicam em relações sociais em permanente mudança, mas que não descartam a necessidade de inclusão a um todo social, mesmo que construído por agentes plurais e diversos. (Sousa, 2001, pg.48-49).

Tal pensamento encontra eco em Gianni Vattimo que afirma que “a intensificação das possibilidades de informação sobre a realidade nos seus mais variados aspectos torna cada vez menos concebível a própria idéia de realidade. (...) Realidade, para nós, é o resultado do cruzamento, da ‘contaminação’ (no sentido latino) das múltiplas imagens, interpretações, reconstruções que, em concorrência entre si ou, seja como for, sem qualquer coordenação central, os *media* distribuem. (...) na sociedade dos *media*, em vez de um ideal de emancipação modelado pela auto-consciência completamente definida, (...) abre caminho a um ideal de emancipação



que tem antes na sua base a oscilação, a pluralidade, e por fim o desgaste do próprio ‘princípio de realidade’.” (Vattimo, 1992, pg.13).

Creio que a problemática que se apresenta para o museu, na atualidade, seja semelhante àquelas indicadas por Sousa – na associação entre recepção e necessidade de inclusão – e por Vattimo – crença no princípio metafísico de realidade. Se por um lado, vivemos a oportunidade de contato com o objeto como sinônimo de ‘dado objetivo’, por outro o museu também se vê envolto e contaminado por uma enxurrada de múltiplas imagens.

Na passagem de um mundo Moderno para um eventual Pós-Moderno vimos nos defrontando com a imposição de grupos que reclamam por representatividade seja nos *mass media*, seja, neste caso, nos museus. A partir dessa constatação, muitos museus – destacadamente museus norte-americanos e canadenses – trabalharam intensamente ao longo de toda a década de 1990, entendendo que seria necessário resolver o problema da inclusão – de minorias – através da demonstração via exposições de um elenco de formas culturais mostradas como contraponto umas das outras. Uma parte expressiva dessa discussão está centrada em uma abordagem na qual podemos identificar um enfrentamento das manifestações de caráter universal e impessoal e a presença das minorias e suas culturas como o ‘local emancipador’ em enfrentamento com o global e, portanto, o dialeto em nova forma, tal qual sugere Vattimo.

Obviamente, a museologia já reconheceu que tal amostragem não foi efetiva seja do ponto de vista da educação (patrimonial), nem resolveu o problema da inclusão. Desse modo, mais uma vez o museu partilhou de uma preocupação de caráter antropológico que atingiu a comunicação. Se considerarmos que a museologia, como ciência aplicada, se constitui em um ramo da antropologia (o estudo da relação entre Homem e objeto em um cenário institucionalizado e ideal), nos dispomos a entender como propõe Vattimo, que as ciências experimentais e ‘técnicas’ (manipuladoras dos dados naturais), “constituem mais o seu objeto do que exploram um ‘real’, já constituído e ordenado (...). Estas não são apenas uma nova forma de enfrentar um fenômeno ‘externo’, o homem e suas instituições, dado desde sempre; mas tornaram-se possíveis, nos seus métodos e no seu ideal cognitivo, pela transformação da vida individual e associada, pela constituição de um modo de existir social que, por sua vez, é plasmado diretamente pelas formas de comunicação modernas.” (Vattimo, 1992, pg.19).

Avançando nas idéias propostas por Vattimo, podemos supor novamente, uma coincidência de reflexões sobre a questão da inclusão na museologia com base no mesmo raciocínio elaborado para exame e crítica dos meios de comunicação. Diz o autor que, “o desenvolvimento intenso das ciências humanas e a intensificação da comunicação social não parecem produzir um aumento da autotransparência da sociedade, mas, pelo contrário, parecem funcionar em sentido oposto. (...) E, no entanto, a impossibilidade de fazer verdadeiramente uma história universal, por exemplo, perante a qual se encontram os historiadores da contemporaneidade, não parece ligada principalmente a limites deste tipo, mas a razões opostas; há uma espécie de entropia ligada à própria multiplicação dos centros de história, isto é, dos lugares de recolha, unificação e transmissão de informações.” (Vattimo, 1992, pg.29).

Creio que podemos supor analogias diretas com o museu como uma das

instituições de ‘recolha, unificação e transmissão de informações’, o que estaria de acordo com a própria definição de museu dada pelo ICOM e apresentada anteriormente. Nesse sentido, a obra de arte contemporânea revela de maneira inequívoca os limites institucionais dos museus criando constrangimentos à lógica e aos ideais acima descritos. Ela foge a quaisquer limitações de caráter entrópico revelando, ainda, o próprio museu como estrutura. Ainda que muitas manifestações artísticas se valham do museu para que haja uma ratificação das próprias propostas poéticas, faz sua crítica ao mesmo tempo em que o recoloca em uma estrutura social fluida, irregular – pós-moderna.

Vattimo, ao avaliar o problema da ‘verdade’ em ciências humanas, permite que pensemos como essa questão é primordial para o universo museológico. Diz o autor que “a lógica com base na qual se pode descrever e avaliar criticamente o saber das ciências humanas, e a possível ‘verdade’ do mundo da comunicação mediatizada, é uma lógica ‘hermenêutica’, que procura a verdade como continuidade, ‘correspondência’, diálogo entre os textos, e não como conformidade do enunciado a um mítico estado de coisas. E esta lógica é tanto mais rigorosa quanto menos se deixa impor como definitivo, um certo sistema de símbolos, uma certa ‘narração’. (...) se (já?) não pudermos iludir-nos sobre a possibilidade de revelar as mentiras das ideologias e atingir um fundamento último e estável, podemos, porém, explicitar o caráter plural das ‘narrações’, fazê-lo agir como elemento de libertação da rigidez das narrações monológicas, dos sistemas dogmáticos do mito.” (Vattimo, 1992, pg.33).

Com base nesse raciocínio podemos avaliar a implosão do Museu Moderno – constituído com a Revolução Burguesa e a criação do Louvre. Mesmo o museu de arte – arte moderna inclusa – manteve a tendência para as grandes narrativas, desde o século XIX até o início dos anos 2000, quando, então, passou-se a fazer a crítica da inserção de objetos nos seus chamados ‘contextos’ e/ou ‘cenários’ reprodutores tanto da narrativa monológica como dos sistemas dogmáticos.

O museu, até hoje, tem a capacidade de funcionar como ratificador de verdades por trabalhar com objetos, ou seja, com testemunhos materiais da passagem do ser humano sobre a vida. Em função disso, autores que trabalharam a questão do museu, o trataram desde um dos aparelhos ideológicos do estado⁷ – e nisso coincide com muitas avaliações dos procedimentos dos *mass media* – como mausolés (numa clara associação fonética), mas que o indicava como sepulcro de obras de arte justamente por testemunharem a neutralização da cultura. (Adorno, 1953).⁸

No entanto, de acordo com Theodor Adorno, na avaliação de Paul Valéry, a tentativa de repor as obras de arte em seu ambiente natural pode ser ainda mais perigosa e foi classificada pelo autor como sofisticação que causa mais danos à arte do que o próprio colecionismo. Com esse tipo de argumento reitera a importância do ambiente sem o qual, qualquer arte não tem valor, mas preocupa-se em distinguir ambiente de “atmosfera”. Esta seria a falsificação provocada pelas ambientações que considera um romantismo sem esperança e uma modernização do passado que apenas o violenta e danifica. Portanto, qualquer tentativa de recuperar o original é sempre falsa.

O museu, para Paul Valéry, expressa um tom conservador no que diz respeito à cultura e classifica-o como local onde a arte torna-se assunto de educação e informação. Diz o autor que “Vênus se transforma em documento. E a erudição

(7) Louis Althusser trabalha a questão das instituições como a igreja e a escola, mas não aborda explicitamente o Museu. A inclusão desta instituição com base na análise de Althusser foi feita por esta autora no texto “Os museus tradicionais na sociedade contemporânea: Uma revisão”. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 1995, pp.283-287.

(8) Nesse texto, Adorno contrapõe os pontos de vista de Paul Valéry – crítico vigoroso do museu – e de Marcel Proust, que vê nos mesmos fenômenos apontados por Valéry a grande riqueza dos museus, ou seja, a possibilidade de reflexão baseada na relação com objetos testemunhos que não fazem mais parte da vida cotidiana e, por isso, despidas da urgência de suas funções primárias.



seria, em matéria de arte, uma espécie de derrota.”⁹

Na seqüência do texto contrapõe Paul Valéry a Marcel Proust, para quem também no museu há uma referência à mortalidade dos artefatos comparando-o a uma estação de trem: faz parte da vida da cidade, mas está afastado do cotidiano. De modo que, é por essa característica que ele dá valor ao *ato do espírito* que isolou as obras de seu ambiente natural. Para ele “a obra de arte vista durante o jantar não nos presenteia com a mesma alegria inebriante que somente se pode esperar no salão do museu, que simboliza muito melhor, em sua nudez e abstinência sóbria de todos os detalhes, os espaços interiores onde o artista se recolhe para criar”. Poderíamos considerar também, como crítica, que a experiência da ambientação nos museus é afetada e pretensiosa em relação ao passado.

Não obstante, ambos os autores citados por Adorno, incluindo-o, tratam a questão do museu como um local fatalmente atrelado aos valores de uma verdade universal já que têm como referência os objetos, testemunhos de uma experiência e resultado concreto da interferência humana na construção do seu próprio destino. Da mesma forma, há uma crítica moderna que culmina no raciocínio da imprescindível morte da arte, pois ela deveria estar inserida no cotidiano. Por isso, a experiência do museu, oposta àquela do cotidiano é relacionada ao sepulcro, mausoléu porque diferente da vida.

Dentro de uma pauta moderna que rejeitou a ambientação e o historicismo adequando-se às exigências de uma concepção moderna de vida, vimos, ao longo do século XX, sobretudo depois de 1919 como a intervenção decisiva da síntese ideológica proposta pela Bauhaus na arquitetura e no design de interiores, a criação e adequação de museus que procuraram alternativas à narrativa cronológica. Uma de suas vertentes desse raciocínio aplicado a prática museológica foi aquela do museu de museografia – ou expografia – neutra reiterando mais fortemente o caráter artificial do museu.

No entanto, a museografia neutra, longe de sê-la, de alguma forma, também pretendia devolver a obra à sua originalidade e ao apreciador a possibilidade de acesso a conteúdos especificamente relacionados àquele objeto de arte. Adorno aponta a percepção dessa impossibilidade na leitura de Paul Valéry e de Marcel Proust que percebem a rejeição mútua entre obras já que, quanto mais proporcionam prazer (estético) mais criam inimizade entre si. Em Valéry o museu é a barbárie, pois perturba a expressão da obra e em Proust é na morte das obras que elas são despertadas para a vida ressaltando, nessa condição, seu aspecto trágico.

Para Adorno, a experiência do visitante do museu fica reduzida a uma forma de catalogação das criações sem a verdadeira experiência da arte. O Museu é visto como inventário e como local de educação, logo, a questão da cultura fica reduzida.

Desse modo, passamos a entender a reação de muitos movimentos artísticos que propunham o fim das instituições ou das estruturas. Movimentos de vanguarda como o Futurismo Italiano, por exemplo, que propõe a destruição dos museus. Diz Marinetti (1876-1944) no item 10 do Manifesto Futurista: “Nós destruiremos os museus, as bibliotecas, academias de todo tipo, lutaremos contra o moralismo, o feminismo e toda covardice oportunista ou utilitária.”¹⁰

Adorno se preocupa, no texto em questão, em apontar as contradições do museu como estrutura estabelecida no âmbito da alta cultura e seu espraio

(9) Adorno baseia-se no texto ‘Le problème des musées’ de Paul Valéry, parte da coletânea *Pièces sur l’Art*.

(10) O Manifesto Futurista foi escrito por Filippo Tommaso Marinetti e publicado originalmente no jornal francês *Le Figaro* em 1909 marcando a fundação do Movimento Futurista nos primórdios da Arte Moderna.

para as próprias obras. Sua questão se concentra em uma suposta inabilidade em permitir a fruição plena da arte e remete a conceitos que vêm desde a cultura medieval associado ao prazer no contato com as obras de arte.

Partindo para uma visão pós-moderna na avaliação da arte, consideramos que, nas suas diversas formas de expressão, a arte passa a se expressar em um mundo que se modificou e no qual o projeto moderno tomou uma nova forma e se converteu em um mundo pós-moderno.

De acordo com Frederic Jameson o pós-modernismo é difícil de definir, pois suas expressões artísticas são, em geral, tão distintas quanto foram as diferentes interpretações que os artistas pós-modernos propuseram como forma de reação ao chamado Alto Modernismo (Jameson, 1983).

Outra característica pós-moderna – seja da arte como de outras instituições – é a perda de força de algumas distinções e erosões tanto entre as expressões, categorias e gêneros artísticos bem como entre as chamadas alta-cultura, cultura popular e cultura de massa. Para Jameson essa é grande conquista pós-moderna, pois se rompeu com a preservação de uma cultura de elite e esta foi (ou tem sido) contaminada com o filistismo e o kitsch, as séries televisivas ou o que chamou de cultura reader's digest.

Logo, para o autor, o Pós-Moderno não é a descrição de um estilo particular, mas sim um conceito periodizante cuja função está correlacionada à emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica.

Uma das práticas mais significativas do pós-modernismo, segundo Jameson é o pastiche, que esclarece, é diferente da paródia. Segundo o autor, a paródia aproveita e capitaliza aquilo que é único, por exemplo, em um estilo, e aumenta suas idiossincrasias e maneirismos. Mas, ainda, reconhece a existência de uma norma lingüística. O pastiche surge, porém, quando a própria norma não faz mais sentido. Dessa forma, o pastiche seria uma “paródia neutra que perdeu o senso de humor”. O pastiche corresponde a um mundo no qual a inovação estilística não é mais possível. Em vista disto, o que resta é imitar estilos mortos, através de máscaras e com as vozes dos estilos recolhidos do museu imaginário.

Conseqüentemente, o pós-modernismo em arte trata da própria arte, porém, de uma forma diferente. Ou seja, suas mensagens essenciais envolverão a inevitável falha da arte enquanto tal e da estética, a falha do novo e o aprisionamento do passado. Como exemplo do pastiche como algo que não pertence à alta cultura, mas está inserido, principalmente, na cultura de massa, cita os ‘filmes nostálgicos’: American Graffiti, Chinatown, mas também Star Wars, nos quais há uma atmosfera e peculiaridades estilísticas do passado, mas também recapitulam experiências culturais de gerações anteriores, como aquelas dos anos 1930 e 1950 que assistiam filmes sobre alienígenas e séries como Buck Rogers.

Para Jameson teóricos sociais, psicanalistas e lingüistas, bem como os teóricos na área da cultura que analisam mudanças tanto culturais como formais, que exploram a noção de que o indivíduo ou o sujeito individual está morto, derivam em duas posições: 1ª) o velho sujeito burguês típico da era clássica do capitalismo competitivo, ligado a família nuclear e a emergência da burguesia como classe social hegemônica não existe mais; 2ª) esse sujeito pode nunca ter existido. Disso decorre um dilema estético: se a experiência e a ideologia do self individual, que informou a prática estilística do modernismo clássico nunca existiu ou mesmo aca-



bou, então, não está mais claro o que artistas do período presente estariam fazendo.

Em uma segunda feição do pós-modernismo que alguns chamam textualidade, Jameson chama de esquizofrenia, considerada (resumidamente) como uma desordem de linguagem, conceito primeiro baseado em Jacques Lacan. Ou seja, porque a linguagem tem um passado e um presente, porque a sentença se move no tempo é que podemos ter o que parece ser uma experiência concreta ou uma experiência vivida no tempo. Mas, como a esquizofrenia não permite articulação de linguagem, não é mais possível uma experiência que tenha continuidade temporal. Por isso, ela é uma experiência isolada, desconectada, de material de significado descontínuo que não se relaciona numa seqüência coerente. No entanto, pode proporcionar uma experiência muito mais intensa não importando qual o passado que se apresente, desde que nosso presente seja sempre parte de uma gama maior de projetos que nos force a, seletivamente, focar nossa percepção. Como não existe continuidade temporal, a experiência do presente se torna poderosa, vívida e “material”. O isolamento torna o significado ainda mais material: literal. Desse modo, por exemplo, o foto-realismo (hiper realismo) parecia representar um retorno à representação depois do expressionismo abstrato até que se prestou atenção que aquelas pinturas não eram tampouco realistas desde que aquilo que elas representam não é o mundo exterior, mas uma ‘fotografia’ do mundo exterior, ou seja, sua imagem.

Para comparar tais noções com a realidade dos museus de arte, destacadamente, aqueles que lidam com as linguagens moderna e contemporânea pode-se aferir que o museu começa a ser visto como uma estrutura a ser revelada. Surgem meta-exposições que analisam o papel dos museus na sociedade, na sua relação com a arte. De acordo com Débora J. Meijers se há algum lugar onde o significado de um trabalho individual é determinado, então ele é o local que lhe é conferido entre outros trabalhos (Meijers, 1996, p.8).

Ainda, de acordo com a autora, com base na afirmação acima, amplamente aceita por vários protagonistas do mundo museológico tais como curadores, diretores e conservadores de museus, a especulação sobre a arte na sua montagem e colocação no cenário museológico tendeu para o desenvolvimento das exposições que classificou como ‘a-históricas’¹¹. Para Meijers a característica das exposições a-históricas está em que “apesar de todas suas diferenças, [elas] têm em comum o fato de abandonarem o tradicional arranjo cronológico. O objetivo é revelar correspondências entre trabalhos que podem pertencer a períodos e culturas distintas. Essas afinidades superam os limites cronológicos bem como as tradicionais categorias de estilo implementadas pela história da arte. (Meijers, 1996).

No entanto, ao pretender criar ‘vínculos’ entre as ‘verdades’ permanentes ou imanentes das obras de arte de todos os tempos, as curadorias de exposições a-históricas revelam uma linha de raciocínio tão particular que poderiam inscrever-se como instalações, ou criações artísticas e não como curadoria de exposições. Apesar do caráter auto-elogioso, a exposição a-histórica permite uma auto-reflexão e uma auto-referência sobre as possibilidades da exposição museológica, alinhando-se com um raciocínio pós-moderno. Ampliaram-se o número de exposições que usam o próprio museu como objeto de representação e, com isso, cresceu uma tendência antropológica na abordagem da arte contemporânea em oposição a uma

(11) Tais exposições tiveram grande espraiamento e força conceitual ao longo dos anos 1990.

tendência historicista que verificamos nas exposições dos museus de Belas Artes, mais preocupados com a questão educativa, buscando uma narrativa a partir de cronologia pré-estabelecida.

Conclusão

No universo contemporâneo, ou pós-moderno, as exposições não se resumem apenas a expor objetos artísticos, mas incluem manifestações artísticas ou de caráter estético. Porém, a transformação de raciocínio mais radical, em relação ao modelo moderno de cultura e sociedade é que o museu não é mais questionado como permanência orgânica, mas, acima de tudo, na sua forma/estrutura passou a ser o canal catalisador de uma nova conjunção de interesses com outras mídias, e também com outros setores da indústria cultural. Em oposição a um raciocínio moderno, para muitos artistas, tornou-se o local por excelência de ratificação do estatuto artístico de certo tipo de produção.

A partir da segunda metade dos anos 1990 e anos 2000, foram, e têm sido criados – e restaurados – museus que assimilaram o novo como ideologia (presentificação) criando uma terminologia não apenas para as coleções, mas também para os edifícios: *new museums*. Tais museus são objeto de uma arquitetura nova, também chamada pós-moderna, abrigando novos espaços e referências que, inclusive, se sobrepõem a outros espaços urbanos.

No entanto, o mais sintomático em relação a uma nova sensibilidade refere-se ao desejo de ultrapassar as fronteiras disciplinares, principalmente as distinções entre alta-cultura e cultura de massa, buscando uma nova proposta inserida no contexto de uma cultura envolvida com as mídias de massa. São museus que se auto-sustentam e competem igualmente com a indústria cultural e de lazer.

Em função dessas novas características, tem se verificado a transferência acentuada de uma relação museológica potencial para outros ambientes externos ao museu: centros culturais, parques de diversão, *www*, áreas públicas e outros, ampliando a proposta de uma *nova museologia* com base na expansão de seu escopo de ação, incluindo a possibilidade de diferentes apropriações e múltiplas sensibilidades. A cultura de massa deixa, dessa forma, de ser vista como inimiga do museu.

Por outro lado, há um intenso desgaste que pretende enxergar aspectos de mídia de massa e impô-los ao museu, fato esse que, por não corresponder do ponto de vista de sua própria constituição e estrutura, gera equívocos que podem ser vistos no excesso de lojas de museus com produtos que fazem referências as chamadas exposições *blockbusters*, a cobrança de altos preços de ingresso, a apreciação positiva com base nos grandes números de visitantes e nas grandes filas de espera. Consideramos e reiteramos que há uma distorção na forma de interpretação desse fenômeno e que, ainda assim não gera argumentos suficientes para redefinir os contornos da *mídia museológica*. Acima de tudo porque a missão museológica – que permite o relacionamento profundo entre o ser humano e o objeto em um cenário institucionalizado e ideal – ainda resiste e se configura como uma experiência individual e altamente qualificada.



Anexos

Anexo I - Martin Heidegger e Walter Benjamin desenvolveram conceitos paralelos e com coincidência cronológica – 1936 – sobre a questão do choque. Gianni Vattimo investiga a analogia entre os dois conceitos, já que ambos, ao trabalhá-los, o fazem usando a obra de arte como vetor. Em Martin Heidegger se depreende um embate entre a presença da obra em si no mundo como possibilidade de significado e seu intangível, ou seja, aquilo que não tem, por impossibilidade estrutural, canal de enunciação. Para Heidegger, o Stoss que provoca a arte relaciona-se com a experiência da morte, no entanto, vista como potência de constituição da existência. Isso ocorre, pois é na experiência estética que é produzido o desenraizamento como canal de reconstrução do ser. Ao mesmo tempo revela a capacidade ‘auto-reconstitutiva’ obra em si. Em Walter Benjamin, o Shock é avaliado através de um raciocínio com base na psicanálise de Freud, tendo como referências contextuais o processo criativo e a cidade moderna (ou a própria modernidade). A partir de suas leituras de Baudelaire e do Cinema, o Shock se localiza no cerne da produção criativa. Benjamin avalia a intensa sucessão de imagens (do cinema) que geram os processos de associação de forma ininterrupta e constante. Esse movimento acabaria por gerar um estado de super exposição da ‘audiência’ que viria a diminuir sua capacidade de consciência e, portanto, de reação ao choque produzido por um estímulo externo. Em extremo, esse processo levaria ao fim da cultura. Gianni Vattimo, por sua vez, ao aproximar ambas as reflexões, permite compreender a obra de arte como algo em constante processo de auto-reconstrução e que se dá como forma de continuidade ainda que apresentada de maneira fragmentada do ponto de vista temporal.

Anexo II - Conferir: Cultures, Revista da Unesco, vol. XVI, n.1, Édition de La Baconière. Apud: POLI, Francesco Producción artística y mercado. Colección Punto y Línea, Editorial Gustavo Gili, España, 1976, pg.131. Grifo meu. Na definição atual e oficial de Museu dada pelo International Council of Museums a afirmação de que se trata de um meio de comunicação foi retirada. Diz-se, agora, que é uma “instituição sem fins lucrativos, permanente, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento e aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, divulga e expõe, para fins de estudo, educação e divertimento, testemunhos materiais de seu povo e seu meio ambiente.” Código de Ética Profissional do ICOM. Tradução Gabriela Wilder. Impresso por ocasião da Conferência Latino-Americana de Museus, DEMA/SEC, 1996, pg.2.

Anexo III - Consideramos o termo Alta Cultura a partir das definições cunhadas por Theodor L.W. Adorno e Max Horkheimer, além dos pensadores da Escola de Frankfurt, que distinguem níveis distintos de cultura a partir de sua forma de produção e de apropriação segmentada socialmente. Tanto a chamada Alta Cultura identificada com a Cultura de uma elite intelectual, como a Cultura Popular, eram consideradas originais. Além disso, ambos cunham o conceito de Indústria Cultural identificado com a chamada cultura de massa, pois, analisada a partir dos produtos gerados por aquela indústria. A consciência de que bens culturais passaram a ser tratados como mercadoria não era novidade. Entretanto, os pensadores da Escola de Frankfurt reconheceram que tal processo passou a constituir um sistema e, a partir de então, permitiram novas análises em relação ao fenômeno.

Bibliografia

ADORNO, Teodor W. **Museo Valery-Proust. Prismas: La crítica de la cultura y sociedad.** Barcelona: Editora Ariel, 1962.

ALPERS, Svetlana. **O Museu como uma forma de ver. Ética e Estética.** Filosofia Política, Série III n.2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos.** São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates, 1973.

BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor.** Sociologia. São Paulo: Editora Ática, 1985.

_____. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.** Teoria da Cultura de Massa. Luiz Costa Lima (trad., coment. e seleção). Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1990.

BOTTALLO, Marilúcia. **Arte Moderna e Contemporânea em São Paulo. O Museu como intermediário.** Dissertação de Mestrado. n.p. 2001.

_____. **Os museus tradicionais na sociedade contemporânea: Uma revisão.** Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia. São Paulo, 1995, pp.283-287.

BOURDIEU, Pierre. **A gênese social do olho. As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário.** Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CLARK, Timothy J. **Em defesa do expressionismo abstrato. Modernismos. Ensaio sobre política, história e teoria da arte.** Organização Sonia Salzstein. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac&Naif, 2007.

Código de Ética Profissional do ICOM. Tradução Gabriela Wilder. Impresso por ocasião da Conferência Latino-Americana de Museus, DEMA/SEC, 1996.

COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural.** São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.

DEBORD, Guy. **The society of the spectacle.** Translated by Donald Nicholson Smith. New York: Zone Books, 1995.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

Demasiadamente Pós-Humano. Entrevista conduzida pelo grupo de pesquisa “Conhecimento, Tecnologia e Mercado”. Revista Novos Estudos, CEBRAP, n.72[161-175] Julho de 2005.

FERNANDEZ, Roberto César. **Lúxive. Sigradi Arte y Cultura Digital.** http://cumincades.scix.net/data/works/att/sigradi2005_063.content.pdf. Acessado em 2005.

GOMEZ, Maria Nélide G. de. **A Informação no cruzamento de fronteiras: questões epistemológicas, questões éticas.** Texto elaborado para ANCIB-SBPC. n.p. 2006.

HEIDEGGER, Martin. **Memorial Address. Discourses on Thinking.** New York: Harper Torchbooks, 1996.

HUYSSSEN, Andreas. **Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa.** Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. N.23. Tradução Valéria Lamego. Rio de Janeiro: IPHAN/MinC, 1994.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção.** Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editores, 1991.

JAMESON, Frederic. **Postmodernism and Consumer Society. The anti-Aesthetic.** Essays on Post Modernism Culture. (org. Hal Foster) Bay Press. 1983.

LIER, Henri van. **Objeto e estética. Os objetos.** Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.

MEIJERS, Débora J. **The museum and the ‘ahistorical’ exhibition. The latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon?** Thinking about exhibitions. Editors: Greenberg, R. Ferguson, B.W., Nairne, S., Routledge, England. 1996.



- MOLES, Abraham. **Teoría de los objetos**. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1975.
- NAVES, Rodrigo. **Um Azar Histórico. Desencontros entre Moderno e Contemporâneo na Arte Brasileira**. Revista Novos Estudos. Nov., n.64 (5-21).. São Paulo: CEBRAP, 2002.
- O'DOHERTY, Brian. **No interior do Cubo Branco. A ideologia do Espaço da Arte**. Tradução Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- POLI, Francesco. **Producción artística y mercado. Colección Punto y Línea**. España: Editorial Gustavo Gili, 1976.
- RÚSSIO, Waldisa. **Conceito de Cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação**. Cadernos Museológicos. Rio de Janeiro: IBPC, 1990.
- SALZSTEIN, Sonia. **A questão Moderna / Impasses e Perspectivas na Arte Brasileira, 1910 a 1950**. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, n.p. 2000.
- SHOHAT, Ella & STAM, Robert. **A estética da resistência. Crítica da Imagem Eurocêntrica. Multiculturalismo e Representação**. Tradução Marcos Soares. São Paulo: Cosac&Naif, 2006.
- SLOCOMBE, Will. Shock. **The University of Chicago**. Theories of Media. Keywords Glossary. <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/shock.htm>. Acessado em 2004.
- SOUSA, Mauro Wilton de. **Bibliografia comentada: Práticas de recepção mediática: o pertencer ao comum social**. Novos Olhares. Revista de Estudos sobre práticas de recepção a produtos mediáticos. Ano III, n.7, 1º semestre. 2001.
- VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Coleção Antropos, Lisboa, Portugal: Relógio D'Água Editores, 1992.



José Ronaldo Mathias

A diferença como comunicação: entre o nacional, o mercado e as identidades

Resumo

Identidade e diferença, temas históricos no debate acadêmico e na dinâmica social e cultural, assumem cada vez mais significação como temas desafiadores também na sociedade contemporânea. No atual mundo globalizado fatos e circunstâncias constantes apontam conflitos os mais diversos indicando a pluralidade e a diversidade com que a sociedade hoje se estrutura. No mundo acadêmico posturas e reflexões de ontem são revisadas e atualizadas buscando dar conta interpretativa dessa mesma dinâmica social. O presente texto se coloca criticamente nesse cenário empírico e conceitual apontando em especial os desafios vinculados ao processo comunicacional que permeia esses temas e suas práticas.

Cenas da vida moderna¹

Exclusão e direitos sociais. Desde o final de outubro de 2005, ardem os automóveis e certos equipamentos sociais, símbolos dos bens de consumo duráveis e das propositalmente precárias políticas sociais. Os jovens parisienses habitantes das periferias encenam uma raiva acumulada ateando fogo pelas noites, iluminando o iluminismo francês repleto de racismos, segregações, representações de direitos, prevenções inatingíveis, escolarizações restritas à obediência, explorações, dominações, assujeitamentos. Eles incendiam os efeitos da tolerância zero, programa de direita que se transformou em política de segurança de Estado, independentemente da ideologia partidária. São jovens pobres, desempregados ou inimpregáveis, religiosos ou não, imigrantes ilegais e cidadãos franceses, ou quase. Porque na França, para os estrangeiros africanos, se é francês no plano jurídico-político, mas não no social. Isto não é uma exceção à francesa, somente a regra do Estado-nação moderno.

Combate à imigração. No dia 5 de agosto de 2005, o primeiro-ministro Tony Blair anunciou mudança das “regras de jogo no Reino Unido”, e uma nova legislação anti-terrorista. E no dia 24 seguinte, o Ministro do Interior, Charles Clark agregou à nova legislação, uma lista de “condutas inaceitáveis” que justificarão a partir de agora a expulsão de pessoas, ou a proibição de sua residência na Inglaterra. Entre as condutas proibidas estão “escrever, produzir ou publicar conteúdo provocativo, pregar ou fazer discursos públicos, fomentando, justificando ou glorificando a violência, na Internet, ou em postos como os de professor ou líder comunitário”.

Genocídio. A França foi acusada de ajudar, em 1994, o genocídio em Ruanda. Em depoimentos precisos e concordantes, testemunhas dizem ter visto os soldados do exército francês entregando tutsis amarrados às milícias hutus, es-

(1) Os casos a seguir foram selecionados das principais agências de notícias internacionais e nacionais – Reuters, BBC Brasil, Folha de SP, O Globo, O Estado etc – entre os anos de 2005 e 2006. O autor reservou-se no direito de copiar trechos na íntegra bem como alterar e reduzir os textos para garantir a compreensão das notícias.

José Ronaldo Mathias, pesquisador e professor junto ao Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da USP.
jmathiasbr@yahoo.com.br



tuprando mulheres e matando homens tutsis refugiados na “Zona Humanitária Segura”. O Genocídio em Ruanda foi o massacre de aproximadamente 800000 Tutsis (povo da África) e alguns Hutus (povo da África) por um grupo de Hutus extremistas conhecidos como “Interahamwe” durante um período de 100 dias em 1994.

Rebelião de mulheres. Moradoras do interior da Índia lincharam estupradores e viram heroínas da causa feminista. Irritadas com o descaso da polícia e a lentidão da Justiça em punir os abusos sexuais do chefe de uma gangue de um bairro pobre da cidade de Nagpur, uma centena de mulheres invadiu a sessão do tribunal em que o acusado prestava depoimento e o linchou na frente do juiz. A polícia chegou a prender e a incriminar cinco mulheres pelo linchamento, mas elas acabaram soltas depois que outras 400 manifestantes cercaram a delegacia. Purnima Advani, presidente da Comissão Nacional das Mulheres, um órgão do governo, inocentou as agressoras e disse que o linchamento era “compreensível” dada à incompetência da polícia em prevenir os estupros. Há também o fator corporativista, arraigado na Índia: boa parte das ocorrências de estupro acontece dentro de repartições estatais, como delegacias e hospitais, envolvendo funcionários públicos.

Movimento revolucionário. Durante mais de dez anos, o EZLN (Exército Zapatista de Libertação Nacional) se preparou para a luta armada nas montanhas e nas florestas de Chiapas. Mas o EZLN somente aparece para o mundo em 1º janeiro de 1994, quando milhares de seus milicianos tomam San Cristóbal de las Casas (capital do estado de Chiapas, com mais de cem mil habitantes), além das principais cidades do estado: Ocosingo, Chanaal, Altamirano e Las Margaritas. Nesse mesmo dia, o EZLN ataca o quartel de Rancho Nuevo, comandado pelo general Garrido. Próximo dali, o EZLN invadiu uma penitenciária, libertando todos os prisioneiros, a maioria índios, repetindo o que haviam feito em cadeias de outras cidades também tomadas. Nestas, as prefeituras e as rádios foram os primeiros locais a serem tomados, além das prisões, dos prédios públicos, dos bancos e de algumas empresas importantes. Portavam armas modernas potentes e comunicavam-se entre si pelo rádio. A maior parte do EZLN é composta pelas quatro etnias que habitam Chiapas: tzotziles (85.553 índios), tzetales (95.953), tojolabales (12.660) e choles (47.529). O subcomandante Marcos comandou o ataque à capital e foi o principal porta-voz do EZLN, concedendo uma entrevista coletiva internacional à imprensa em frente ao Paço Municipal ocupado.

Charge excludente. Em setembro de 2005, o jornal dinamarquês Jyllands-Posten publicou 12 caricaturas satirizando a intolerância entre os muçulmanos e islâmicos ligados ao terrorismo. Os desenhos incluem uma imagem de Maomé com uma bomba no lugar de um turbante sobre a cabeça e outra mostrando ele em um paraíso nublado dizendo a um grupo de homens-bomba envoltos em fumaça “Parem, nós não temos mais virgens!” O material foi publicado na França, Alemanha, Itália, Suíça, Espanha e Hungria. No início de fevereiro de 2006, uma dezena de homens armados apareceu nos escritórios da União Européia em Gaza, disparando armas automáticas e escrevendo o seguinte alerta “Fechado até que uma desculpa seja pedida aos muçulmanos”.

Homofobia é crime. Aconteceu no dia 27 de junho de 2006 a 10ª. Parada do Orgulho Gay de São Paulo que reuniu cerca de 3 milhões de pessoas na Aveni-

da Paulista. O evento teve desde manifestantes a favor da diversidade sexual até quem apenas buscava diversão. Conforme os organizadores da Parada, neste ano, a Companhia de Engenharia e Tráfego (CET) exigiu uma taxa de, aproximadamente, R\$ 479 mil para controlar o trânsito durante o evento. Os organizadores denunciam discriminação e privilégios a alguns grupos. A Central Única dos Trabalhadores (CUT), por exemplo, realizou, no mesmo lugar, no dia 01 de maio, uma festa de comemoração ao Dia do trabalho, pagando uma taxa pequena, segundo os sindicalistas. Dois dias antes da Parada Gay, evangélicos também promoveram uma Marcha para Jesus e nenhum valor foi cobrado pela CET.

Todos esses fatos são indicativos de conflitos sociais, políticos, sexuais, culturais, religiosos, identitários e têm em comum a insatisfação generalizada daqueles que submetidos a condições extremas de maus-tratos rebelaram-se, responderam ou contestaram, na maioria dos casos, com violência, à situação de exclusão e de extermínio coletivizados. Eles são notícia na imprensa local e internacional que, com a justificativa de democratizar a informação entre os povos de todos os continentes, transforma o assunto em plataforma para a discussão dos direitos humanos, dá voz a grupos que querem representação identitária (gays, minorias étnicas e religiosas, mulheres etc), mas também intensifica as negociações de audiência, interesses políticos, econômicos, nacionais e corporativos. E não pára por aí. Instituições como ONU, governos, ONGs, escolas, universidades, partidos políticos, empresas e a publicidade são, cada vez mais, condutores e/ou agenciadores da questão da diferença e da identidade, seja com fins políticos, educacionais ou comerciais.

A sociedade da informação não exclui assuntos, antes, os noticiam, complexificando os interesses de classe, público e grupos culturais. Ao pulverizar, em cadeia mundial assuntos, conflitos, modas, lugares, imagens e personagens, a comunicação midiática transforma o mundo em uma aldeia global (McLuhan, 2006). O local e o internacional se cruzam e se confundem. As grandes redes de comunicação eletrônicas, iniciadas pela TV, criam um laço social invisível entre espectadores por intermédio do consumidor de imagens e informação. Para muitos pesquisadores, a mídia agencia debates, comportamentos, produzindo práticas discursivas e ações que alteram a vida da cidade e o cotidiano individual das pessoas e grupos.

Este é o ponto de partida da maioria das discussões das pesquisas em comunicação. Ao longo do século 20, grande parte da investigação teórica e mercadológica a respeito da comunicação girou em torno da inquietante e provável manipulação-efeito-influência dos meios de comunicação sobre a massa, o indivíduo, o sujeito. À medida que novas tecnologias são lançadas, rapidamente novos problemas são recolocados na tentativa de definir o sujeito da comunicação. A pergunta “quem é afinal o homem no processo de comunicação social contemporâneo” foi e é o grande norteador das pesquisas em comunicação (Miège, 2000).

Diversos estudos, situados em alguns paradigmas, forneceram, ou tentaram oferecer, respostas ou caminhos para esse questionamento praticamente fundante na esfera da comunicação social. Desde as primeiras reflexões advindas da esfera da propaganda, como a Teoria Hipodérmica (DeFleur, 1993), passando pelas teorias sobre a crítica à ciência e à cultura, e à crise da razão, sistematizadas pela Escola de Frankfurt (Wolf, 2003), e chegando aos recentes estudos de recepção,



centrados nos Estudos Culturais (Martin-Barbero, 2001), somados ainda às contribuições da Semiótica, da Análise do Discurso e de outros estudos contemporâneos o problema tem persistido. Afinal, comunicação é uma questão de cultura? de ideologia? De política? De poder? Em outros termos, o que é comunicação? E como a comunicação social a partir de suas relações com os meios de comunicação tem servido de fonte para se questionar a própria humanidade a partir das distintas mediações simbólicas e materiais que nos medeiam?

O debate tem sido profícuo, principalmente, porque o próprio campo da Comunicação Social mostra-se dependente de outras esferas do conhecimento para subsidiá-lo nesta tarefa. Assim a sociologia, a antropologia, a ciência política, a psicologia, a filosofia, entre outras esferas, têm disponibilizado conhecimento precioso para os estudiosos da comunicação. E os grandes paradigmas das ciências humanas e sociais – positivista, marxista, estruturalista e pós-estruturalista – servem de suporte para as teorias das distintas áreas.

Entre vários autores e versões sobre estas temáticas, o filósofo Gilles Deleuze estuda a diferença sob o questionamento da razão ocidental; Michel Foucault (1986; 1999a; 2000) analisa as relações entre poder-saber; Jürgen Habermas (1997; 2002) pensa sobre a esfera pública e razão comunicativa; Jacques Derrida (1996; 2004), com seu método desconstrucionista, critica o logos ocidental. Enquanto isso, outros investigam também a relação entre o advento dos meios de comunicação modernos e a formação dos estados nacionais, como Thompson (1995) e Martin-Barbero (2001) e Giddens (2002); o argentino Nestor Garcia Canclini (1999) reflete a dimensão simbólica do consumo na contemporaneidade. Charles Taylor (1994) e Axel Honneth (2003) explicam as lutas pelo reconhecimento como questionamento da modernidade e cobram o direito às minorias. Homi Bhabha (2001) estuda o estatuto do estrangeiro e as lutas de emancipação das ex-colônias asiáticas e africanas. No Brasil, o sociólogo Otavio Ianni (2004) critica a deficiência da democracia nos países latino-americanos e as demandas daí geradas pelos veículos de comunicação. Todos esses autores problematizam, direta e indiretamente, através de paradigmas distintos, a complexidade teórica de conceitos como identidade, diferença e comunicação.

Nos movimentos ativistas por reconhecimento e nas pesquisas sobre comunicação de massa, cultura popular, indústria cultural, cotidiano e recepção os temas identidade e diferença sempre aparecem, direto ou indiretamente, ligados às práticas de consumo, às manifestações artísticas e culturais, como também à cidadania e aos movimentos sociais. Descobrir o sujeito da comunicação a partir da influência dos meios de comunicação sobre as pessoas, de seus efeitos, ou das resistências, rejeições e negociações oferecidas a eles, tem sido o problema em destaque nas pesquisas comunicacionais.

O cenário dessas pesquisas é a sociedade moderna. À medida que ela se fortalece em grandes centros urbanos e industriais, regida pela lógica do capitalismo e seu principal braço a democracia, surge a figura que se tornará cada vez mais central nas esferas da comunicação e da cultura, o consumidor. Toda a produção de conhecimento, saber e informações geradas começam a recobrir a realidade social e cultural das práticas de consumo que já irão aparecer como práticas econômicas e políticas e, posteriormente, como práticas de cidadania e comunicacionais. O consumo, mais do que uma relação de compra e venda de mercadorias, vai sendo

concebido como espaço de negociação de modas, comportamentos e estilos de vida. Aos poucos, comprar deixa de significar apenas possuir bens materiais para a sobrevivência física e manutenção da vida. Os meios de comunicação tornam-se também palco de produção e reflexão de outras necessidades – as espirituais e simbólicas –, transformando a compra de mercadorias em posse de informação, imagens, fantasias e sonhos, tornando o consumidor alguém seguro e pertencente a um grupo. O consumo aparece, então, como mediação necessária para se projetar e desenvolver políticas públicas como mecanismos de inclusão e fortalecimento da cidadania, principalmente, em sociedades democráticas com problemas de inclusão social. Se o consumo pode ser entendido como uma prática de pertencimento e reconhecimento, um dispositivo (Foucault, 1984) ou, um elemento presente na esfera do mundo da vida (Habermas, 2004), sem dúvida, o termo não pode passar despercebido nos estudos de comunicação, principalmente, quando o assunto é identidade e diferença.

Identidade Crítica

Identidade e diferença apresentam-se como questões a se debater e resolver na esfera da política, ainda que na esfera midiática e mercadológica aparecem igualadas quando muito distante de conflitos. Os casos de violência e intolerância a grupos religiosos e mulheres, apresentados anteriormente, são exemplos disso. Pode-se dizer ainda que uma análise mais detalhada revelará que a grande maioria dos confrontos ocorridos nas sociedades contemporâneas duela, num certo sentido, pela posse de identidades, seja pelo reposicionamento na esfera pública de grupos identitários que permanecem à margem das sociedades através da conquista de direitos, seja pelo reconhecimento de suas identidades culturais. Nesse sentido, tais conflitos expressam também as novas estratégias políticas dos Estados para enfrentar o problema da diferença dentro e fora de seus limites geográficos, como vimos entre os países do Leste Europeu, África e Oriente Médio. A luta pela posse da identidade extrapola os limites da nação e confere a estes movimentos uma visibilidade midiática global chegando, em muitos casos, a abalar a soberania nacional. Isso porque o nó górdio da questão implica numa reorientação do sentido das identidades nacionais – em sua dimensão política, cultural e econômica – que não conseguem oferecer suporte necessário à subjetividade dos múltiplos atores em luta.

Posto isso, sabe-se que o reposicionamento das relações de poder através da identidade não é algo fácil, nem acabado, ou realizável num tempo determinado. Ou seja, ela nunca acontece em definitivo. Nada garante que este reposicionamento através da busca de pertencimento a grupos comunitários, poderá suavizar as condições de assujeitamento vividas por um grupo minoritário. Globalização, desemprego, escassez de recursos naturais, epidemias mundiais, guerra nuclear, fome são fantasmas sempre presentes na memória coletiva dos povos.

O reconhecimento, discurso com efeitos de verdade, identidade étnica, religiosa, racial, sexual, nacional, porém, pode atenuar o sofrimento, como afirmam alguns autores, pois tende a gerar melhores relações de poder. É, desse modo, que a maioria dos que buscam esse tipo de apoio, de pertencerem ao comum, encara a sua condição de vida. O esfacelamento do poder legal e político dos Estados ao redor do mundo – principalmente, nos estados subdesenvolvidos ou em desenvol-



vimento – e seu enfraquecimento ante o fluxo de capitais e ao mercado livre soa como a hora é essa para essas comunidades flageladas pelos imperativos modernos. Na verdade, a busca por uma comunidade – onde sentimentos de justiça, solidariedade, segurança se entrecruzam – tem sido construída ao revés, tanto do antigo estado-nação quanto da própria comunidade internacional. Essa busca também se consolida naquilo que Bauman (2003) chama de comunidade estética, teleguiada pela notoriedade de uma celebridade midiática, sustentada pelo senso de segurança oferecido pelos ídolos planetários do mundo da beleza. Seja como for, num caso ou noutro, é a sensação de segurança, proteção e estabilidade que tonifica a formação de grupos.

Contudo, em cada caso, pode-se dizer que essa luta trava-se conforme as condições sociais, históricas, econômicas, políticas e culturais de seus atores, inclusive, as do grupo que cada um pertence. Difícil é analisar com os mesmos argumentos o caso da rebelião de mulheres na Índia, o genocídio em Ruanda. As reivindicações pelo reconhecimento de identidades culturais, por novas relações de poder, por direitos iguais – um discurso com efeito de verdade – guardam em si uma especificidade genuína, tornando-os diferentes uns dos outros. Essa disputa pelo reposicionamento de identidades, pela interpretação e satisfação das reivindicações, historicamente, não cumpridas é a luta pelos direitos legítimos, nos quais as minorias estão envolvidas em busca de dignidade, reconhecimento e justiça distributiva.

Um cenário deste tipo evidencia variações da abordagem do tema da identidade e sua relação com a diferença, seja nas representações da identidade na mídia, seja nos debates acadêmicos. Se por um lado esses episódios incendeiam a tradição iluminista por outro a partir da própria lógica do capitalismo tais acontecimentos acabam incorporados pelos programas de inclusão promovidos pelos Estados ou equacionados pelo gerenciamento da diferença pelos comandos do consumo. No plano da comunicação social, os processos de identificação sociais promovidos pelo consumo confirmam as afirmações das identidades estampadas em slogans descartáveis, formadores de comunidades de agrupamentos estéticos.

As identidades nacionais, também, deparam-se com a pluralidade de suas culturas, de crenças, de condições de assujeitamento. Dolorosamente, percebem-se entrecortados por uma variedade de antagonismos, fundamentalismos, divisionismos de todos os tipos. Os governos gerenciam entre si, dentro e fora de suas fronteiras, a heterogeneidade de identidades que representem suas concepções de verdade a partir de seus domínios nacional, cultural, econômico, político. Muitos dos confrontos contemporâneos e das explosões identitárias, no entanto, pleiteiam à centralização de elementos reconhecedores das identidades, por compreendê-las como algo naturalizável, estável, essencialista, Bhabha (2003). Essa compreensão torna-se muitas vezes autoritária por se fechar sobre uma posse perigosa de suas próprias práticas demandando um reconhecimento que sempre retoma aquilo que se é, ou se representa para os outros. Identidade é entendida, contemporaneamente, não como um conceito essencialista, mas estratégico e posicional. Nas palavras de Hall (2000, p. 108) “Essa concepção aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As

identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação.”

Questões para a Comunicação Social

Essa torre de babel enuncia um novo olhar sobre a questão da diferença e da identidade na contemporaneidade, cabendo-nos perguntar: Por que a atualidade do termo diferença? Pode-se afirmar que ela representa uma nova forma de identidade? Pode-se ainda dizer que a diferença não mais se expressa, necessariamente, como uma manifestação da exclusão? E sim como forma de pertencer a um comum em crise?

Se a resposta a estas perguntas for afirmativa, a noção de diferença pode parecer apaziguada pelo pertencimento através da construção identitária. Porém, se a resposta for negativa, o problema toma outro rumo e duas questões aparecem: A diferença pode ser uma estratégia gerenciadora de identidades e, portanto, mecanismo permanente de controle do Estado? Se for abolida a idéia de representação identitária e reconhecimento será possível a formação de um consenso racional na esfera política de participação?

As políticas de reconhecimento e práticas de pertencimento parecem reduzir a diferença à identidade, já que ao representá-la em hábitos, comportamentos, estilos de vida e grupos corre-se o risco, novamente, de enquadrar, caracterizar, padronizar o que é tido como instável, na pretensão de tornar visível as características mais particulares e pessoais de cada um, que só fazem sentido quando sujeitas à revelação. Sejam num caso, seja noutro, desconfia-se que a diferença continua a se encontrar numa encruzilhada histórica: pertencer, resistir ou participar? Vários olhares pavimentam esse caminho em sentidos muitas vezes contraditórios.

Os pensadores da chamada ‘filosofia da diferença’, Michael Foucault, Giles Deleuze e Jacques Derrida problematizam a diferença a partir do distanciamento da identidade, e esta vista em seu sentido clássico, desde os gregos até o pensamento cartesiano. A crítica recai sobre a impossibilidade de articular diferença com identidade, e não reduzir seu suporte explicativo a questões de reconhecimento, ou nas palavras de Deleuze, de reconhecimento da diferença. Tal significado busca semelhanças entre diferença e identidade e retorna o debate para a tese da emancipação humana como lugar de uma identidade universal. As identidades nacionais encaixam-se, guardadas as distinções conceituais, como mecanismos, dispositivos, de controle do Estado moderno.

Além do mais, na contemporaneidade, o estar junto social também é interpretado pelas mediações da política, do direito e das práticas culturais, num constante jogo de articulações do poder quando não de cooptação do outro pelos grupos dominantes. Verifica-se como a questão foi abordada pelo Estado, a partir do período moderno, tanto em teses de autores brasileiros como Florestan Fernandes, Raymundo Faoro e Otavio Ianni, quanto em outros autores como Frantz Fanon ao colocar a questão sob o foco do subdesenvolvimento, da dependência ou da carência de consciência nacional. Nas palavras de Fanon (2006, pag.508), “A fraqueza clássica, quase congênita da consciência nacional dos países subdesenvolvidos não é somente consequência da mutilação do homem colonizado pelo regime colonial. É também o resultado da preguiça da burguesia nacional, de sua indigência (...)”.



Entre as teorias encontradas no âmbito da Comunicação Social, a diferença e a identidade foram tratadas pela Teoria Crítica, pelos Estudos Culturais e pelo Multiculturalismo. O pensamento Crítico vai de encontro a todo pensamento identitário, metafísico e cartesiano já que estão orientados por uma racionalidade instrumental reducionista e excludente. A vertente culturalista dos estudos expõe a inexistência de uma identidade dotada de uma razão unificada, porém construída por mediações culturais, tais como, a mídia, o sexo, o consumo, a religião, o bairro, a torcida ou qualquer outra que possibilite o estar junto. Falar da diferença, nesse sentido, é falar das localizações corporais estigmatizadas na superfície dos movimentos sociais, das manifestações públicas de grupos de excluídos organizados ou de tendências de consumo. Os estudos e as sociedades multiculturais reconhecem os modelos de espaços nacionais e suas dificuldades em conviver com a diferença e denunciam a falência do projeto moderno em sua dimensão filosófica, política-econômica e cultural.

Finalmente, os debates sobre a diferença também recaem sobre a questão do reconhecimento que se torna problemático quando fornece instrumento para separar e desagregar. Ele deve ser compreendido como direito de todos procurarem a estima social em condições de igualdade. Ai reside seu estatuto; porém a guerra pelo reconhecimento, nestes termos, conforme diz Bauman (2003, 74) prepara os combatentes para a absolutização da diferença. E, além disso, a prática da diferença quando ausente do direito à redistribuição, tem pouco a dizer. “O reconhecimento do ‘direito humano’, o direito de lutar pelo reconhecimento, não é o mesmo que assinar um cheque em branco e não implica aceitação a priori do modo de vida cujo reconhecimento foi ou está para ser pleiteado. O reconhecimento de tal direito é, isso sim, um convite para o diálogo no curso do qual os méritos e deméritos da diferença em questão possam ser discutidos e (esperemos) acordados, e assim difere radicalmente não só do fundamentalismo universalista que se recusa a reconhecer a pluralidade de formas que a humanidade pode assumir, mas também do tipo de tolerância promovido por certas variedades de uma política dita ‘multiculturalista’, que supõe a natureza essencialista das diferenças e, portanto, também a futilidade da negociação entre diferentes modos de vida.”

Em face de tudo que foi dito, pode-se pensar na impossibilidade de reconhecer a diferença porque nos espaços modernos e contemporâneos de participação – cidadania, mídia, pelos pertencimentos – esses mediações foram se organizando através de uma dinâmica redutora da diferença. Essa organização tem se sustentado em práticas fornecedoras de identidade, representáveis midiaticamente. Se isso sinaliza novas formas de estar junto, também apontam para um espaço profícuo da pesquisa comunicacional.

Bibliografia

APPADURAI, Arjun. **Disjunção e diferença na economia cultural global**. In: FEATHERSTONE, Mike (org). **Cultura global. Nacionalismo, globalização e modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1994.

BAUMANN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 2005.

- _____. **Comunidade. A busca por segurança no mundo atual.** Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 2003.
- _____. **Modernidade líquida.** Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2001.
- _____. **O mal-estar da pós-modernidade.** Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1998.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Belo Horizonte : UFMG, 2001.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade.** Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2003.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e Cidadãos.** Rio de Janeiro : UFRJ, 1999.
- _____. **Culturas Híbridas.** São Paulo : Edusp, 2000.
- _____. **Diferentes, desiguais e desconectados.** Rio de Janeiro : UFRJ, 2005.
- CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade.** São Paulo : Paz e Terra, 1996.
- _____. **A sociedade em rede.** São Paulo : Paz e Terra, 2005.
- DeFLEUR, Melvin L. **Teorias da comunicação de massa.** Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1993.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição.** 2ª. Edição. Rio de Janeiro : Graal, 2006.
- DERRIDA, Jaques. **A farmácia de Platão.** São Paulo : luminuras, 1977.
- _____. **Margens.** 1976
- _____. **De que amanhã.** Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2004.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra.** In: ISHAY, Micheline R. (org). **Direitos Humanos, uma antologia.** São Paulo: Edusp, 2006.
- FAORO, Raymundo. **Os donos do poder. Formação do patronato político brasileiro.** 11ª. edição. São Paulo : Globo, 1995, v I, II.
- FERNANDES, Florestan. **Comunidade e Sociedade.** São Paulo : Companhia Editora Nacional, 1972.
- FOUCAULT, Michel. **Arqueologia das Ciências e história dos sistemas do pensamento.** Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2000.
- _____. **Arqueologia do saber.** Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1986.
- _____. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro : Graal, 1984.
- GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade.** Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2002.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro : DP&A, 2005.
- _____. **Da diáspora.** Belo Horizonte : UFMG, 2001.
- HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento.** Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1985.



- IANNI, Octavio. **O pensamento social no Brasil**. Bauru, SP : Edusc, 2004.
- _____. **Enigmas da modernidade-mundo**. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2000.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo : Ática, 2000.
- MOREIRAS, Alberto. **A exaustão da diferença**. Belo Horizonte, MG : Editora UFMG, 2001.
- PIERUCCI, Antonio Flávio. **Ciladas da diferença**. São Paulo : Editora 34, 1999.
- SOUSA, Mauro W. **Tese de doutorado A rosa púrpura apresentada a ECA-USP**, 1986
- _____. **Sujeito o lado oculto do receptor**. São Paulo : Brasiliense, 1995.
- _____. **Revista Novos olhares**. São Paulo : ECA-USP, Ano II, n.3, 1999.
- STAM, Robert, ELLA, Shohat. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo : Cosac & Naif, 2006.
- TAYLOR, Charles.(Org). **Multiculturalismo**. Lisboa : Instituto Piaget, 1994.
- WOLF, Mauro. **Teorias das comunicações de massa**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.



Eduardo Vicente

O rádio e suas linguagens

Vem se tornando lugar comum afirmar que vivenciamos a moderna tradição dos meios de comunicação social: antigos muitas vezes no tempo, atuais em seu lugar social. Diferentes períodos históricos atribuem hegemonia a um veículo mas nessa mesma sequência histórica eles se mantêm e se envolvem no que se denomina de convergência mediática. A relação do rádio com esse processo tem ainda um dimensionamento que lhe dá destaque, presença da música e de sua significação milenar na construção das práticas de vida humana.

A entrevista com Eduardo Vicente nos introduz nesse cenário, dando conta da especificidade com que ele se realiza no contexto da indústria cultural no Brasil. Um cenário que resgata um particular e importante objeto, o da construção das linguagens radiofônicas.

Pesquisador e professor junto a Escola de Comunicações e Artes da USP, Eduardo Vicente tem canalizado seus estudos e pesquisas para essa área, ao longo de uma trajetória de atividades correlatas que o têm credenciado de forma significativa no conhecimento e na proposição crítica a respeito.

Novos Olhares: O que tem determinado sua trajetória acadêmico-profissional na associação entre música, rádio e indústria cultural?

Eduardo Vicente: Inicialmente, meu trabalho de pesquisa esteve vinculado exclusivamente à música popular. Eu trabalhava com produção musical, estava me graduando em música e, naquele momento – início dos anos 90 – a disseminação das tecnologias digitais de produção acabou motivando meu ingresso no campo das ciências sociais, já que me interessava refletir mais sobre o impacto das mudanças. Até hoje, na área musical, meu interesse se concentra principalmente na maneira como ocorre a industrialização da música e suas múltiplas conseqüências.

Em relação ao rádio, meu envolvimento ocorreu quase uma década depois, quando iniciava minha carreira docente. Foi a partir do contato com meus alunos que percebi o enorme e pouco explorado potencial expressivo da linguagem radiofônica. Acho que, por conta disso, sempre me interessou muito mais refletir sobre o que o rádio pode vir a ser, ou seja, sobre as novas práticas de produção e consumo (internet, terceiro setor, rádios comunitárias, educomunicação, meio acadêmico, etc.), do que sobre o seu uso convencional.

NO: Qual o foco que hoje orienta os seus estudos em cada uma dessas áreas?

EV: No caso da música popular, estou preocupado com a recuperação da memória da produção, algo que estou fazendo a partir de um projeto denominado “O Outro Lado do Disco: a memória oral da indústria fonográfica”. Este projeto

Eduardo Vicente é Graduado em Música Popular e Mestre em Sociologia pela Unicamp. É Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP e Professor no curso de Audiovisual da ECA/USP. É também professor do programa de pós-graduação da unidade, avaliador de Cursos do INEP/MEC e lidera o Gaudio (Grupo de Estudo e Desenvolvimento do Áudio).
eduardo_vicente@uol.com.br



recebe apoio da Fapesp e busca registrar os depoimentos de executivos, técnicos e produtores. Pretendo que esses depoimentos forneçam a base para uma reflexão mais ampla sobre os rumos de uma indústria cujo modelo tradicional de negócios parece definitivamente esgotado. É um olhar para o passado que busca embasar uma discussão sobre o futuro.

No caso do rádio, meu campo principal de atenção é o da linguagem sonora e radiofônica. Numa perspectiva que já foi apontada por outros pesquisadores, procuro atualizar o debate sobre a linguagem a partir de uma discussão acerca do radiodrama, gênero que oferece melhores condições para uma exploração do potencial expressivo do rádio. Nesse sentido, cabe tanto o resgate da tradição brasileira e internacional nessa área quanto a exploração das novas possibilidades de produção digital de áudio.

NO: Como se situa o rádio brasileiro no contexto do desenvolvimento das outras mídias massivas e pós-massivas?

EV: Como se sabe, o rádio enfrentou uma série crise, ainda nos anos 60, ante o crescimento da televisão no país. Nos últimos anos, as informações oficiais dão conta de que ele tem recebido algo próximo a 4,5% das verbas destinadas à publicidade. É, efetivamente, muito pouco. Apesar disso, o rádio possui imensa penetração nacional, grande significação cultural e parece estar vivendo um momento de revalorização, através do surgimento de novas práticas de consumo e de novos espaços de produção e veiculação.

Porém, é inegável que a fragilidade econômica do setor prejudica a autonomia do veículo. São fatos conhecidos, por exemplo, que políticos e organizações religiosas controlam grande parte das emissoras existentes no país. Além disso, a divulgação musical tornou-se a principal fonte de recursos para muitas emissoras, o que acaba por orientar fortemente a programação musical das mesmas.

NO: Qual o lugar da indústria cultural na caracterização do rádio brasileiro contemporâneo?

EV: Embora não se possa negar a existência de emissoras locais, onde a atividade de produção radiofônica ainda mantenha certa artesanidade, entendo que a atividade radiofônica no país tornou-se fortemente racionalizada, com a presença de grandes redes e a padronização das práticas de produção. Nesse sentido, entendo que a atividade tenha se tornado fortemente industrializada.

NO: Como você visualiza a formação acadêmica para a área de rádio na contemporaneidade no caso brasileiro?

EV: Embora minha experiência não seja ampla nessa área, eu entendo que a academia não tem cumprido plenamente seu papel de oferecer uma crítica às atuais limitações do veículo e em propor uma discussão sobre possibilidades alternativas de produção. Nesse sentido, eu entendo que acaba sendo oferecida uma visão naturalizada da trajetória do veículo e um ensino técnico que se destina muito mais à reprodução dos padrões de produção vigentes do que a seu questionamento.

NO: O mercado profissional se desenvolveu e se diversificou de forma a tornar estimulante a formação acadêmica nessa área?

EV: Creio que não. Entendo que a excessiva padronização da produção radiofônica, hoje limitada a uns poucos formatos e à veiculação ao vivo, oferece um espaço bastante restrito para a experimentação. Assim, ela acaba por se constituir muito mais como uma atividade técnica do que propriamente artística. Atualmente, ao menos em São Paulo, entendo que as novidades surgidas no dial convencional situam-se mais no âmbito da segmentação – especialmente das emissoras integrantes da Rede Bandeirantes – não oferecendo, na verdade, nenhuma inovação em termos de linguagem ou grade de programação.

NO: De que maneira o desenvolvimento tecnológico, em constante atualização e diversificação, hoje marcante para o processo comunicacional, qualifica o lugar do consumo radiofônico?

EV: De várias maneiras e entendo que o rádio tem sido realmente privilegiado nesse processo. Para o dial convencional, temos a implantação do rádio digital, que permite uma melhora significativa na qualidade do áudio, além da transmissão de textos. Especialmente nos EUA, tivemos o surgimento em 2001 do rádio por satélite, um serviço por assinatura que oferece um pacote com perto de 200 canais. A internet oferece a possibilidade da criação de novas emissoras ou do acesso mundial a uma infinidade de emissoras convencionais. Outra prática em expansão na rede, a do podcasting, surge como uma nova e interessante alternativa para o consumo de áudio. Além disso, telefones celulares e players de MP4 estão incorporando receptores de rádio e possibilitando novas práticas de consumo. Enfim, entendo que esse é um espaço bastante promissor para o futuro da produção e do consumo radiofônico.

NO: Há políticas públicas na área do rádio brasileiro? Como se situam?

EV: O cenário é um tanto perturbador nessa área. Na mais importante questão do momento – a da definição do padrão para a implantação do rádio digital (HDR) – pouco espaço tem sido dado a uma discussão mais ampla das propostas, havendo uma clara preferência pelo padrão norte-americano (IBOC). Aparentemente, questões relevantes como a da cobrança de royalties e dos investimentos necessários para a conversão ao padrão – que podem favorecer uma concentração econômica ainda maior na radiodifusão – não estão sendo colocadas em pauta.

Nem no âmbito das rádios comunitárias foram verificados grandes avanços, sendo bastante complexo e demorado o processo de legalização das emissoras. Além de extremamente limitadoras as normas para o seu funcionamento.

NO: Como a diversidade e pluralidade da cultura regional se dá diante da crescente consolidação de uma estrutura radiofônica brasileira sustentada em redes?

EV: É um problema bastante complexo. Ao contrário da TV, o rádio é um veículo com apelo fortemente local. Como já observei aqui, talvez a tendência de concentração se acentue com a implantação da transmissão digital e isso representa uma perda evidente no que se refere à pluralidade. No caso paulistano, uma maior



segmentação das emissoras tem ocorrido sob a égide da concentração das redes, sendo mais evidente o caso da Band, que opera emissoras musicais voltadas a diferentes segmentos (popular, jovem e adulto), uma rádio especializada em trânsito e uma outra no formato all news. Além disso, duas dessas emissoras são patrocinadas por grandes empresas, das quais recebem o nome.

Temo que essa tendência a uma “segmentação dentro da concentração” possa se tornar dominante nos próximos anos.

NO: Há um perfil possível para o público radiofônico no Brasil na contemporaneidade?

EV: Não, o rádio atende a praticamente todos os públicos. A novidade que me parece mais relevante é do crescimento do público jovem, especialmente através de novas práticas de consumo que são a da recepção pelos aparelhos celulares e por players de música. Pesquisas recentes atestam que tem havido um aumento no interesse do público jovem pelo veículo e também pelo uso do celular como meio preferencial de recepção.

Bibliografia do entrevistado

VICENTE, E. **Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70.** Eptic On-Line (UFS), v. VIII, p. 114-128, 2006.

VICENTE, E. **A vez dos independentes(?): um olhar sobre a produção musical independente do país.** E-Compós (Brasília), v. 7, p. 1/19-19/19, 2006.

VICENTE, E. **Música Independente no Brasil dos Anos 90.** Cultura Vozes, Petrópolis, RJ, v. 95, n. 1, p. 81-86, 2001.

VICENTE, E. **A Indústria Fonográfica nos Anos 90: elementos para uma reflexão.** Arte e Cultura na América Latina, São Paulo - SP, v. VI, n. 2, p. 71-96, 1999.

VICENTE, E. **As Tecnologias Digitais de Produção Musical.** Cadernos de Pós-Graduação, Campinas, SP, v. 2, n. 2, p. 103-108, 1998.

VICENTE, E. **Música Popular e Produção Intelectual: uma visão dos artigos sobre música e radiodifusão produzidos pelos intelectuais do Estado Novo.** Cadernos de Sociologia (IFCH/UNICAMP), Campinas - SP, v. 1, n. 2, p. 157-172, 1996.



Wilton Garcia

Cinema, corpo e tecnologia: estudos contemporâneos

Resumo

Este texto aborda o cinema contemporâneo associado à tecnologia digital e ao corpo. Experiência, imagem e subjetividade são categorias discursivas destacadas. Nesse caso, para exemplificar, tomo o filme “eXistenZ” (1999) de David Cronenberg. Assim, os estudos contemporâneos, estrategicamente, contextualizam uma abordagem teórico-metodológica para evidenciar noções de atualização e inovação.

Introdução

O que soma entre cinema, corpo e tecnologia, hoje? O percurso do cinema à internet. Talvez?! Este trabalho envereda-se ao campo do cinema contemporâneo associado à tecnologia digital, cujo tema recorre ao deslocamento do corpo. A noção de experiência, imagem e subjetividade são elementos destacados como estratégias discursivas na atualização da película.

O debate sobre cinema e tecnologia abre um vasto campo de saberes, em que o tema corpo permeia, sobretudo quando se pensa a passagem do cinema para a internet, o celular e/ou a hipermídia. Esse último equaciona a técnica e o dispositivo cinematográfico a um novo substrato da linguagem contemporânea.

A noção de contemporâneo desdobra-se em categorias críticas – experiência, imagem e subjetividade –, ao fazerem emergir o embate de “novos/outros” saberes e promulgam a produção do conhecimento humano. Então, essas categorias estão diluídas ao longo deste texto e se elencam como substratos de investigações multidisciplinares acerca do contemporâneo. A discussão entre experiência, imagem e subjetividade precisa expandir as anotações peculiares e sincréticas do filme contemporâneo, cujos embatimentos são propostos pelo limiar hipermidiático.

Experiência, imagem e subjetividade são categorias eleitas para (re)programar o desenvolvimento híbrido desta proposta, visto que coabita um conjunto significativo de extensões representacionais. De fato, elas evidenciam e aglutinam um somatório flexível, capaz de propor “novos/outros” desafios conceituais sobre o cinema contemporâneo. Isso tudo abriga uma (re)formulação de pensar cinema hoje.

Nesse caso, tomo como objeto de leitura crítica o filme eXistenZ (1999) de David Cronenberg. Aqui, o orgânico entrecruza-se ao tecnológico, uma vez que o corpo se (re)figura pelas malhas (inter/trans)textuais do jogo cinematográfico. A proposição deste cineasta canadense amplia a idéia de filme para indagar, ainda que de forma ficcional, o uso das tecnologias, para além do game – algo entre cinema,

Wilton Garcia é Artista visual, trabalha com fotografia e vídeo, pesquisando o corpo contemporâneo. Doutor em Comunicação e Estética do Audiovisual pela ECA/USP e Pós-Doutorado em Múltiplos meios pelo IA/UNICAMP. Atualmente, é professor do Mestrado em Semiótica, Tecnologia da Informação e Educação da Universidade Braz Cubas – UBC.
wgarcia@usp.br



imagem e design. Neste estado híbrido de (inter)conexões e representações multifacetadas, abre-se uma linha fecunda que enriquece um tipo de cinema instigante: aquele que explora as representações à favor da subjetividade.

Nesse percurso investigativo, pergunto: Qual a relação intrínseca entre cinema, corpo e tecnologia? Que território atualiza o discurso do cinema contemporâneo? Como pensar a influência das tecnologias digitais – internet, celular – no contexto cinematográfico? Qual o parâmetro de leitura sobre imagem e subjetividade no cinema contemporâneo?

Realizadas tais anotações preliminares, passo a abordar quatro tópicos que se entrelaçam, simultaneamente, – Metodologia: estudos contemporâneos; Cinema || internet; Do orgânico ao tecnológico; Descrição dos resultados: eXistenZ de Cronenberg. O primeiro contextualiza a abordagem do embasamento teórico-metodológico. Já o segundo discute a relação do cinema ao se aproximar das inovações tecnológicas proposta pela internet, sobretudo a internet banda larga (IBL). O terceiro tenta aprofundar a noção de corpo sua extensão enunciativa e a referência (i)material junto à linguagem e à imagem atreladas pela cultura digital. E o último descreve e comenta o filme de Davi Cronenberg para exemplificar tal discussão. Por fim, faço breves considerações finais.

Metodologia: estudos contemporâneos

Há um mapa de possibilidades que inscrevem o contemporâneo, articulado de uma proposição emergente e simultânea. Aqui, reavaliado, ele demonstra-se como território de reverberações e desafios, em que pressupostos, fundamentos e conceitos são (re)visitados, (re)lidos e (re)atualizados. Isto é, o contemporâneo transcende uma atualização constante de passagens inteligíveis e sensíveis no mundo. Vivencia-se a virada de um século para a lógica da cultura digital.

Esse instante peculiar é determinante nas faces de constatação, mas não contém precisão, porque está sempre se transformando. O contemporâneo assina, conceitualmente, a característica de um efeito inebriante ao se auto-transformar. Em outras palavras, o contemporâneo (re)configura artimanhas conceituais, para além de um fator temporal exclusivo. O agora (temporal) é tão relevante e dinâmico quanto o aqui (espacial). No entanto, as circunstâncias que (de)marcam tempo e espaço devem ser diluídas pela mobilidade das representações contemporâneas, que se estendem do ponto de vista circunstancial.

Hoje, as coisas são cada vez mais agenciadas, negociadas, transformadas em “novas/outras” possibilidades provisórias e inconstantes. O fluxo dessas transformações remete o contemporâneo ao seu próprio estado latente de (re)significações, cuja máxima representacional é dada em fluxo. Essa questão deve ser aqui (re)vista/ (re)lida pela dimensão da imagem e do código visual.

Portanto, torna-se necessário abordar discussões de deslocamento e flexibilidade como ampliação de uma leitura crítica acerca da investigação multidisciplinar (de códigos intersemióticos) a ser elaborada. A condição adaptativa de deslocamento e flexibilidade são dois norteadores para averiguar as formas complexas que circundam o contemporâneo. Falo de um lugar sem muita calma, porque está atrelado ao âmbito da experiência, da imagem e subjetividade. Diante dessas inquietações, penso, sobretudo, na representação audiovisual.

Assim, utilizo os estudos contemporâneos (Bhabha, 1998; Canclini, 1998;

Costa, 2004; Eagleton, 2005; Gumbrecht, 1998; Hall, 2000; Hutcheon, 2000; Maturana, 1997; Yúdice, 2004) como espaço teórico-metodológico de uma reflexão teórico-política entre cinema, corpo e tecnologia – para além dos enfrentamentos pós-marxistas e pós-estruturalistas. Essa dimensão teórico-metodológica aqui se orienta pelos chamados estudos contemporâneos do cinema – para além de enfrentamentos pós-modernos – e está atrelada às novas tecnologias digitais, as quais pautam uma reflexão crítica sobre o cinema atual.

Esses estudos investigam fundamentos, conceitos, teorias, métodos, técnicas e críticas para realizar pressupostos e mediações de experiências, cujos aspectos sincréticos reforçam malhas (inter/trans)textuais e revelam um registro aberto – em constante transformação. Inevitavelmente, as representações incomensuráveis no contemporâneo, em suas múltiplas (re)configurações, criam um grau significativo de indecidibilidades (Bhabha, 1998). Isso demonstra uma articulação peculiar que exibem as crescentes artimanhas das estratégias discursivas.

Trata-se de uma proposição emergente. É algo novo, que aflora uma discussão viscosa. Neste sentido, a noção de estudos contemporâneos expressa uma dinâmica de investigação contemporânea, na medida em que seus dispositivos de leitura (estratégias discursivas) subvertem as situações enunciativas, operando a partir de condições adaptativas. Em outras palavras, o espaço da (inter)subjetividade inscreve o momento do agenciamento/negociação do objeto, atualizado em suas relações discursivas.

As estratégias são mecanismos que (re)instauram a condição adaptativa do corpo como objeto de linguagem, cuja leitura crítica apóia-se nos estudos contemporâneos. De fato, estratégias são mudanças de ações, atitudes e comportamentos para propor desafios. Tais estudos, então, suplementam categorias como: alteridade, ambigüidade, desejo, diferença, gênero, imaginário, intertextualidade, ironia, fronteira, poética, resistência e subjetividade.

Com efeito, os chamados estudos contemporâneos elegem diferentes anotações axiológicas, epistemológicas e ontológicas para fomentar intercâmbios discursivos, relativos aos: estudos culturais (Bhabha, 1998) e suas variantes – multiculturalismo, pós-colonialismo e diáspora – com o desenvolvimento das tecnologias digitais de informação, (re)nomeadas de hipermídia. Esses estudos e suas variantes emergentes se atualizam a cooperação entre globalização, ecologia e novas tecnologias (Eagleton, 2005), objetivando concentrar-se na prestação de serviço e/ou responsabilidade social.

Neste conjunto de enunciações teórico-metodológicas, passo a sistematizar algumas idéias que entrelaçam o vigor potente das (de)marcações que assolam cinema e internet, como territórios de representações contemporâneas.

Cinema || internet

A indústria cultural do século XXI (re)conduz “novos-outros” sistemas de representação, sobretudo quando se pensa em consumo de entretenimento cinematográfico. A projeção desenfreada de imagens, produtos e serviços ativa mídia e mercado cheios de contradições na esfera comunicacional. E, desta forma, as variedades de percursos discursivos e tecnológicos de um filme, por exemplo, propiciam modificações significativas de códigos e valores cujos desafios tangenciam a condição adaptativa do cinema contemporâneo.



Aqui, o cinema e a tecnologia revestem-se de atualizações conceituais, as quais esboçam a área dos estudos contemporâneos em sua intensidade descritiva, quando aciona um olhar investigativo sobre as inovações temáticas.

Como descoberta científica, a partir de procedimentos técnicos, as primeiras projeções do cinematógrafo fundam um “novo/outro” modo de registro e reprodução da imagem, até então só possível pela fotografia. A imagem em movimento emerge para fomentar o conceito de cinema: uma grande novidade segundo os irmãos Lumière.

Sabe-se que o princípio formal do cinema organiza uma trucagem técnica em seu dispositivo de ações cinemáticas para contar uma história – ficção ou documentação –, diante da ilusão da imagem em movimento. Torna-se evidente que tecnologia, linguagem e teoria se desenvolvem e o cinema (re)cria um estatuto diferenciado de audiovisual. É uma autonomia abrangente e multidisciplinar.

As transformações propiciadas pelas tecnologias no cinema contemporâneo ampliam a forma de composição da informação. Com sua manifestação da imagem vinculadas aos fatores tecnológicos e, conseqüentemente retrabalhada, essas transformações avançam paulatinamente.

Ou seja, a hipermídia convida o público a navegar e ampliar sua participação na narrativa, por exemplo. Diante do estatuto da tecnologia digital, a hipermídia mostra-se como caminho facilitador para expandir a experiência contemporânea do cotidiano, da imagem e do cinema.

É fato que a tecnologia atualiza a linguagem e, neste caso, no cinema não é diferente. A extensão de efeitos cinematográficos coabita a (re)organização operacional da linguagem. Essa última atua como eixo exponencial para elaborar uma vertente discursiva entre cultura e representação.

Entre cinema e tecnologia pontuam-se enlances técnicos e estéticos no projeto de criação. São percursos emergentes, organizados mediante a (re)dimensão de um sistema flexível, híbrido da linguagem cinematográfica, cada vez mais hipermidiática. Assim, a tecnologia (re)produz diferentes efeitos plásticos e poéticos do filme. Falo de uma tentativa de apostar, empiricamente, nos efeitos que possam descortinar um pouco o tom cinematográfico ao gerar uma ampliação da representação audiovisual em diálogo com a tecnologia.

A possibilidade de estabelecer uma narrativa audiovisual a partir do cinema é cada vez mais (re)dimensionada pelos aparatos tecnológicos. E se a natureza do cinema indubitavelmente poder ser vista/lida pela tecnologia, há um desafio de relacionar a linguagem do filme aos avanços tecnológicos, sobretudo no plano da cultura digital.

O ambiente cinematográfico extrapola a versatilidade da narrativa audiovisual para alargar a sensorialidade interativa que adiciona “novos/outros” ajustes, necessários ao desenvolvimento de uma proposição contemporânea. Assim, a simulação e o simulacro substancializam uma crescente expansão da imagem em movimento.

Neste contexto, simulação e simulacro recombina traços entre o cinema, o computador e a internet. Na verdade, o cinema toma o computador e a internet como fatores recorrentes que dinamizam as atualizações sobre realidade, virtualidade, hiperrealidade.

Como objetos de estudo, contexto e exemplo desta investigação multidisciplinar, o cinema e a internet banda larga (IBL) formam um território de recursos técnicos e conceituais a ser investigado junto aos parâmetros emergentes da cultura digital. Isso parece representar um avanço no desenvolvimento tecnológico da linguagem comunicacional, uma vez que remete à criação e renovação de conceitos, técnicas, métodos, ferramentas, dispositivos entre outros.

Objetos tecnológicos (como câmara digital, ilha de edição não linear) são mecanismos alterados por tais avanços, que ajudam na efetiva atualização da mensagem fílmica acerca da experiência contemporânea.

Também equivalem as impressões técnicas, do ponto de vista cognitivo, expostas pela IBL. Trata-se de uma base tecnológica diferenciada, com destaque para as novas mídias e as redes de interatividade. Isso estabelece maior fluxo dinâmico de informação e comunicação, capaz de aprimorar valores enunciativos de síntese, simultaneidade, velocidade etc. Tanto o cinema quanto a IBL são meios tecnológicos de informação e comunicação em expansão, que estão na agenda dos debates acadêmicos, intelectuais e mercadológicos. Ambos legitimam possibilidades de “novos/outros” saberes educacionais e compreendem uma efetiva participação de ação corporal e tecnológica.

A internet, assim fomenta as diretrizes técnicas e ferramentais do cinema contemporâneo, por exemplo, com uma parcela significativa de armazenamento e envio de informação (som, imagem, texto) com maior grau de compactação. Longe de um julgamento de valor, isso gera uma amplitude de resultado, sofisticação, bem como uma maior disposição imersiva do ponto de vista da navegação para (re)produzir informação. Também, isso ativa e acelera, ainda mais, o contexto da cultura digital. A IBL inaugura uma experiência hipermidiática cujos parâmetros cognitivos são reiterados pela inovação da proposta discursiva atenta às atualizações dos comandos tecnológicos.

Refletir sobre essas questões, é fazer valer uma linha de investigação multidisciplinar que (re)inscreve o deslocamento e a flexibilidade da percepção sobre o espectador, agora transformado em usuário-interator na cultura digital. Essas premissas incorporam impressões empíricas que absorvo e tento articulá-las mediante frenéticas inovações do ambiente da mídia digital. Tal situação se vê/lê impregnada pelo código intersemiótico, disponibilizado nas diversas redes criadas pelo usuário-interator, visto que os códigos verbais, visuais e sonoros são, cada vez mais, reverberados pelos suportes hipermidiáticos.

A atmosfera, aqui, aglutina os aspectos socioculturais e políticos desta investigação multidisciplinar, ao equacionar uma dinâmica contundente de estratégias discursivas com o cinema e as tecnologias digitais. Desta forma, procura-se assinar a esfera de um fecundo encontro entre cinema e internet.

Entre a navegação e a imersão em uma cibercultura, nota-se a mudança de paradigma que aciona uma experiência diferenciada da imagem em movimento pela extensão da subjetividade. Isso ocorre, ainda mais, quando se trata da recepção dos dados contemporâneos, em que o estado de simulação e simultaneidade tornam-se instâncias pontuais para (re)conduzir as estratégias discursivas, em sua adaptação crítica.

A internet permite o espectador ultrapassar o lugar de plausível de “passividade” para um estágio de uso e interatividade. Ou seja, convida o público a navegar

e ampliar sua participação na narrativa, por exemplo. Diante do estatuto da internet, a hipermídia mostra-se como caminho facilitador para expandir a experiência contemporânea do cinema.

Do orgânico ao tecnológico

O processo reflexivo entre cinema, corpo e tecnologia revigora a ecologia de um ambiente digital da cibercultura, ao adicionar o sistema virtual da linguagem cada vez mais complexo. A hipermídia, neste caso, acusa-se na extravagância das intenções midiáticas, que intensificam conceito e prática. Constitue-se um corpus polifônico de expressões sensíveis e técnicas como condição hipermidiática. Portanto, acolhem-se desdobramentos da hipermídia, marcadamente, a partir do corpo e sua (inter)mediação educacional com o uso das tecnologias. Isso (re)dimensiona a noção de cinema contemporâneo.

O cinema, agora, aborda conceitos de rede, interatividade, interface – diante de uma realidade complexa de postar conteúdos – por rádio, televisão, videoconferência, telefone, computador. O fenômeno da cibercultura no cinema convoca um “novo/outro” corpo.

Desta forma, é preciso (re)pensar a produção do conhecimento atual, a (i)materialidade da informação a partir do usuário-interator e seu aspecto ambiental hipermidiático. Mais que isso, é necessário dinamizar o entre-lugar – espaço de (inter)subjetividades – que o corpo (re)conduz diante dos aparatos tecnológicos e suas novidades. Os diferentes dispositivos dessas novas tecnologias digitais são atualizados pela velocidade que se atualizam.

Reforço que, essa diretriz estabelece uma complexa relação dinâmica entre cinema, corpo e tecnologia, pois incorporam perspectivas multidisciplinares, em que se acusam elementos culturais do sujeito social. Assim, retomo a idéia de que as recorrências discursivas da linguagem, no cinema contemporâneo, podem ser (re)configuradas, quando são pautadas pela noção de corpo.

Para Terry Eagleton:

O pós-modernismo é obcecado pelo corpo e aterrorizado pela biologia. O corpo é um tópico tremendamente popular nos estudos culturais norte-americanos – mas é o corpo plástico, remodelável e socialmente construído, não o pedaço da matéria que adoece e morre (Eagleton, 2005, p 251).

Neste sentido, o autor discute a superficialidade do olhar sobre a aparência. Trata-se de uma experiência que direciona significativamente a percepção acerca do outro. A natureza humana parece ser muito mais complexa que a mera situação corriqueira de observá-la de modo superficial. Considerar o corpo como mera imagem sem profundidade seria um equívoco, pois a estrutura biológica ajuda na compreensão de mundo e requer organizar uma leitura que possa tangenciar o humano. Trata-se de uma experiência singular à condição adaptativa do cinema contemporâneo, cuja idéia de presencial do corpo é traduzida pela virtualidade e, conseqüentemente, a atualidade.

De acordo com o sociólogo Henri-Pierre Jeudy:

Enquanto o corpo se fundir com os aparelhos de visão, ele continuará sendo produtor de efeitos de virtualização, fazendo da virtualização em

si uma estética corporal. O corpo em imagens digitais adquire uma total autonomia e se apresenta como um “outro” corpo, criado com todas as peças, independente de nós. Mesmo que ele se pareça conosco, temos sempre a certeza de que esse corpo não é nosso. A cada vez que ouvimos falar de um herói virtual, de um personagem em três dimensões que evolui em cenários tridimensionais, a mesma pergunta volta: quais são as formas de identificação que ele induz? Tratar-se-ia ainda de um processo de identificação? Se a possível autonomia do corpo virtual nos fascina, não seria na medida em que rompe com nossos hábitos de identificação? Apesar de o corpo do herói até se parecer conosco, ele faz parte de um outro mundo e eu não posso apreendê-lo da mesma maneira que o corpo de um herói da literatura, pois não se trata mais de uma analogia que conduz o jogo imaginário das evoluções metafóricas. É porque se teme que o corpo virtual seja desprovido de emoções e de sentimentos, ainda que seus autores não parem de citar a vontade de nele introduzir emoções humanas (Jeudy, 2004, p. 162-163).

As transformações tecnológicas (avatares), eminentemente, ressaltam mudanças na vida cotidiana como sínteses que metamorfoseiam uma abordagem relacional, humano-tecnológica. Essas transformações existem a partir do momento em que se observa o uso do computador, de forma intensa, como recurso ferramental importante no desenvolvimento das habilidades humanas. Indiscutivelmente, os estudos sobre cinema hoje acompanham o avanço das tecnologias digitais e as (trans/de)formações do corpo, para além dos fatores de engenharia mecânica, computacional e humano (Vicente, 2005).

Torna-se, portanto, relevante ampliação de estudos exploratórios que (re)dimensionem a flexibilidade entre cinema, corpo e tecnologia no contemporâneo. Nessa relação de (in)formação, tomo a sistematização de experiências que potencializam a discussão corpo/máquina para exibir o caráter dinâmico da hipermídia. É preciso pensar a educação contemporânea acompanhada das (trans/de)formações do corpo e os avanços tecnológicos.

Muito mais que se possa articular a partir do paradigma da hipermídia, da manifestação do objeto e/ou sua recepção, a lógica dos estudos contemporâneos converge a acoplagem de corpo/máquina (Garcia, 2005), na relação inteligível-sensível com o mundo, cuja competência encontra-se na descrição crítica de um corpo expandido a partir da experiência digital. Aciona-se, com isso, um olhar investigativo sobre as inovações temáticas – em especial, as atreladas ao campo reflexivo das redes de coordenadas discursivas da hipermídia, geradas pelas comunicações efetuadas pelo usuário-interator.

eXistenZ de Cronenberg

O princípio não era o verbo. A criação se marca pela natureza genética, confrontada aos esforços culturais. Gestar, iniciar, nascer, começar são ações que aglutinam a incerteza da imagem, explorada pela subjetividade. A extremidade crítica de David Cronenberg, neste caso, articula inquietações e posicionamentos contundentes sobre a transmutação do orgânico ao tecnológico.

No filme “eXistenZ”, a confluência das primeiras imagens legitima uma paisagem extremamente ambígua, hermética, quase que sintomática. Esta conflu-



ência expõe um colapso na representação visual, pois não se apreende a imagem, de fato! Na verdade, é algo paradoxalmente irreconhecível, incomensurável.

A referência aqui não tem lugar. Ela parece se (re)posicionar diante das estratégias do cineasta, pois o que vale não é o sentido, mas o efeito. Diante do efeito, o espectador pode deleitar o prólogo filmico. Essa referencialidade desprende-se de qualquer significação direta, para se tornar um aspecto aberto, em construção.

Portanto, quero me ater, exclusivamente, à imagem de fundo que apresenta os créditos do filme, logo no começo. Acredito que há aí uma diluição do espaço visual. É a primeira cena. É o início. Uma cena inaugural que convida o espectador a entrar no jogo filmico, direto, pelo viés orgânico, porque as vísceras ressaltam aos olhos. Porém, são apenas efeitos enigmáticos que desfilam aos olhos do espectador.

Pequenos fragmentos imagéticos vão sendo dispostos vagarosamente na tela. Aos poucos surgem hiatos visuais – submergidos pela técnica apropriada de fade in e fade out. Este movimento de mostrar e esconder interconecta as cenas.

Na minha leitura, as imagens remetem a plasmas, citoplasmas, membranas, células. Isto é, órgãos internos do corpo. É uma performatização visual lenta e, ao mesmo tempo, viscosa. Uma multiplicidade de elementos orgânicos toma a tela. O movimento é constante e abrange, em um ritmo crescente. Paulatinamente, esse movimento visual dilata, amplia e se reenquadra. Aumenta a passagem de fragmentos disfarçados até ocupar todo o écran.

Uma arquitetura artificial formaliza a entrada dos créditos os quais sobrepõem uma atmosfera inebriante. Neste eixo de contrastes, rompe-se a perspectiva de um microcosmo, nas palavras de Foucault (1979), à expansão atômica do universo. Assim, surge uma discussão sobre as complicações da recepção da informação cinematográfica e a interação participativa do espectador relaciona-se ao intercâmbio de cinema, corpo e tecnologia. A noção de corpo, portanto, pode ser indicada como estratagema de realização e leitura do filme.

Do intrínseco corporal ao extrínseco universal, há uma saudável discussão sobre a expressão da espacialidade que ocupa o grão da película. A idéia de interioridade e exterioridade – que o limite do filme metaforicamente aponta para o deleite do espectador – argumenta um panorama acerca do espaço entre real e virtual, atualizado pela exibição filmica. Neste caso, a atualização da performance do corpo (inter)media-se pela subjetividade do contexto, do ambiente, na relação dentro-fora.

Em um labirinto armado entre a tela e a sala de projeção do filme, talvez possa considerar como metáfora, a possibilidade de intervir no campo de ação do corpo, (re)dimensionado aos posicionamentos intrínsecos e extrínsecos, que prevê a eliminação da fronteira. Não se sabe ao certo se ali possa haver um estágio cheio ou vazio, pois a pulsão filmica indica, gradativamente, uma sofisticada proposição cinemática. Na sua intensidade visceral, eXistenZ faz o espectador adentrar à narrativa pela subjetividade desta atmosfera impactante.

Uma projeção singular estrategicamente dilui, hibridiza, desloca, desliza. O enquadramento cinematográfico conduz o espectador a um estado provisório de efemeridades. A fragilidade da imagem aproxima do espectador, que fica à deriva!

O extremo radical se atualiza pela porosidade dos elementos que emergem no plano visual e sonoro. Neste fluxo audiovisual, para além do campo imagético, a música de abertura que compreende a trilha sonora do filme, composta por Howard Shore, é marcante. A rítmica coopera para o desdobramento narrativo. É uma trilha que acentua uma esfera recheada de inquietações pulsantes. Essa trilha torna-se eficiente quando faz o espectador inserir-se em um jogo de navegação e imersão ao longo do filme. A música, aqui, ajuda no despertar para um click automático, para não dizer sintomático da diegese.

De fato, tudo está pautado entre o que possa ser considerado como real e hiperreal. O impacto viral dos movimentos enigmáticos causa vertigem. O filme deixa a imagem mergulhar no vazio, destituído de uma mera realidade. Transfigura-se o lugar de um corpus simulado. São territórios virtuais que se intercambiam com a máxima bakhtiniana da polifonia – variação de vozes, em planos concomitantes.

A assinatura Cronenbergueana rubrica a cena. O que escapa ao domínio / controle do espectador porque é algo enigmaticamente indecifrável. A cada intersecção compartilha-se uma ação. A lógica aqui não é formal. Ela redefine resultantes, que não se esgotam!

Quando falam de Cronenberg, João Luiz Vieira e Luiz Antonio Coelho discutem sobre a crise da coerência humana, a alteração de identidade em consequência da vida contemporânea e da introdução das novas tecnologias.

O espaço narrativo nos filmes de Cronenberg produz uma complexa função metafórica na medida em que a expressão – ou o desejo – o do corpo são espacializados e interpelados pelas forças do espetáculo num jogo dialético de prazer e repulsa e numa tendência quase que obsessiva em querer ver e mostrar aberrações, anomalias, cortes, feridas, reentrâncias e vísceras. No texto Cronenberguiano a ênfase está na figuração do corpo como local de conflito psicosssexual, social e político (...). Para Cronenberg, a tecnologia pode gerar possibilidades que oscilam entre o grotesco e o irônico em relação ao corpo com o objeto inorgânico (Vieira e Coelho, 2005, p. 309-10).

A manifestação do filme, neste caso, incorpora a expressão da tecnologia associada ao corpo como expansão da realidade – uma possibilidade de (re)pensar o real. Na ocupação do ambiente imersivo no cinema, apesar da tela plana, bidimensional, há uma vivacidade do tridimensional expandida pela profundidade que se intenciona com a estratégia visual dos estudos da perspectiva – erguida pelo renascimento.

Portanto, observo a dramatização protéica de Cronenberg que equaciona uma escritura aguda e estimular um pensamento crítico. A complexidade deste diretor acumula sua experiência com os recursos tecnológicos, implementados pela discussão antecipada sobre o lugar do corpo no contemporâneo. Os deslocamentos nas cenas de eXistenZ faz do observador um participante inquieto, que acompanha o enredo narrativo jogando, paulatinamente.

Descrição dos resultados

Há uma existência perene na relação representacional de cinema, corpo e tecnologia. O simulacro se apresenta em eXistenZ como estratégica discursiva que expõe a aventura de um game. O roteiro incorpora dados de uma transcorporalidade



de (Garcia, 2005) visceral, em uma artimanha cinematográfica. A fusão entre ser humano e tecnologia legitima um sistema biotecnológico.

Nesta história, Allegra Geller (Jennifer Jason Leigh) é a protagonista e criadora do jogo “eXistenZ”. Uma projetista de RPG (Role Playing Games), que se modula em redes neurais. Como designer, ela comanda os deslocamentos do jogo, quase que manipulando adversários e parceiros, pois expressa um ardente desejo erótico ao “brincar” em cena. A narrativa elege o corpo de Allegra como chave do jogo, conferido em sua performance sedutora.

Por se tratar de um jogo, as fases contidas pelas bifurcações descrevem uma protagonista (des)provida de reações nos lances, embora as etapas de jogadas já foram previstas pela designer. Neste sentido, a discussão do filme incide sob a condicional de como o espectador-jogador atua com seu próprio corpo. De modo aberto, Allegra, talvez, seria a representação direta do play, em sua oscilação – estado de felicidade (o gozo) –, pois se delicia no sabor do corpo que tem sua participação interativa.

O dispositivo fílmico desse tipo de cinema requer um sistema de convenções expressivas da linguagem que elabore para o espectador uma performance (participativa, interativa), com a qual continue acreditando na representação cênica do corpo. E sem necessariamente observar/articular suas regras. As informações contêm um tratamento efetivo, sistêmico de predicções radicais e impactantes para surpreender e tentar aprender o espectador desavisado.

Cronenberg abusa da proposta de representação do corpo no cinema, atualizando o exercício do espectador de testemunhar a película ativamente em cena. O desafio de alguém que manipula a linguagem, seria deslocá-la, uma vez que o corpo deve ser visto/lido em um campo de tensão entre observador e objeto, em diferentes graus de (inter)ação para a manutenção do enredo (Garcia, 2005).

Em “eXistenZ”, o corpo faz parte da cena como uma peça, um objeto, uma representação, portanto, um simulacro. Com isso, essa dinâmica postula os desdobramentos de rumos contemporâneos, ao viabilizar a performance do corpo que se desloca entre tempo-espaco, enquanto convenção diegética de uma narrativa fílmica (armações, elipses e destinos).

As variantes do enredo proporcionam um estado de navegação, em que ocorre uma passagem à imersão, como aprofundar do mar de possibilidades inerentes ao nível do jogo. Para o espectador continuar acompanhando o filme faz-se necessário a imersão do corpo em um ambiente atualizado pelas perspectivas corporais, sem que possa perceber, exatamente, os desfechos.

Há indícios de um (des)nível entre realidades, entre o que realmente aconteceu e a memória do ocorrido. São (des)níveis narrativos do filme, em jogo. Desde a suposta entrada ao jogo-filme, como prenúncio de uma narrativa com os créditos, descritos anteriormente, aos diferentes ambientes e níveis de (hiper)realidade acionados. A narrativa se desenrola com a experimentação e o aprofundamento desses níveis.

O problema, no filme, é tentar esvaziar a vida paralela no ambiente hiper-real em que o espectador presentifica. A possibilidade de acessar e interagir em diferentes níveis de realidade virtual leva à perda da referencialidade que separa o jogo da realidade. De acordo com Robert Stam:

A imagem já não é uma cópia, ela adquire, em lugar disso, dinamismo e vida própria no âmbito de um circuito interativo, livre das contingências da filmagem em locação, das condições do tempo etc. Porém, a vantagem do simulacro é também uma desvantagem; sabendo que as imagens podem ser criadas eletronicamente, tornamo-nos mais céticos com relação ao seu valor de verdade (Stam, 2003, p. 350).

Como efeito conceitual da metalinguagem, personagens jogam games dentro de outros games. No decorrer, o espectador percebe que pode haver um nível de realidade superior que engloba os demais níveis – em um infinito processo de irrepresentação de subníveis. Neste sentido, a subjetividade torna-se uma única saída para continuar remetendo ao desfecho filmico. A narrativa provoca a disposição dos enunciados em fronteiras, cuja abertura possibilita o trânsito de transcorporalidades.

O caminho oriundo dessa narrativa filmica prolonga-se ao enunciado de um ato participativo (in)direto do corpo do filme, do personagem e do observador-espectador. Conduzido pela idéia de corpo, o espectador duplica sua imagem em interfaces, na medida em que interage com a cena na tela, (re)inscrevendo a noção de tempo-espaço pelo corpo no cinema. Enquanto espaço de informação audiovisual, o filme sobrepõe em camadas os interstícios da linguagem filmica/cinematográfica (conteúdo/dispositivo), através de estratégias discursivas.

Diretamente em eXistenZ não há uma nudez explícita dos corpos como um descortinar de vestimentas, mas uma invasão de privacidade tátil, que (re)vela a condição humana do sujeito quando o corpo penetra no seu espaço de (inter)subjetividade, visto que os personagens devem estar plugados pelos botões ramificados dos joy-sticks – um cordão umbilical (umbyCord). Uma manifestação de campos representacionais, que na sua metalinguagem, não elimina o controle operacional de passagem e paragem do corpo para o filme e vice-versa.

Há um prolongamento infinito entre espaço interno e externo que desnuda a sobrevivência de todos para o deleite de Allegra. Um prazer atingido pelo obscuro desejo da protagonista, em trapacear no jogo. O corpo é a ferramenta que presencia e negocia a experiência das fronteiras. Olhar para o corpo, assim como para o filme, implica observar as circunstâncias enunciativas do contemporâneo.

Considerações finais

Por ora, observo que as diretrizes aqui instaladas são pequenas impressões empíricas que de modo subjetivo relaciona e contextualiza experiência e imagens. Neste esforço, tento considerar argumentos que expõe a descrição de resultados (ainda que provisórios) e metodologia. Efetivamente, não me interessa consituir um grau de leitura que abarque qualquer tipo de análise e/ou interpretação filmica. Muito menos, pretende-se apresentar conclusões de pesquisa científica, uma vez que a leitura crítica que realizo é de ordem descritiva. Conseqüentemente, está atenta às transversalidades (inter)subjetivas a(di)cionadas pelo cineasta Cronenberg.

A partir de uma proposição teórico-metodológica dos estudos contemporâneos, tento enveredar o campo do cinema contemporâneo associado à tecnologia digital, cujo tema recorre ao deslocamento do corpo. Isso mesmo, trata-se de uma tentativa. Esse modo de operacionalizar minha leitura crítica só se torna possível



na contemporaneidade. Neste caso, tento investigar as atualizações e inovações que compreendem o cinema contemporâneo.

Deslizar o olhar investigativo pela imagem faz parte do deleite de (re)considerar as artimanhas propostas pelo cineasta, que com sua equipe de profissionais, produzem a contundência salutar e expressiva de uma película.

Bibliografia

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. Trad. Ana Regina Lessa e Heloisa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 1998.

COSTA, Jurandir Freire. **O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

EAGLETON, Terry. **Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo**. Trad. Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro, Graal, 1979.

GARCIA, Wilton (org.). **Corpo & mediação: ensaios e reflexões**. São Paulo: Factash, 2007.

_____. **Corpo & subjetividade: estudos contemporâneos**. São Paulo: Factash, 2006.

_____. **Corpo, mídia e representação: estudos contemporâneos**. São Paulo: Thomson, 2005.

_____. **A figuração do corpo em Greenaway e Cronenberg**. In: Revista Comunicação & Informação. Goiânia: Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da UFG, V. 7, n° 2, julho a dezembro, 2003.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Corpo e forma – ensaios para uma crítica não-hermenêutica**. João Cezar de C. Rocha (org.) Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

HALL, Stuart. **Da diáspora – identidades e mediações culturais**. Liv Sovik (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

MATURANA, Humberto. **A ontologia da realidade**. Trad. Cristina Magro, Miriam Graciano e Nelson Vaz. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

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

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

RAMOS, Fernão. **Teorias contemporâneas do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

VICENTE, KIM. **Homens e máquinas: como a tecnologia pode revolucionar a vida cotidiana**. Trad. M^a Inês D. Estrada. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

VIEIRA, João Luiz e COELHO, Antonio Luiz. **EXISTENZ de David Cronenberg**. In: LOPES, Denílson (org.). Cinema anos 90. Chapecó: Arcos, 2005.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura – o uso da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.



Marilia Barrichello

Devagar: como um movimento está desafiando o culto da velocidade



A capa em amarelo e vermelho, cores emprestadas do chamado mundo fast (rápido) chamam a atenção e contrastam com o título Devagar, bem destacado e o ícone da tartaruga. Mais do que um paradoxo, um indício da problemática da velocidade trabalhada no livro e reflexo de uma estratégia bem clara: chamar a atenção dos cidadãos acelerados e fazer um convite a reflexão. Por que estamos sempre correndo contra o relógio? A pressa, uma constante em nossas vidas, tem uma razão real? O que pode e o que não deve ser apressado? O que significa ser rápido e o que significa ser devagar? Como encontrar o tempo certo das coisas?

São essas as principais questões que Honore nos coloca ao longo dos seus capítulos temáticos que pouco a pouco conquistando, instigando e envolvendo o leitor, pois falar de velocidade é fazer pensar na vida, na relações, no tempo e no seu passar.

Como o pano de fundo do livro já parte de uma percepção cada vez mais coletiva e compartilhada de que o tempo se esvai numa toada cada vez mais curta e acelerada é impossível não sentir-se incluído no discurso de Honore como personagem coadjuvante do livro. Quem não se identifica com a constatação de que falta tempo para fazer o hobby da semana, jogar futebol com os amigos, participar mais da escola dos filhos? Asfixiados, parece que entramos numa dança frenética e que nossos pés saíram do controle. Estaríamos condicionados à velocidade e transportando-a sem julgamento ou necessidade para o trabalho, o lazer, a alimentação, a convivência?

É cada vez mais comum a crítica de que estamos fartos de agendas enlouquecidas, da falta de tempo para a família, para o lazer, para o prazer, para o ócio. O livro nos traz um alento quase filosófico ao mostrar que uma minoria de rebeldes está fazendo o impensável em busca de novos caminhos, contestando a velocidade e criando um estilo de vida mais equilibrado e qualitativo. Nos muitos e diversos atos de desaceleração dessas pessoas encontram-se as sementes de um movimento global em favor da lentidão.

Mas seria mesmo Devagar um movimento? Honore caracterizou-o como tal, mas evitou discussões teóricas sobre o que elevaria Devagar ao status de movimento, já que ao longo da leitura nos faltam elementos que justifiquem a coesão, coerência e a formalização.

É fato que o cerne do livro está muito mais centrado no contexto e na discussão do Devagar, enquanto filosofia e possibilidade do que nas bases necessárias para sua efetiva realização. Honore nos mostra que é possível desacelerar o ritmo e trilhar um novo caminho mais saudável, mais humano e mais prazeroso. Uma tentativa de fazermos as pazes com o tempo e minimizar a sensação de que estamos deixando

(1) HONORÉ, Carl. *Devagar*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

Marilia Barrichello, formada em Propaganda e Marketing pela ESPM, pós-graduada em Gestão da Comunicação Organizacional e Relações Públicas pela ECA-USP. Consultora de *Branding* da Alexandria Brasil.

algo pelo caminho. Tempo sem volta. Tempo não volta.

Sobre o ato de ser Devagar, o mesmo está centrado em um melhor aproveitamento do tempo livre, na adesão de um estilo de vida mais simples, ou seja, mais focado em valores essenciais e menos no consumismo e, por fim, na mudança de atitudes cotidianas e rotineiras. A adesão a tais mudanças e conseqüentemente a filosofia Devagar parece estar ligada a fatores complexos, principalmente, a relação com o tempo, relação com o sistema capitalista e, finalmente, com as tradições sociais e culturais. Culturas orientais têm a peculiaridade de ver o tempo de forma cíclica. Para elas, o tempo está sempre indo e vindo, renovando-se. Já para a cultura ocidental, o tempo é linear, finito e precioso. Tal fato não impactaria numa relação com o tempo mais mercantil e utilitária?

Apesar disso, Honore acredita que no Brasil existam fatores bastante propícios para o desenvolvimento do Movimento Devagar: forte contato humano pouco encontrado em países como Inglaterra e Estados Unidos e a valorização do prazer, seja na música, na dança, na socialização e até nos dias de carnaval. Tais fatores funcionariam como um freio para a velocidade e uma vacina contra o vírus da pressa.

Assim, a principal contribuição que a filosofia Devagar pode nos proporcionar, segundo o autor, é a conquista do equilíbrio, que possibilita uma melhor qualidade de vida, a partir de um questionamento sobre quais são as prioridades e as reais necessidades de cada um de nós. Também a capacidade individual de escolher quando ser rápido e quando ser devagar, encontrando o tempo giusto das coisas. Porém, esse conceito configura-se um paradoxo à medida que mudar de marcha acaba sendo um conceito mais plausível quando se está fora do tempo coletivo da esfera do trabalho.

Devagar não é ir contra tecnologias e ir no ritmo da tartaruga, mas sim buscar constantemente a busca do equilíbrio como algo relativo. Nesse ponto, o estímulo do livro remete a busca do significado real das coisas, dos pequenos momentos e das coisas simples que a vida oferece que vez ou outra passam batido.

No âmbito da reflexão e da inspiração a contribuição do livro é incontestável. Honore nos aciona a luz vermelha e nos faz parar, como a proposta da capa do livro e nos traz dados e exemplos concretos que fazem pensar sobre uma nova alternativa de vida. Porém, o “como” chegar lá é algo pouco explorado no livro. Existem alguns exemplos centrados, contudo, nos países desenvolvidos e algumas ressalvas ao número de habitantes que determinada cidade deve ter para ser mais propícia ao Devagar, a legislação e a própria relação cultural com o tempo.

O tom do livro é amigo, claro e otimista nos deixa esperando algum tipo de receita mágica para de uma vez por todas colocar vida nos eixos. E aí ficamos órfãos pela própria identidade recente e volátil do Devagar ainda em bases de construção. Ao final da leitura, entre muitas vontades de mudança, emergem duas perguntas fundamentais: Será o movimento Devagar sustentável em nossas bases macro-econômicas atuais? Será que estamos dispostos a abrir mão de certas regalias e benefícios em função de uma vida mais equilibrada e simples? Só o tempo vai dizer.



Colaborações

Artigos bem como resenhas de livros e coletâneas podem ser enviadas em disquete ou por correio eletrônico, na forma *attached* à revista Novos Olhares, como colaboração.

As colaborações só serão publicadas se aprovadas pelo Conselho Editorial e deverão obedecer às seguintes características:

- a) Notas de rodapé de acordo com as normas de referências bibliográficas;
- b) Bibliografia só dos textos referenciados no artigo;
- c) Nota identificativa do autor contendo formação básica, instituição em que estuda, pesquisa, leciona;
- d) Indicação das principais obras do autor;
- e) Com o artigo, deve ser enviado um resumo, com cerca de dez linhas, e uma relação de palavras chave para efeito de classificação bibliográfica;
- f) O autor do artigo e/ou resenha publicado em Novos Olhares receberá cinco exemplares da revista.

Enviar as colaborações por e-mail para: olhares@usp.br ou através de mídia para:

Revista Novos Olhares

Departamento de Cinema, Rádio e TV
Escola de Comunicações e Artes da USP.
Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443,
Cidade Universitária, São Paulo-SP
CEP: 05508-900

Edições Anteriores

No. 01 - 1º semestre de 1998

Comunicação e Cidade: entre Meios e Medos, de Jesús Martín-Barbero

Benedito Ruy Barbosa: Intertextualidade e Recepção, de Anna Maria Balogh

Entrevista: Violência e o mundo da recepção televisiva, com Sérgio Adorno

Comunicação e Cultura: um novo olhar, de Maria Luiza Mendonça

A Recepção sendo reinterpretada, de Mauro Wilton de Sousa

Bibliografia Comentada, pelo Grupo de Estudos de Práticas de Recepção a Produtos Mediáticos

No. 02 - 2º semestre de 1998

O espectador-consumidor: de olho no bolso, de Caroline Eades

Rádio: interatividade entre rosas e espinhos, de Gisela Swetlana Ortriano

Debate: O controle social da TV, com Marta Suplicy

Estudo sobre o conceito de mediação, de Luiz Signates

Bibliografia Comentada: O tema da recepção mediática na bibliografia nacional - uma aproximação inicial, pelo Grupo de Estudos de Práticas de Recepção a Produtos Mediáticos

No. 03 - 1º semestre de 1999

O espaço público: perpetuado, ampliado e fragmentado, de Bernard Miège

Práticas de recepção mediática como práticas de pertencimento público, de Mauro Wilton de Sousa

Entrevista: Práticas de recepção e a centralidade da cultura, com Renato Ortiz

O jornal e o jornalista: atores sociais no espaço público contemporâneo, de Fernando Resende

Bibliografia Comentada: Esfera pública e comunicação, por Luiz Signates e Mauro Wilton de Sousa

No. 04 - 2º semestre de 1999

Alice no País do videodrome: de como os receptores foram tragados pela interatividade da comunicação eletrônica, de Ciro Marcondes Filho

A contaminação da AIDS pelos discursos sociais, de Antonio Fausto Neto

Entrevista: Globalização e Comunicação com Octavio Ianni

Internet e Ação Comunicativa como elemento do Espaço Público sob uma perspectiva habermasiana: crise e transição, de Ronaldo Nunes Linhares

Bibliografia Comentada: Estudos culturais e recepção, por Ana Carolina Escoteguy

No. 05 - 1º semestre de 2000

Desvendando o mapa noturno: análise da perspectiva das mediações nos estudos de recepção, de Maria Salett Tauk Santos e Marta Rocha do Nascimento

Dos meios às instituições: caminhos pós-habermasianos para se pensar a comunicação, de Luiz Signates

Entrevista: O processo de recepção e as tecnologias de comunicação, com Arlindo Machado

Sociedade, novas tecnologias de comunicação e a possibilidade de articulação de espaços públicos de debate e embate, de Rovilson R. Britto

Bibliografia Comentada: Pode-se amar a televisão?, por Arlindo Machado

Estudos mostram o limite potencial da televisão, por Esther Hamburger

No. 06 - 2º semestre de 2000

O gancho - da mídia impressa às mídias eletrônicas, de Maria Cristina Castilho Costa

Emoção e desejo em processos de escrita rumo a uma educação autopoietica, de Maria Luiza Cardinale Baptista

Entrevista: A TV que construímos, com Esther Hamburger e Roberto Moreira

Estudo de recepção: o mundo do trabalho como mediação da comunicação, de Roseli Figaro

Bibliografia Comentada: Estudos Culturais e recepção, por Rafael Gioielli

No. 07 - 1º semestre de 2001

Notas para uma teoria do espectador nômade, de Fernando Mascarello

As noções de texto e discurso nos Estudos Culturais: Stuart Hall, David Morley e John Fiske, de Paula Rodriguez Marino

Entrevista: A recepção mediática e a pluralidade cultural, com Regina Festa

A percepção do paulistano sobre a programação televisiva, de Oriana Monarca White

Bibliografia Comentada: Prática de recepção mediática - o pertencer ao comum social, por Mauro Wilton de Sousa

No. 08 - 2º semestre de 2001

Comunicação e reflexividade, de Lavina Madeira Ribeiro

A screen-theory e o espectador cinematográfico: um panorama crítico, de Fernando Mascarello

Entrevista: Poética da Imagem, com Eduardo Peñuela

O direito à informação e o dever de informar, de Elizabeth Saad Corrêa

Bibliografia Comentada: Os 50 anos da Televisão Brasileira por Ronaldo Mathias e Wildney Feres Contrera

No. 09 - 1º semestre de 2002

A leitura interpretativa das telenovelas, de Márcia Gomes Marques

À luz com as massas mediáticas: o prazer como mediação no contexto da recepção, de Christian Godoi

Entrevista: Ficção e o processo comunicacional, com Maria Cristina Costa

Propriedade Intelectual e Recepção, de Guilherme Ranoya

Bibliografia Comentada: Ficção, Comunicação e Mídias, por Ronaldo Mathias

No. 10 - 2º semestre de 2002

Comunicação, recepção e consciência possível - a contribuição de Lucien Goldmann, de Celso Frederico

Telenovelas e redes de sociabilidades, de Roberta Manuela Barros de Andrade



Entrevista: As telenovelas e práticas culturais, com Maria Lourdes Motter

Televisión, Telenovelas y la construcción del conocimiento en las sociedades contemporáneas, de Marcia Gomes Marquez

Bibliografia Comentada: Telenovelas - um olhar sobre a produção acadêmica, por Maria Ataíde Malcher

No. 11 - 1º semestre de 2003

Ciencias de la comunicación y sociedad: un diálogo para la era digital - perspectivas mundiales, de Lorenzo Vilches

Linguagens de pertencimento: modalidades de intermediação, práticas culturais e identitárias, de Rosana Martins

Entrevista: A Cidade do Conhecimento, com Gilson Schwartz

O comum mediático e o pertencimento nas práticas de recepção em comunicação, de Mauro Wilton de Sousa

Bibliografia Comentada: Estratégias para a mídia digital, por Guilherme Ranoya

No. 12 - 2º semestre de 2003

Estudo sobre o conceito de mediação e sua validade como categoria de análise para os estudos de Comunicação, de Luiz Signates

Mediações sociais e práticas escolares de Marcelo Henrique Leite, Mauro Wilton de Sousa, Rafael Pompéia Gioielli, Ronaldo Mathias

Entrevista: A Educomunicação, com Ismar de Oliveira Soares

Cidade de Deus - Refrações contemporâneas do cinema brasileiro, de Wilton Garcia

Bibliografia Comentada: Comunicação e Educação ou Educomunicação? por Eliany Salvatierra Machado

No. 13 - 1º semestre de 2004

Rádio: interatividade entre rosas e espinhos, de Gisela Swetlana Ortrivano

Tecnologias da desmaterialização, de Guilherme Ranoya

Entrevista: a TV que construímos, com Esther Hamburger e Roberto Moreira

Do consumo da identidade à identidade do consumo - o que fazer com a diferença, de Ronaldo Mathias

Bibliografia Comentada: A Conexão Planetária, de Pierre Levy, por Rovilson Robbi Brito

No. 14 - 2º semestre de 2004

O espaço público: perpetuado, ampliado e fragmentado, de Bernard Miège

Pistas para entender a identidade cultural no contexto da globalização, de Rafael Pompéia Gioielli

Entrevista: Globalização e Comunicação, com Octávio Ianni

Disney Pós-Moderna: o papel das histórias em quadrinho da personagem Margarida na mediação dos valores pós-modernos, de Agda Dias Baeta

Bibliografia Comentada: Comunicação como extensões do mal estar, por Guilherme Ranoya

No. 15 - 1º semestre de 2005

Autoria e imagem: dois conceitos em mutação, de Durval de Lara Filho

Saudades da minha terra: reafirmação dos laços de pertencimento por meio da recepção de rádios locais via internet por brasileiros fora do país, de Graziela Valadares Gomes de Mello Vianna

Entrevista: O processo de recepção e as novas tecnologias de comunicação, com Arlindo Machado

Práticas de recepção mediática: cultura da imagem e identidade cultural, de Marcelo Henrique Leite, Mauro Wilton de Sousa e Rafael Pompéia Gioielli

Bibliografia Comentada: O Brasil antenado: a sociedade da novela por Christian Godoi

No. 16 - 2º semestre de 2005

Michel Serres e os Cinco Sentidos da Comunicação, de Ciro Marcondes Filho

Pesquisas na Web: Tempo e Estratégias de busca, de Elias Estevão Goulart, Aníbal Hetem Junior e Regina Rossetti

Entrevista: Violência e o mundo da recepção televisiva, com Sérgio Adorno

Do sólido ao líquido: novas pistas para compreender a identidade, de Rafael Luis Pompeia Gioielli

Bibliografia Comentada: Comunicação e Recepção: uma reconstrução crítica, de , por Mauro Wilton de Sousa

No. 17 - 1º semestre de 2006

Os desafios da comunicação no contexto das relações de trabalho, de Pedro Roberto Ferreira Junior

Responsabilidade social empresarial na prática: o papel da comunicação organizacional, de Luciana de Souza Aguiar

Entrevista: A comunicação organizacional na contemporaneidade, com Paulo Nassar
Violência celular: produção de sentido na recepção e uso dos telefones móveis, de Christian Godoi

Bibliografia comentada: Políticas de Comunicação Corporativa, por Mauro Wilton de Sousa

No. 18 - 2º semestre de 2006

Fotografia digital: revelação das imagens e a fragmentação da hiper-realidade, de Wagner Souza e Silva

A mediação do *tagging* na web semântica, de Leandro Tavares Gonçalves

Entrevista: Título da entrevista da Margarida, com Margarida M. Krohling Kunsch

A cultura pós-moderna e o Movimento Devagar, de Marília Barrichello.

Bibliografia Comentada: Tudo é Comunicação, por Pedro Roberto Ferreira Junior

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Suely Vilela
Reitora

Franco Maria Lajollo
Vice-reitor

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Luiz Augusto Milanesi
Diretor

Mauro Wilton de Sousa
Vice-diretor

DEPARTAMENTO DE CINEMA, RÁDIO E TV

Esther Império Hamburger
Chefe do Departamento

Eduardo Victorio Morettin
Vice-chefe

São Paulo
2007





Número 19 - Ano 10
1º SEMESTRE DE 2007

**PODER, CULTURA E TECNOLOGIA:
O MUSEU DE ARTE E A SOCIEDADE DE COMUNICAÇÃO**
Marilúcia Bottallo

**A DIFERENÇA COMO COMUNICAÇÃO:
ENTRE O NACIONAL, O MERCADO E AS IDENTIDADES**
José Ronaldo Mathias

**ENTREVISTA SEM TÍTULO
DO PROFESSOR EDUARDO**
Eduardo Vicente

**CINEMA, CORPO E TECNOLOGIA:
ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS**
Wilton Garcia

**DEVAGAR: COMO UM MOVIMENTO ESTÁ
DESAFIANDO O CULTO DA VELOCIDADE**
Marilia Barrichello

ISSN 1516-5981

apoio:

apoio:

realização:

