

# Registros

Denise Guimarães, Gláucia Davino, Jefferson Barcellos, Juliana Gobbi Betti,  
Laís Margadona, Laura Piaggjo, Maria João Antunes e Natalia Martin Viola (Orgs.)



meistudies

2º Congresso Ibero-americano sobre Ecologia dos Meios



RIA  
Editorial

# Registros

Denise Guimarães  
Glaucia Davino  
Jefferson Barcellos  
Juliana Gobbi Betti  
Laís Margadona  
Laura Piaggio  
Maria João Antunes  
Natalia Martin Viola  
Organizadores

## **Ria Editorial - Comit  Cientifico**

Abel Suing (UTPL, Equador)  
Alfredo Caminos (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)  
Andrea Versutti (UnB, Brasil)  
Angelo Sottovia Aranha (Universidade Estadual Paulista – W, Brasil)  
Anton Szomol nyi (Pan-European University, Eslováquia)  
Carlos Arcila (Universidad de Salamanca, Espanha)  
Catalina Mier (UTPL, Equador)  
Denis Porto Ren  (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)  
Diana Rivera (UTPL, Equador)  
Fatima Martínez (Universidad do Rosário, Col mbia)  
Fernando Ramos (Universidade de Aveiro, Portugal)  
Fernando Gutierrez (ITESM, México)  
Fernando Irigaray (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)  
Gabriela Coronel (UTPL, Equador)  
Gerson Martins (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, Brasil)  
Hern n Yaguana (UTPL, Equador)  
Jenny Yaguache (UTPL, Equador)  
Jerónimo Rivera (Universidad La Sabana, Colombia)  
Jesús Flores Vivar (Universidad Complutense de Madrid, Espanha)  
João Canavilhas (Universidade da Beira Interior, Portugal)  
John Pavlik (Rutgers University, Estados Unidos)  
Joseph Straubhaar (Universidade do Texas – Austin, Estados Unidos)  
Juliana Colussi (Universidad do Rosario, Colombia)  
Koldo Meso (Universidad del País Vasco, Espanha)  
Lorenzo Vilches (Universitat Aut noma de Barcelona, Espanha)  
Lionel Brossi (Universidad de Chile, Chile)  
Maria Cristina Gobbi (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)  
Maria Eugenia Porém (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)  
Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior, Portugal)  
Marcelo Martínez (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha)  
Mauro Ventura (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)  
Octavio Islas (Pontificia Universidad Católica, Equador)  
Oksana Tymoshchuk (Universidade de Aveiro, Portugal)  
Paul Levinson (Fordham University, Estados Unidos)  
Pedro Nunes (Universidade Federal da Paraíba – UFPB, Brasil)  
Raquel Longhi (Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Brasil)  
Ricardo Alexino Ferreira (Universidade de São Paulo – USP, Brasil)  
Sergio Gadini (Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG, Brasil)  
Thom Gencarelli (Manhattan College, Estados Unidos)  
Vicente Gosciola (Universidade Anhembi Morumbi, Brasil)

Registros. Denise Guimarães, Gláucia Davino, Jefferson Barcellos, Juliana Gobbi Betti, Laís Margadona, Laura Piaggio, Maria João Antunes & Natalia Martin Viola (Orgs.). - 1ª Edição - Aveiro: Ria Editorial, 2020.

363 p.

Livro digital, PDF.

Arquivo Digital: download e online  
Modo de acesso: [www.riaeditorial.com](http://www.riaeditorial.com)  
ISBN 978-989-8971-20-3

1. Arte. 2. Audiovisual. 3. Cinema. 4. Comunicação. 5. Ecologia dos Meios. 6. Fotografia. I. Guimarães, Denise. II. Davino, Gláucia. III. Barcellos, Jefferson. IV. Betti, Juliana Gobbi. V. Margadona, Laís. VI. Piaggio, Laura. VII. Antunes, Maria João. VIII. Martin Viola, Natalia. IX. Título.

*Copyright* das imagens pertencem aos seus respectivos autores.

© Design de Capa: Denis Renó

Diagramação: Luciana Renó

© Ria Editorial  
Aveiro, Portugal  
[riaeditora@gmail.com](mailto:riaeditora@gmail.com)  
<http://www.riaeditorial.com>



Licença:

>: Atribuição - Não Comercial - Sem Obras Derivadas 4.0 Internacional

>: Você é livre para:

- copiar, distribuir, exibir, e executar a obra

Baixo as seguintes condições:

- Atribuição. Você deve atribuir a obra na forma especificada pelo autor ou o licenciante.

- Não Comercial. Você não pode usar esta obra com fins comerciais.

- Sem Obras Derivadas. Você não pode alterar, transformar ou criar sobre esta obra.

<https://creativecommons.org/licenses/?lang=pt>

ESSA OBRA FOI AVALIADA INTERNAMENTE E  
EXTERNAMENTE POR PARECERISTAS

Todos os textos foram avaliados e seleccionados pelos organizadores da obra. Os comentários dos organizadores foram enviados aos autores, que, mediante a aprovação, receberam tempo hábil para eventuais correcções.

O livro foi posteriormente avaliado e aprovado pelo avaliador externo Dr. Vicente Gosciola, que informou parecer positivo à publicação “Os estudos sobre imagem e som são altamente relevantes na atualidade, dada a participação dessas linguagens no cotidiano midiático. Isso é reconhecidamente observado no ebook Registros, que apresenta capítulos relacionados à fotografia, ao audiovisual, à comunicação sonora e às manifestações artísticas. Recomendo a publicação do livro com esse conteúdo, pois considero-o altamente valioso para os estudos nestas áreas”. O parecer foi enviado previamente ao lançamento.

## **Autores**

Alice Fátima Martins  
Bárbara Cezano Rody  
Bárbara Pina de Cabral  
Bárbara Stela Oliveira  
Bruno Araujo  
Bryan Patricio Moreno-Gudiño  
Carolina de Oliveira Silva  
Denis Porto Renó  
Denise Guimarães  
Diana Caridad Ruiz-Onofre  
Érika Savernini  
Gabriela Santos Alves  
Helena Maria de Castro  
Ingrid Estíbaliz Sánchez Diez  
Jefferson Alves de Barcellos  
João Paulo Hergesel  
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte  
Laís Akemi Margadona  
Laís Miguel Lacerda  
Lorena da Silva Figueiredo  
Marina Soler Jorge  
Matheus Martins  
Natalia Martin Viola  
Pablo Calvo de Castro  
Regilene A. Sarzi Ribeiro  
Rosângela Fachel de Medeiros  
Tayane Abib

# Índice

|                   |    |
|-------------------|----|
| Apresentação..... | 12 |
|-------------------|----|

## PARTE 1 - INSTANTE

|   |    |
|---|----|
| O Feminino na Fotografia: Interpretações Pessoais ..... | 16 |
| <i>Joedy Luciana Barros Marins Bamonte</i>              |    |

|  |    |
|--|----|
| Fotografia Mobile e Mobgrafias: uma Experiência em Várias Camadas. Uma Prática Baseada em um Novo Universo Ecológico Midiático na Rua e em Movimento ..... | 35 |
| <i>Jefferson Alves de Barcellos</i>  |    |
| <i>Denis Porto Renó</i>  |    |

|  |    |
|--|----|
| A fotografia na Nova Ecologia dos Meios: Aspectos e Práticas ..... | 51 |
| <i>Lais Akemi Margadona</i>  |    |
| <i>Denis Porto Renó</i>  |    |

|  |    |
|--|----|
| Primeiras Fotógrafas: a Ocupação do Espaço Feminino na História da Fotografia..... | 63 |
| <i>Denise Guimarães</i>  |    |

## PARTE 2 - MOVIMENTO

|   |     |
|---|-----|
| Artemídia e Ativismo na América Latina: o Feminino na<br>Videoarte de Ximena Cuevas .....   | 83  |
| <i>Regilene A. Sarzi Ribeiro</i><br><i>Lais Miguel Lacerda</i>  |     |
| A Série <i>Las Chicas de Cable</i> e os Limites do Melodrama<br>Feminista.....  | 107 |
| <i>Marina Soler Jorge</i>   |     |
| Corpo Feminino e Ficção Científica: uma Perspectiva de<br>Leitura para o Cinema Brasileiro.....   | 131 |
| <i>Carolina de Oliveira Silva</i>   |     |
| La Representación de la Mujer en los Documentales sobre<br>Ejecuciones Extrajudiciales en Colombia. Resultados<br>Preliminares a través de <i>Impunity</i> (2010), de Hollman Morris y<br>Juan José Lozano..... | 156 |
| <i>Pablo Calvo de Castro</i><br><i>Ingrid Estíbaliz Sánchez Díez</i>  |     |
| Reflexões sobre a Ecologia do Cinema na Era Digital a partir de<br>Obras de Vibeke Sorensen.....  | 176 |
| <i>Érika Savernini</i>  |     |
| A Comunicação Poética como Proposta Teórico-Metodológica<br>para os Estudos Televisivos.....  | 197 |
| <i>João Paulo Hergesel</i>  |     |



|  |     |
|--|-----|
| A Invisibilidade dos Corpos Femininos: a Cidade e os Afetos no Filme <i>A Vida Invisível</i> ..... | 215 |
| <i>Bárbara Pina de Cabral</i>  |     |
| <i>Lorena da Silva Figueiredo</i>  |     |

|   |     |
|---|-----|
| Territórios, Mulheres e Encontro: os Espaços Femininos do Cinema e da Prisão..... | 231 |
| <i>Gabriela Santos Alves</i>  |     |

|  |     |
|--|-----|
| Cici Pinheiro: Entre as Cenas dos Palcos e do Audiovisual..... | 255 |
| <i>Alice Fátima Martins</i>                                    |     |
| <i>Helena Maria de Castro</i>                                  |     |

|   |     |
|---|-----|
| Adélia Sampaio (Nos) Ensinando a Transgredir..... | 271 |
| <i>Bárbara Cezano Rody</i>                        |     |
| <i>Rosângela Fachel de Medeiros</i>               |     |

### PARTE 3 - LINGUAGEM

|   |     |
|---|-----|
| O Protagonismo do <i>Reportarismo</i> no Quadro Radiofônico <i>Carreteras Secundárias</i> , do Programa <i>A Vivir que son Dos Días</i> ..... | 293 |
| <i>Tayane Abib</i>  |     |

|   |     |
|---|-----|
| Presença Feminina nos Games Online: Visualidades, Papéis e Outras Questões..... | 309 |
| <i>Alice Fátima Martins</i>   |     |
| <i>Bárbara Stela Oliveira</i>   |     |
| <i>Bruno Araujo</i>   |     |
| <i>Matheus Martins</i>  |     |

Da Pintura à “Pintura” .....326

*Natalia Martin Viola*

*Denis Renó*

Aplicación de los Videojuegos como Metodología de  
Enseñanza de las Ciencias Naturales en Primaria:  
Estudio de Caso “Poliniza Bichos” (*gameplay*)..... 343

*Bryan Patricio Moreno-Gudiño*

*Diana Caridad Ruiz-Onofre*

# **Transformações**

## **Apresentação**

Compreender as mutações do ecossistema midiático tem sido uma prática na academia, especialmente no campo das ciências sociais aplicadas. As transformações têm sido constantemente observadas e podem ser vistas em publicações de diversas formas midiáticas. Entretanto, pela liquidez desse cenário, os estudos não se esgotam e tornam-se fundamentais para que a relação sociedade e meios exista de maneira harmônica e eficaz.

Mas essa preocupação não é algo de hoje. No início da década de 1970, na cidade de Nova Iorque, surgia pelas mãos de Neil Postman e Marshall McLuhan o programa de doutorado em Ecologia dos Meios, impulsionado pela preocupação em desenvolver as teorias relacionadas a essa corrente e, em seguida sustentar estudos futuros. No escopo, encontravam-se olhares direcionados à rádio, à fotografia, ao cinema, aos jornais, às revistas, aos livros, à televisão e a todos os ambientes e processos aos quais esses canais ou meios estavam relacionados. Processos que compunham uma galáxia composta por uma, ou algumas, aldeias globais. Uma aldeia onde o meio era a mensagem.

Porém, nos dias atuais, os estudos sobre ecologia dos meios tornam-se ainda mais relevantes. As estruturas comunicacionais são construídas a partir de novas tramas de atores midiáticos. A potencialização dos processos comunicacionais cresceu exponencialmente. O poder midiá-

tico, por sua vez, ganhou outro status. Com isso tudo, novas linguagens comunicacionais passaram a ser adotadas pela sociedade.

Com essa preocupação, organizamos a obra **Registros**, que reúne 18 textos organizados em três partes, assim denominadas e ordenadas: Instante; Movimento; Linguagem. Essa estrutura vem a sustentar uma fundamental análise relacionada a linguagens, papéis e estruturas midiáticas contemporâneas. Os textos, previamente avaliados por pares em processos *peer review* sem identificação de autoria, compõem um panorama rico em termos de inovação acadêmica, observação analítica e proposição de formatos resultantes da prática científica que circundam pela ecologia dos meios e fotografia, cinema, audiovisual, rádio, arte, gamificação e, finalmente, estudos sobre as narrativas complexas. Depois de concluída, a obra passou por uma avaliação geral, sendo avalizada de maneira séria.

Para garantir o êxito do projeto, distribuíram-se as temáticas entre vários organizadores oriundos do Brasil, Portugal e Argentina. De igual maneira, os textos originam-se de diversos países e universidades. Dessa forma, a obra assume um papel importante no rol de livros acadêmicos publicados pela Ria Editorial, que leva a cabo essa publicação em parceria com o GENEM – Grupo de Estudos sobre a Nova Ecologia dos Meios, realizador do 2º. Congresso Ibero-americano sobre Ecologia dos Meios, de onde originaram os textos. Trata-se de uma contribuição à disseminação da ciência de maneira gratuita, livre e comprometida com a construção do conhecimento.

Como diretora acadêmica da Ria Editorial, apresento este livro e ofereço-o à comunidade científica. Nosso anseio é que possamos, através desta obra, colaborar com a compreensão sobre as ciências humanas

e sociais aplicadas, num momento em que o iluminismo revitaliza-se mundialmente, quando a ciência passou a ser reconhecida, ainda que a luta contra o negacionismo também esteja presente na agenda planetária. Boa leitura, e frutíferas investigações científicas.

*Luciana Renó*  
*Diretora Acadêmica*  
*Ria Editorial*

## **PARTE 1 - INSTANTE**

# O Feminino na Fotografia: Interpretações Pessoais

Joedy Luciana Barros Marins Bamonte<sup>1</sup>

O objeto de estudo aqui apresentado tem origem em pesquisas desenvolvidas desde 1995. Nelas, o têxtil é resgatado juntamente ao elo de ligação entre gerações seguintes de mulheres em minha família, como fruto de observação do processo de aprendizagem anterior, inclusive à alfabetização.

Nas diversas possibilidades que o tema permite, o interesse está não somente na sustentabilidade matériaca, como também nas relações humanas e na valorização do patrimônio imaterial, no caso das tradições têxteis manuais. Observa-se atualmente a diluição da memória desses fazeres nas mais diversas culturas, a exemplo da portuguesa e brasileira, nas quais tenho me aprofundado. Em um mundo globalizado, aproximamo-nos enquanto nações, mas igualmente temos o desafio de valorizarmos as especificidades de cada cultura, de cada povo para não esquecermos de quem somos.

---

1. Professora no departamento de Artes e Representação Gráfica (Universidade Estadual Paulista - UNESP)  
Doutora em Ciências da Comunicação (ECA – USP, São Paulo-SP).  
Mestre em Comunicação e Poéticas Visuais (Universidade Estadual Paulista – UNESP).  
[joedy.bamonte@unesp.br](mailto:joedy.bamonte@unesp.br)



Com base na topofilia<sup>2</sup>, o sensível, afetivo que aproxima a pessoa e o espaço, configurando-o enquanto lugar, procuro encontrar os traços das mulheres que legaram as tradições têxteis, o que faço desde meu doutorado com a tese “‘Legado’ – gestações da arte contemporânea: leituras de imagens e contextualizações do feminino na cultura e na criação plástica.”<sup>3</sup>

Diante do resgate da cultura regional, considero a importância da produção proveniente das mãos das mulheres no decorrer de nossa história frente à perda da memória das práticas artesanais têxteis. Por meio da trama em *assemblages* e da fotografia como linguagem têxtil, busco a valorização da delicadeza do têxtil artesanal e o respeito à produção espontânea, dentro da ressignificação nas artes visuais. Essas questões constituem focos para a poética transcender as linguagens das artes visuais, fazendo do hibridismo poético um veículo para o desenho, a pintura, a escultura ou o têxtil.

- 
2. “A palavra ‘topofilia’ é um neologismo, útil quando pode ser definida em sentido amplo, incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material. Estes diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão. A resposta ao meio ambiente pode ser basicamente estética: em seguida, pode variar do efêmero prazer que se tem de uma vista, até a sensação de beleza, igualmente fugaz, mas muito mais intensa, que é subitamente revelada. A resposta pode ser tátil: o deleite ao sentir o ar, água, terra. Mais permanentes e mais difíceis de expressar, são sentimentos que temos para com um lugar, por ser o lar, o *locus* de reminiscências e o meio de se ganhar a vida. A topofilia não é a emoção humana mais forte. Quando é irresistível, podemos estar certos de que o lugar ou meio ambiente é o veículo de acontecimentos emocionalmente fortes ou é percebido como um símbolo.” (Tuan, 1980, p. 107)
  3. Este trabalho teve início em uma pesquisa desenvolvida a partir de minha experiência pessoal como artista plástica, da qual surgiram algumas obras. Dentre elas, destacou-se “Legado”. Produzida em 2002, “Legado” é uma colcha de retalhos sobre a qual foram aplicados objetos diretamente relacionados ao universo feminino. Eles constituem os retalhos da colcha. O trabalho é visto como objeto de estudo a partir do qual é tecida a tese, como sua metalinguagem - uma investigação sobre a influência e a utilização de elementos da produção têxtil artesanal nas artes visuais, no final do século XX e início do XXI, por alguns artistas brasileiros.

## Percepção de Espaço e Configuração de Lugar

A percepção de espaço constitui um dado preponderante para compreender a atuação da mulher na história. Nas abordagens sobre a geografia, sejam elas física, biológica, ou humana, observa-se um conjunto de relações e intervenções que dizem respeito diretamente à formação dos grupos e de como as culturas foram caracterizadas na interpretação e na transformação da natureza para suprir as necessidades do ser humano.

À medida que os grupos foram se fixando nas diversas regiões, a mulher teve seu papel fortalecido como referência da permanência, a administradora dos cuidados pessoais cotidianos. Na configuração de espaço em lugar, nasce a concepção de lar. No aproveitamento do que é colhido, na aproximação de rios e lagos, na domesticação dos animais, na forma de preparar o alimento, usos e costumes são delineados.

Para prover a proteção do frio e do calor, bem como a sobrevivência em geral, tecnologias foram desenvolvidas para transformar a natureza em matéria-prima, ferramentas e suprimentos. A experiência de cada povo diante desses procedimentos veio a delimitar distinções e afinidades entre culturas e diante disso, enfatiza-se a atuação das mulheres no recôndito de seus lares enquanto propulsoras da preservação e do desenvolvimento das sociedades. As atividades mencionadas, apesar de não terem sido narradas pela história por serem julgadas insignificantes, delinearam registros a partir de ações, procedimentos e produções caseiras, a partir dos quais podemos compreender a dinâmica e importância das matriarcas enquanto “regentes” dos lares.

Independente das conquistas feitas e ainda a serem feitas pelas mulheres no decorrer dos séculos, o que se pontua aqui é a constante

presença e as marcas que se estendem até os dias de hoje quando o espaço se configura em lugar e no quanto a intimidade gerada na moradia é caracterizada pela figura materna. Cita-se Tuan e Bachelard para as reflexões.

Para o geólogo sino-americano, “Os lugares íntimos são lugares onde encontramos carinho, onde nossas necessidades fundamentais são consideradas e merecem atenção sem espalhafato.” Tuan (1983, p. 152).

Já para o filósofo francês Gaston Bachelard,

a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Vista intimamente, a mais humilde moradia não é bela? ... a casa não vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, retornam as lembranças das antigas moradas, transportando-nos ao país da Infância Imóvel, imóvel como Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos ao reviver lembranças de proteção. Algo fechado deve guardar as lembranças, conservando-lhes seus valores de imagens. (Bachelard,1996, pp. 24-25)

Interessa aqui estabelecer vínculos entre essas abordagens e as imagens produzidas enquanto processo criativo e o fazer que se refaz constantemente. Nelas, o toque é identificado como um meio de expressão, de comunicação, seja por meio do sabor na combinação de temperos, na maneira de produzir roupas pessoais, no adorno, no enlaço, nos pormenores.

Ao produzir um casaco, uma meia ou colcha, as mãos femininas traziam a expressão das atividades mencionadas acima. E ainda o fazem. No entrelaçar fios, prensar a lã, fiar o algodão, organizar os cantos, o

aconchego e a afeição são pronunciados. Essa pode ser uma possível resposta à questão levantada pela arqueóloga Elizabeth Barber: *For millennia women have sat together spinning, weaving, and sewing. Why should textiles have become their craft par excellence, rather than the work of men? Was it always thus, and if so, why?* (1995, p. 29)

### **A Metáfora do Fazer**

No processo de elaboração de vestimentas estão os indícios do labor e da intenção de quem trabalhou. Podemos reconhecer nos pontos e tramas, a dedicação de alguém a alguém, a tradução do zelo e do afeto. O empenho rotineiro pode ser cansativo, mas não é à toa que se busca a excelência no que se produz, pois o despertar para a contemplação envolve algo que vai além do simples fazer. Nesse viés, alcança-se o objetivo para a ação que excede o cansaço de horas de trabalho: o objeto de afeição. Como diria a artista francesa Louise Bourgeois:

As meadas de lã são um refúgio amistoso, como uma teia ou um casulo. A larva tira a seda da boca, constrói o casulo e quando termina ela morre. O casulo exauriu o animal. Eu sou o casulo. Não tenho ego. Sou meu trabalho. O movimento repetitivo de uma linha, acariciar um objeto, lambe feridas, o vaivém de um balanço, a infinita repetição das ondas, embalar uma pessoa para dormir, limpar alguém de quem você gosta, um gesto infinito de amor. (Bourgeois, Bernadac, & Obrist, 2000, p. 173)

Tendo como aporte a fala de Bourgeois, apresenta-se o corpo como meio, sujeito e suporte para a afeição pelo lugar - topofilia, onde o feminino é perscrutado pela retina da câmera fotográfica e metaforizado nos elementos compositivos. Ao reconhecer e instaurar o corpo feminino

em interpretações pessoais, recorta-se sua manifestação enquanto toque afetivo, em instantes nos quais o lugar é instaurado. A seguir será feita a abordagem das fotografias autorais.

### **O Tecido como Corpo**

Em uma produção que mais se ajusta a um ensaio fotográfico, apresento duas imagens que dialogam por priorizarem o tecido como objeto de investigação plástica. Nelas, as dobras de uma calça e de um lençol pendurado desenham caminhos.

Na figura 1, o cruzamento de pernas constrói uma concentração de linhas no *moleton* monocromático, instigando a sensualidade da forma na malha acinzentada, sem contrastes de cor ou tons. Os estereótipos relacionados à mulher parecem diluídos, entretanto eles somente são sutis. A estrutura compositiva se detém nos frisos da malha, em uma textura perceptível somente a olhares mais atentos.



*Figura 1.* Sem título. Fotografia digital. Joedy Marins, 2014

Na proximidade entre as duas imagens, a metáfora da aparente invisibilidade da figura 1 parece ser contraposta à figura 2, na qual a cor quente do vermelho queimado possivelmente possui maior apelo visual do que o cinza. Entretanto, ironicamente, os contrastes tonais que compõem a imagem e que demonstram maior movimento, sinuosidade e profundidade, são somente um registro de um tecido improvisadamente disposto como uma cortina provisória em uma casa recém habitada, ainda sujeita às improvisações da mudança. Pontua-se o quanto o lugar de afeição é evocado nessa composição, daí trazer uma atração maior para o olhar. Nesse caso, o tecido não cobre um corpo humano. O tecido é o próprio corpo, vermelho e mais volumoso.



*Figura 2.* Sem título. Fotografia digital. Joedy Marins. 2015.

## Germinação

As figuras 3, 4 e 5 fazem parte da série *Exsistère*. São resultantes de um período de observação da germinação de bulbos, associados à resistência de uma planta extremamente resistente, capaz de armazenar água e nutrientes o suficiente para não precisar ser regada por um longo período.

No interesse pelas ciências da vida (já manifesto em outros momentos de meu processo de criação), as pesquisas da área de artes visuais foram aguçadas pelas práticas de quantificação e comprovação, envolvendo várias espécies e fases durante um mês, aproximadamente. A partir de dezenas de imagens, o crescimento das plantas foi registrado e utilizado como referência para a escultura apresentada na figura 5. Galhos e cipós também foram observados para tanto.



*Figura 3.* Sem título. Fotografia digital. Joedy Marins. 2013.



*Figura 4.* Sem título. Fotografia digital. Joedy Marins. 2013.



*Figura 5.* Sem título. Fotografia digital. Joedy Marins. 2013.

Para a elaboração dessa escultura foram utilizados sessenta quilos de argila e, em torno, de cem horas de trabalho. A organicidade da peça e das fotos dos bulbos constituiu o principal fio condutor para as investigações plásticas, estando diretamente relacionada à proliferação biológica, enfatizada pela sinuosidade e pelos encadeamentos rizomáticos. Na



própria ação em desenvolver essas obras, identifico-me como potência geradora de vida, identificada igualmente como potência feminina.

### **Ações Afetivas**

Para a série “Vestígios”, as imagens foram feitas a partir da captação das marcas deixadas por minha família no dia a dia, as quais limpamos ou apagamos a cada organização ou limpeza. O tema gerador teve a casa como espaço de intimidade, a partir de “A poética do espaço”, de Bachelard, investigado no grAVA – Grupo de pesquisa em Artes Visuais e Audiovisual, do qual sou líder e no qual me debruço, junto aos alunos sobre nossas próprias produções artísticas a partir de reflexões específicas.

No procedimento poético escolhido para a produção das fotos (figuras 6, 7 e 8), encontrei-me como observadora de minha própria intimidade enquanto mãe, esposa, mulher, em momentos em que as marcas, consideradas inconvenientes, da “desarrumação” e “bagunça” foram congeladas para ir em busca das pessoas que por ali passaram. Cito Bachelard:

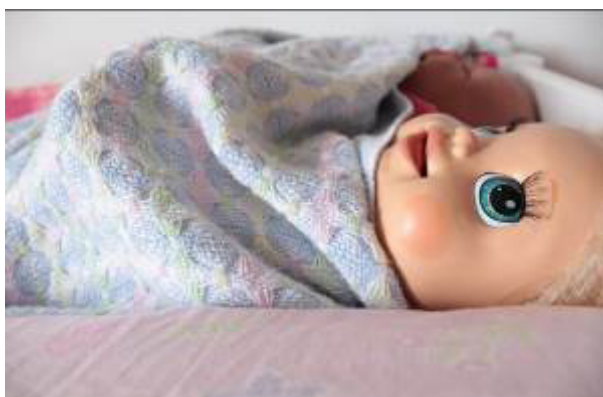
O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses “objetos” e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. (Bachelard, 1996, p. 91)

Parece haver nesse contexto um “universo criado” que atrai o olhar e instiga-me a reconhecer o quanto a experiência é negligenciada diante dos afazeres mecânicos que apagam a existência e os pormenores onde podemos ser encontrados. Reconhecemo-nos neles. E, nesse aspecto, o

excesso de assepsia contemporânea pode ser um recurso para a diluição do que faz de cada um de nós, um ser diferente e único.



*Figura 6.* Sem título. Fotografia digital. Joedy Marins. 2011.



*Figura 7.* Sem título. Fotografia digital. Joedy Marins. 2011.



*Figura 8.* Sem título. Fotografia digital. Joedy Marins. 2011.

### **A Poética como Objeto**

As figuras 9 e 10 têm como referências, obras produzidas em 2002 e 2003, tratando-se de conteúdos referentes a minha tese de doutorado, já citada anteriormente.

As fotos foram produzidas utilizando as obras mencionadas como referências imagéticas, como um contexto criado para possibilitar inúmeras interpretações a partir do estranhamento que possa ser despertado ao se ter uma criação como motivadora para outra criação. Há um viés hermético nessa leitura que impele a um mergulho mais intenso nos elementos compositivos das peças como se novas lentes ampliassem recortes na dinâmica para ressignificar objetos.

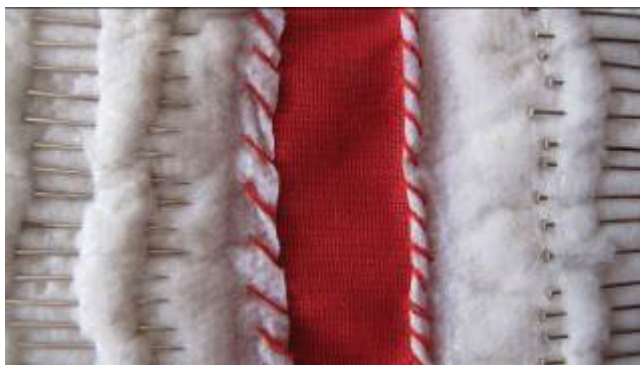
Na figura 9, um dos retalhos de Legado foi fotografado em macro para enfatizar o contraste de materiais em vários aspectos, inclusive como objetos que não constituem adornos, mas estão inseridos sobre o tecido para gerar questionamentos, características da arte na contem-

poraneidade. A esse ato de fotografar Legado, denominei “Revisitando Legado”. Cito trecho da tese para melhor compreensão:

Pessoais e higiênicos, absorventes são objetos que não costumam ser expostos, nem tão pouco o que se passa com eles. Foram criados para substituírem pedaços de pano e para assegurarem um maior conforto e segurança para quem os usa.

Dispostos sobre um dos retalhos em vermelho intenso de “Legado”, dois absorventes foram costurados com linha vermelha, valorizados como um adorno feminino. Sobre eles, os 84 alfinetes estão perfurados, marcando relevos no algodão.

Tanto a costura com a linha quanto os alfinetes furam sua superfície, criando uma continuidade, um ritmo. Não há sangue sobre eles, mas objetos metálicos e o vermelho da linha que cria marcas. Sua utilidade não existe mais; foi transformada em metáfora; uma dor está registrada. (Bamonte, 2004, p. 91)



*Figura 9.* Sem título. Fotografia digital. Joedy Marins. 2011.

Na figura 10, a lente da câmera é exposta a outra obra: Dote. Refere-se à herança recebida e passada geração após geração, assim como a elaboração de um novo ser, o potencial a ser explorado e multiplicado como células, pontos e o fazer artesanal, como uma metáfora da

produção têxtil. Fazem parte de “Dote”, três lençóis bordados com espermatozoides, óvulos e o percurso do embrião dentro dos órgãos reprodutores femininos.

Apesar de ter sido produzida em 2003, a foto remete a uma outra série que nasceu durante a lavagem das peças para manutenção em 2010. A essa ação (que li como performática) intitulei “Preparando o enxoval”, em alusão ao ato de bordar, lavar, passar e guardar as peças para uso no casamento. No caso, o lençol foi fotografado pendurado no varal para secagem.



*Figura 10.* “Preparando o Enxoval” nº 10. Joedy Marins. Fotografia digital. 2010

### **A Presença do Orgânico e o Processo Criativo**

Diante das obras apresentadas, observa-se que a proximidade dos elementos compositivos e dos temas abordados destacam estruturas

orgânicas presentes tanto nos seres humanos quanto em insetos, animais e vegetais. A elaboração de casulos, de teias ou o estudo de imagens do sistema reprodutor feminino constituem símbolos da vida, ao mesmo tempo em que os materiais, suportes e ferramentas, principalmente do têxtil são inseridos no fazer artístico.

A cada fotografia produzida, a organização existente para a preservação do ninho é associada à casa e à manutenção da vida nos atos de tecer, coser, bordar, fiar está a atitude de criar, fecundar, gerar a vida, proteger. No próprio conceito de renovação da vida e potencial da própria criação de se preservar, assim como a essência da sustentabilidade, que por sua vez está atrelada à necessidade do ser humano de sentir afeto e ser amado.

A atitude de fotografar o lar, a própria produção, a germinação, valorizar as pequenas coisas e maneiras de se demarcar o ambiente familiar está diretamente relacionada ao ato de tecer o casulo, a teia, preparar o ninho, amamentar, ter o prazer de fazer uma manta ou qualquer outro tipo de cuidado com quem se ama. Nesse sentido é que se estabelecem as relações do proteger e do cuidar das imagens apresentadas, com o têxtil artesanal. Cito, como exemplo, a narrativa de Bourgeois e do quanto as influências apreendidas no contexto familiar por meio de sua mãe e avó foram relevantes para a formação da artista:

Minha mãe tinha uma saúde delicada e queria que eu seguisse na sua profissão o mais rápido possível. Desde cedo ela me iniciou nas questões de desenho e cor e nos vários estilos históricos das tapeçarias antigas. Também havia as questões químicas de encontrar tinturas indesejáveis, que minha mãe achava que eu tinha que trabalhar mais

Mamãe tinha ajudado minha avó em sua oficina, mas jamais saía de casa e não tinha senso comercial. Vivia apenas para tingir a lã e fazer restaurações. Minha mãe era cientista por natureza e decidiu que só restauraria tapeçarias feitas antes de 1830. Antes dessa data as tapeçarias eram tecidas sobre trama de lã, mas depois passaram a ter trama de algodão. A fábrica de Gobelins fazia as de algodão, e segundo mamãe estavam arruinando as tapeçarias com isso e usando tinturas químicas, em vez de naturais. Ninguém deu atenção. Mas ninguém melhor que minha mãe para saber que ela estava certa. A lã, quando vem do animal, cheira a um quilômetro de distância. Primeiro era preciso remover a gordura em banhos alcalinos. Depois a fiandaria preparava a lã manualmente, tirando a lã do monte e torcendo-a entre os dedos num fuso espiralado. Ainda restava gordura na lã, por isso o fio, agora enrolado em meadas de cerca de sessenta centímetros, era banhado em barris de amônia na beira do rio (se ficar alguma gordura as traças comerão a lã). Depois ela era enxaguada no rio por causa do tanino. (Bourgeois, Bernadac, & Obrist, 2000, pp. 119-120)

Meu processo criativo ou o método que utilizo pode ser relacionado ao que Júlio Plaza descreveria como “o caminho pelo qual se chega a um determinado resultado, ainda que este caminho não tenha sido fixado de antemão de modo deliberado e refletido.” Plaza e Tavares (1998, p. 87). O caminho narrado é intuitivo, à medida que houve uma adaptação aos materiais disponíveis, seja em formatos bidimensionais quanto tridimensionais. As técnicas são observadas, mas revistas, reinventadas ao passarem por testes e anseios para que atendam à expressão, como reações abertas ao despertamento dos sentidos, percepções e experiências.

A reutilização é bem-vinda pois pode trazer a vivência do outro, como resposta ou confirmação ao que foi intuído para a produção. Ao mesmo tempo, agrega o intervalo para a reflexão diante do descarte e do imprescindível. Essa parece ser outra característica que adere à concepção do sensível. O artista necessita tanto disso quanto da figura

materna. O que pode ser descrito como “velho”? O que pode ser imposto como procedimento se antes não for experienciado?

O fazer de cada um dos processos descritos no presente texto possibilita observar os valores atribuídos ao que pode ou deve ser revisto, conservado ou renovado. Olhar com certo distanciamento para o próprio ambiente íntimo, usar as próprias criações como referências permite o novo olhar e a persistência da busca pela importância devida a cada fato e ao tempo que dedicamos a cada coisa e a quem dirigimos nossa atenção. Isso é sustentabilidade.

### **Considerações Finais**

Para Tuan,

A experiência é constituída de sentimento e pensamento. O sentimento humano não é uma sucessão de sensações distintas; mais precisamente a memória e a intuição são capazes de produzir impactos sensoriais no cambiante fluxo da experiência, de modo que poderíamos falar de uma vida do sentimento como falamos de uma vida do pensamento. Tuan (1983, p. 11.)

Na valorização da experiência concedida pelo autor em suas pesquisas, verifico minha busca pelo que é constante, algo já abordado e investigado não só em pesquisas plásticas como também teóricas. A especificidade do afeto na adaptação do ser humano ao local onde sua segurança e necessidades primordiais serão garantidas, aproxima o geólogo do filósofo Bachelard. E nos dois reconhecemos os aspectos do mínimo, do essencial: condições para continuar.



Atualmente, vive-se um momento na história da artes visuais em que o têxtil vem sendo extremamente valorizado em várias partes do mundo. As questões levantadas sobre a presença da mulher nos lares são comumente abordadas a cada obra produzida em crochê, tricô, tecelagem, costura. Essas são tecnologias ainda utilizadas e revistas sob aspectos contemporâneos e a presença de mulheres também é preponderante nas mostras que trazem essas artistas.

Nessas observações, a contribuição, a história da mulher e escrita pela mulher está em andamento. Vivemos em um momento da história no qual muito se fala em respeito e preservação de direitos, mas as artes visuais têm feito isso na prática, ao tocar exatamente em tecnologias ancestrais e tradicionais. É sobre isso que essas linhas e imagens trata. Uma pequena parcela, uma intenção a contribuir e a valorizar papéis que muitas vezes são desvalorizados.

### Referências

- Bachelard, G. (2008). *A poética do espaço*. (A. Danesi, Trad., 2a ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- Bamonte, J. (2004). *Legado: contextualizações da arte contemporânea – leituras do feminino na cultura e na criação plástica* (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo (ECA – USP), São Paulo, SP.
- Barber, E. (1995). *Women's Work: the first 20000 years – women, cloth, and society in early times*. New York, London: W. W. Norton & Company.

Bourgeois, L., Bernadac, M., & Obrist, H. (2000) *Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac & Naify.

Marandola Jr., E. (org.). (2014). *Qual o espaço do lugar?: Geografia, epistemologia, fenomenologia*. São Paulo: Perspectiva.

Plaza, J. & Tavares, M. (1998). *Os processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec.

Tuan, Y-F. (1983). *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. (L. Oliveira, Trad.). São Paulo: DIFEL.

Tuan, Y-F. (1980). *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. (DIFEL, Trad.). São Paulo: DIFEL.

# **Fotografia Mobile e Mobgrafias: uma Experiência em Várias Camadas. Uma Prática Baseada em um Novo Universo Ecológico Midiático na Rua e em Movimento**

Jefferson Alves de Barcellos<sup>1</sup>  
Denis Porto Renó<sup>2</sup>

## **A Rua como Palco, a Rua como Construção de uma Linguagem**

A primeira imagem de rua que somava aspectos arquitetônicos e um ser humano, onde se dá início aspectos importantes discutidos nesta tese. Um dos marcos significativos da fotografia de rua está vinculado, historicamente, a um dos seus seminais autores. Daguerre, em suas observações e testes no princípio da fotografia, realizou um primeiro registro que hoje é considerado a primeira imagem com a presença de um ser humano. Nesse registro, as questões arquitetônicas e a interação

- 
1. Jornalista e fotógrafo.  
Professor no Centro Universitário Barão de Mauá.  
Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia, na Universidade Estadual Paulista – UNESP (Brasil).  
[jefferson.alves@baraodemaua.br](mailto:jefferson.alves@baraodemaua.br)
  2. Jornalista e fotógrafo  
Livre docente pela Universidade Estadual Paulista – UNESP (Brasil).  
Professor associado na Universidade Estadual Paulista – UNESP (Brasil).  
[denis.reno@unesp.br](mailto:denis.reno@unesp.br)

do ser humano com o espaço público tornam-se bastante evidenciadas. Percebe-se a preocupação do registro e também a inserção dos primeiros aspectos de uma fotografia de rua, o que veio a se consolidar com o tempo.



*Figura 1.* Boulevard du Temple e o primeiro ser humano registrado em um suporte sensível a luz. Recuperado de <http://100photos.time.com/photos/louis-daguerre-boulevard-du-temple>

Na figura 1 é possível observar, no canto esquerdo, dois personagens importantes de qualquer centro urbano. Um engraxate e seu respectivo cliente aparecem nessa imagem por uma questão técnica bastante simples: o tempo em que o registro foi realizado. É importante considerar que o tempo de obturação nesse período era longo. Entendemos um obturador de uma câmera fotográfica como um dispositivo que controla

o tempo em que a luz irá atingir o suporte utilizado (metal, no caso desse registro fotográfico) para que a imagem se realize por completo. Esse princípio foi fundamental para toda a técnica fotográfica desenvolvida nos períodos subsequentes (Adams, 2001; Busselle, 1986; Trigo, 2001).

### **Pioneiros - Alfred Stieglitz (Photo Secession) , Paul Strand e Jean-Eugène-Auguste Atget**

Alfred Stieglitz, fotógrafo estadunidense, começou seu trabalho no século XIX se aproximando dos Pictorialistas, mas seu desejo por uma fotografia que demonstrasse sua ligação com a cidade e também com os aspectos climáticos, e características da luz de cada cena que escolhia, o levaram a seguir por um caminho que de certa forma deu início ao seu encantamento com a rua, propriamente dita.



*Figura 2. Wet day on the boulevard (Alfred Stieglitz, 1894). Recuperado de <http://biografiadefotografos.blogspot.com/2014/10/biografia-alfred-stieglitz.html>*

Stieglitz formou a galeria 291, nos Estados Unidos da América, e teve como experiências as primeiras exposições com imagens consideradas fotografias de rua, pelas características do tema que envolveu a captura dessas imagens, bem como a maneira como elas foram processadas e, por conseguinte, expostas em sua galeria (Freund, 2015).

O fato de possuir uma galeria o aproximou de outros fotógrafos que também desenvolviam trabalhos semelhantes e assumiam a rua como um tema constante (cf. figura 2). É importante lembrar que adentramos o século XX e o processo de industrialização das cidades caminhava a passos largos. Temos, então, um novo tipo de cidadão e novas interrelações entre o homem e a cidade.

Outro fotógrafo de destaque é Paul Strand, que surge no começo do século XX trabalhando na fotografia das ruas e estabelece relações com a galeria de Stieglitz, que o vê com entusiasmo e lhe convida para expor. Strand era aluno de Lewis Hine, reconhecido fotógrafo de cunho social que havia feito um mapeamento da situação de trabalho infantil no fim do século XIX e começo do século XX nos Estados Unidos da América.

*Strand* destacou-se como um teórico das imagens produzidas na rua, existem uma série de artigos publicados por ele, sendo a revista *Camera Work* uma publicação importante naquele momento, transformando-se no fim do século XIX e início do século XX uma referência tanto para fotógrafos como para apreciadores deste ofício/arte.

Ainda que fortemente influenciado pelo Cubismo, Strand propôs uma objetividade naquilo que se pensava fotografar e utilizar a forma e a geometria das cenas para construir uma fotografia capaz de cancelar toda sua experiência de fotógrafo de rua.



*Figura 3.* Trabalho do fotógrafo Lewis Hine, que foi professor de Paul Strand. Recuperado de <http://www.pavlospavlidis.photography/paul-strad.html>



*Figura 4.* Trabalho nas ruas, Paul Strand, Nova York, 1933. Recuperado de <http://www.pavlospavlidis.photography/paul-strad.html>

Também apontado como um dos pioneiros na fotografia de rua, o fotógrafo Jean-Eugène-Auguste Atget, fotografou as ruas de Paris, na França (figura 5), sempre com o intuito de criar uma documentação artística que ao seu propósito seria utilizada por museus e galerias do início do século XX para romper com as barreiras da cidade e suas manifestações imagéticas e artísticas. Tornou-se fotógrafo após os 40 anos de idade, o que não o impediu de realizar centenas de fotos de uma Paris pouco vista. Atget teve uma produção grande, mas morreu em 1927 sem que quase nada do que fotografou viesse a público, sendo descoberto posteriormente. Mesmo assim, marcou seu nome na história da fotografia de rua. Uma parte considerável do seu trabalho mostra uma Paris sem habitantes, imersa em sombras, porém remetendo diretamente à produção humana. Ou seja, a presença do homem está fortemente presente em toda a imagem produzida, signos e edificações, sua produção de sujeira, sua iluminação artificial, a imagem se encarrega de vir permeada por toda essa atmosfera no trabalho de Atget.





*Figura 5.* Atget e o vazio carregado de humanidade. Recuperado de <https://mariajuliabraz.wordpress.com/2013/11/27/a-paris-fantasma-de-atget/>

Antes de nos atermos ao crescimento dessa característica da fotografia e seus desdobramentos, cabe uma reflexão em uma figura identificada e proposta por Walter Benjamin, em seus estudos sobre fotografia e cinema. O flâneur é este novo observador.

Com seu passo lento e sem direção, ele atravessa a cidade como alguém que contempla um panorama, observando calmamente os tipos e os lugares que cruza em seu caminho. Com esse seu jeito de passear, como se recolhesse espécies para uma verdadeira tipologia urbana, ele está “a fazer botânica no asfalto”. Ele faz “um inventá-

rio das coisas”: o trabalho de classificação característico da época. (Benjamin, 1994, p. 83)

Esse “flâner” encontrou no século XX seu lugar de existência claramente no universo da fotografia, em decorrência do surgimento de novas possibilidades tecnológicas com o surgimento de suprimentos fotográficos mais sensíveis e câmeras de formatos menores.

Para corroborar a ideia do *Flâner* e sua *flanerie*, cabe salientar a importância do surgimento do Colódio seco e, posteriormente, a fotografia realizada com película (filme), que reduziu de maneira significativa o tamanho dos equipamentos fotográficos no início do século XX, dispensando, por exemplo, o uso de luzes auxiliares (*flash*) em fotografias de áreas internas (Ermanox) e da consolidação do formato 35 milímetros como um suporte ideal para se sair às ruas e fotografar.

### **Uma Pós Fotografia e o Surgimento de Novos Atores, novos Ecologias e Novos Ecólogos**

O resgate histórico apontado acima vem de encontro às possibilidades disponibilizadas pelo advento da fotografia digital no universo do cotidiano das pessoas, essa possibilidade vem de encontro a uma expectativa que anteriormente era disponível apenas a pessoas que poderiam disponibilizar quantias razoáveis de dinheiro para realizar registros imagéticos do seu cotidiano. Com o surgimento das primeiras imagens digitais e dos primeiros aparelhos telefônicos portáteis com recurso de captura de imagem foi possível iniciar um processo parecido com o que se observa com os pioneiros da fotografia de rua em países europeus e nos EUA.

Fontcuberta (2016) narra a complexidade de se conseguir realizar uma simples transmissão de uma imagem fotográfica já com equipamentos compactos de fotografia digital e captura e instantaneidade, ao descortinar o périplo que um pai ao registrar o nascimento do filho utilizando um aparelho celular como fonte de transmissão (modem) e um laptop em plena maternidade e em 1997 consegue de maneira “amadora” realizar uma transmissão e através de correio eletrônico enviar a imagem do seu recém nascido filho para uma série de amigos e parentes.

Pienso, entonces en una utopía, la posibilidad de tomar fotos y transmitir las inmediatamente tan solo pulsando un botón. Se puso a trabajar allí mismo. Durante las dieciocho horas que duró el parto de la pequeña Sophie, Kan permaneció en la sala de espera de neonatos dándole vueltas al asiento hasta dar por fin una solución. Primero tomaría el retrato del bebé con la cámara digital y luego lo descargaría en su portátil. Al no disponer conexión inalámbrica (aún no existía wifi) utilizó la señal de su móvil para enviar la fotografía del portátil al ordenador que tenía en casa y que permanecía siempre conectado a Internet. Una vez la fotografía llegó a su PC, se reenvió por correo a sus contactos en tiempo real. Ese día nacieron al unísono Sophie Kahn y la comunicación visual instantánea. (Fontcuberta, 2017, p. 20)

Essa possibilidade de envio imediato abrirá um caminho de instantaneidade e também de abarcamento possível para uma leitura através da teoria de Nova Ecologia dos Meios. A figura de alguém que dirige um carro em velocidade de 120 km por hora se orientando pelo espelho poderia ser uma metáfora interessante se a reflexão assumisse ares de nostalgia em relação à fotografia como uma tecnologia quente (McLuhan, 2005). Mas ainda que seja possível em uma imagem fotográfica visualizar tudo que ali se coloca, em um objeto bidimensional, é possível também ter acesso a vários significados implícitos ali que

constituem um Pluctum como proposto por Barthes (1996) em que o residual do bidimensional possa sugerir a existência de um tridimensional ou que seja possível encontrar significados escondidos ou sugeridos pouco usuais em uma ideia clara de construção de um repertório imagético. A metáfora também encontra sentido quando imaginamos que é possível, ainda que resguardando a ideia acima de que não se pode tomar a nostalgia como âncora mas sim como uma referência de passos a serem dados em um presente futuro. Já que admitimos que os smartphones são gadgets que transcendem a questão das suas primeiras funções, ou seja, de serem instrumentos de comunicação, e assumem atualmente a função de serem extensões corporais.

E onde a fotografia encontra essa nova Ecologia? Se pensamos que tudo de fato como aponta Bauman (2003) se encontra líquido, tudo em movimento, e a novíssima teoria do estudos desses meios coloca em rota de leitura o que essas extensões propõem quando se faz uso delas. Ao se permitir uma deriva (aos moldes do Flanêur, de Baudellaire, revisitado por Benjamin (1994)) a fotografia feita por esses novos aparelhos se coloca como uma possibilidade de intercâmbio como os autores e também como uma possibilidade de intersecções tão presentes em teóricos como Renó (2017) e Scolari (2015) que buscam através da pluralidade das imagens seus diálogos com todos os meios possíveis de interações midiáticas. O protagonismo da imagem com o uso desses novos gadgets carrega até em sua forma seminal os avanços de uma teoria que irá discutir e embasar os trâmites desses novos conceitos midiáticos. Seus ecólogos trazem para o primeiro plano convergências, questões transmidiáticas pouco ou quase despercebidas dentro do universo dos estudos das mídias e dos seus sistemas comunicacionais. E a fotografia

com seus saltos das questões argênticas as questões binárias digitais se coloca como figura importante no arcabouço da Nova Ecologia dos Meios propondo com isso possibilidades que busca, como comum a essa corrente de pensamento, possibilidades de remediação com linguagens tão distintas como o cinema (fotografia em movimento) com a fotografia estática por assim dizer. A fotografia rompe e se comprova também, através das Novas Ecologias dos Meios. O seu lugar destinado em um primeiro momento pela semiótica com seu papel de signo, significado e significante, bem como transcende as questões filosóficas propostas por Flusser (2007) e Barthes (1996) em que se realizava a leitura dos seus aspectos residuais e vai encontrar com as possibilidades de abarcar não só as possibilidades acima como também abraçará os estudos relativos aos aspectos étnicos e culturais propostos pela antropologia visual e suas vertentes, que buscam através da fotografia um recorte que lê as questões do homem e seu meio como suporte. A que se afirma aqui é de uma cultura ampla, que possa abarcar as mais frequentes e possíveis teorias que se debruçam a pensar a cultura visual através da fotografia como um espaço de construção de um saber múltiplo e por que não, líquido, em que seja possível abarcar estudos amplamente consolidados e servir como um satélite para ampliação desses estudos. A proposta de uma teoria que possa transitar, de maneira fluída, por possibilidades de interpretação bem como pelo estofo de seus mais variados teóricos. Uma ecologia que se propõem a ser colaborativa.

As figuras 6, 7, 8 e 9 foram tomadas de um smartphone e obtiveram tratamento básico (inversão de cor para preto e branco, ajuste de luminosidade e nitidez) que demonstram como a fotografia de rua se insere em um debate enquanto uma nova possibilidade de leitura através das Novas Ecologias dos

meios midiáticos e também como o fotógrafo no exercício de sua função passa a ser um Ecólogo a realizar construções imagéticas profundas.



*Figuras 6.* Exemplos de fotografia de rua tomadas por smartphone aos moldes de produções clássicas dessa linguagem. Jefferson Barcellos, 2020.



*Figuras 7.* Exemplos de fotografia de rua tomadas por smartphone aos moldes de produções clássicas dessa linguagem. Jefferson Barcellos, 2019.



*Figuras 8.* Exemplos de fotografia de rua tomadas por smartphone aos moldes de produções clássicas dessa linguagem. Jefferson Barcellos, 2019.



*Figuras 9* Exemplos de fotografia de rua tomadas por smartphone aos moldes de produções clássicas dessa linguagem. Jefferson Barcellos, 2018.

## Considerações Finais

Com o advento das novas tecnologias e, sobretudo, com a consolidação do smartphone como uma extensão dos nossos membros e facilitador dos afazeres do nosso dia-a-dia, é possível afirmar claramente que a fotografia que sempre teve um protagonismo no universo midiático, agora salta à frente como um instrumento comunicacional de bolso facilitador de uma linguagem imagética em constante mutação. Todas as transformações sofridas pela fotografia com passar dos tempos tornaram-se ainda mais evidentes nos dias de hoje. Essa reflexão em primeira pessoa abarca a possibilidade de transitar pela cidade, essa mesma cidade que Augé (1992) determinou como um não-lugar, com seus hermetismos e lugares de não pertencimento e assumir pra si a leitura de Baudellarie em Benjamin (1986) e seu “flanerie” como algo de forma ainda mais intensa com o smartphone. Esse gadget viabiliza algo que demandava muito mais tempo e o uso de infinitos equipamentos fotográficos para ser realizado. A rua em si nos obrigava tanto a carregar e câmeras e operá-las como também a ser o tempo todo identificado como fotógrafo. O que o smartphone nos propõe é um voyeurismo imagético onde o fotógrafo desaparece na multidão e na arquitetura das cidades. Com isso, podemos, com essa mistura, construir um arcabouço de imagens profundas que dialogam com a cidade e seus pontos de referência, resistência e ressignificação, sendo um personagem que captura imagens e se insere no universo delas.

A Nova Ecologia dos Meios possibilita o surgimento desse fotógrafo ecólogo, que devolverá através do seu trabalho, imersão, construção e produção imagética contribuindo com isso com uma nova categoria de análise teórica. Isso contribuirá com áreas que já tratam a fotografia



como alicerce de suas análises, dentre elas a Antropologia Visual, a Semiótica, os Estudos Culturais e também as Poéticas Visuais, bem como outras que utilizam dessa linguagem como ferramenta.

### Referências

Adams, A. (2001). *A câmera*. São Paulo: Senac São Paulo.

Bauman, Z. (2001). *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Barthes, R. (1984). *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Benjamin, W. (1994). *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense. (série Obras Escolhidas, Vol. 1).

Benjamín, W. (1986). *Coleção Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Ática.

Busselle, M. (1986). *Tudo sobre fotografia*. São Paulo: Círculo do Livro.

Fontcuberta, J. (2014) *A caixa de pandora*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Freund, G. (2015). *La Fotografía como Documento Social*. São Paulo: Gustavo Gilli.

- Manovich, L. (2017). *Instagram and the contemporary image*. Nova Iorque: CUNY.
- McLuhan, M. (2005). *Os meios de comunicação como extensões do homem (understanding media)* (18a ed). São Paulo: Cultrix.
- Sontag, S. (2004). *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Sougez, M. L. (1994). *Historia de la fotografia*. Madrid: Catedra.
- Sousa, J. P. (2000). *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Florianópolis: Grifos.
- Renó, D. (2011). *Cinema documental interativo e linguagens audiovisuais participativas: como produzir*. Tenerife: Editorial ULL.
- Renó, D. & Flores, J. (2012). *Periodismo transmedia*. Madri: Fragua.
- Renó, D. (2015). Pesquisa aplicada em comunicação: uma tendência necessária. *Revista Comunicação & Sociedade*, 36(1). Recuperado de <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/CSO/article/view/5209>
- Scolari, C. (2018). *Las leyes de la interfaz: diseño, evolución, tecnología*. Barcelona: Gedisa.
- Trigo, T. (2007). *Medida da qualidade de imagens de câmeras digitais usando entropia informacional*. São Paulo: T. W. Trigo Júnior.

# A fotografia na Nova Ecologia dos Meios: Aspectos e Práticas

Laís Akemi Margadona<sup>1</sup>  
Denis Porto Renó<sup>2</sup>

Ao longo de sua história, da materialidade do grão à virtualidade do *pixel*, a imagem fotográfica foi incorporada a um pulsante ecossistema midiático, em que convivem diversos suportes para sua visualização – do físico e tátil, como os impressos dos meios de comunicação e a tradicional fotografia físico-química; ao imaterial e virtual, da imagem construída por *bits*. No contexto da Nova Ecologia dos Meios, tais suportes coexistem em um ambiente veloz e conectado. Neste cenário, argumenta-se sobre “a inserção definitiva da fotografia na lógica de produção e distribuição de imagens por meio das telas” (Souza e Silva, 2015, p. 331), como também, em menor uso, nota-se a exploração do tátil da fotografia em filme por fotógrafos e artistas, que, entre diversas motivações, buscam a estética e o processo típicos da prática físico-química

- 
1. Doutoranda em Comunicação na Universidade Estadual Paulista - UNESP. Mestre em Mídia e Tecnologia pela Universidade Estadual Paulista - UNESP [laisakemi.ma@gmail.com](mailto:laisakemi.ma@gmail.com)
  2. Jornalista e fotógrafo. Livre docente pela Universidade Estadual Paulista – UNESP (Brasil). Professor associado na Universidade Estadual Paulista – UNESP (Brasil). [denis.reno@unesp.br](mailto:denis.reno@unesp.br)

(Henriques, Margadona, & Gadotti, 2015). Considerando-se também a fotografia impressa dos meios de comunicação de massa, pode-se dizer que neste novo ecossistema fotográfico convivem grão, retícula e *pixel*. Todavia, frente à franca emergência do aplicativo Instagram, representando a fotografia virtual, e a queda da mítica Eastman Kodak, gigante da fotografia analógica, ambos eventos discutidos amplamente por Silva Junior (2014), é possível que tenha havido um ocaso da fotografia material, física, ampliada ou impressa, frente à vultosa produção fotográfica digital, móvel, imaterial.

No ecossistema da Nova Ecologia dos Meios, a imagem fotográfica está sobretudo localizada nas nuvens de dados e alocada em uma diversidade de mídias – ou “novas novas mídias”, conceito cunhado por Levinson (2012) para definir os novíssimos meios em que criador, receptor e publicador de conteúdos se confundem. De maneira semelhante, o fotógrafo, professor e ensaísta Fontcuberta (2012, 2014, 2016) define que o papel do artista se confunde com o de curador, colecionista, docente, teórico – um aspecto cambiante que pode ser relacionado às “novas novas mídias” de Levinson (2012). Ainda, Fontcuberta define que a circulação e gestão da imagem prevalece sobre seu próprio conteúdo e são privilegiadas, agora, práticas lúdicas em detrimento do “solene + o chato” (Fontcuberta, 2014, pp. 122-123). Tais postulados, contidos no decálogo pós-fotográfico erigido pelo autor, elucidam as novas práticas relativas ao pensar e fazer da imagem fotográfica no contexto conectado da Nova Ecologia dos Meios.

Ademais, tendo em vista a miríade de mídias digitais em que as fotografias podem ser armazenadas e visualizadas – assunto que será discutido mais adiante –, a Nova Ecologia dos Meios é capaz de ofere-

cer um arcabouço teórico capaz de permitir uma visão integrada de tais meios, e a partir desta perspectiva, pensar-se as novas questões erigidas da fotografia virtualizada disseminada em tal ecossistema.

Dessa forma, espera-se que esta investigação possa motivar a elucidação de alguns aspectos e práticas que concernem à fotografia contextualizada na Nova Ecologia dos Meios, dada à escassez de material específico que una as duas teorias. Este estudo não busca esgotar ou sistematizar características e práticas, mas elucidar caminhos para que novas pesquisas e reflexões possam ser pensadas e executadas.

### **A Nova Ecologia dos Meios**

Ao falarmos sobre nova ecologia dos meios, é fundamental compreender a relação entre a sociedade e os meios. Neste compêndio relacional, encaixa-se a fotografia, antes usada para materializar uma lembrança, e agora para compartilhar sentimentos através de suportes binários. Mesmo imagens originalmente materializadas em papel fotográfico agora são digitalizadas e distribuídas através de redes sociais. Nessa distribuição, o Instagram assume papel de curador imagético (Manovich, 2017).

Ainda sobre o ecossistema midiático contemporâneo, vale ressaltar a importância da imagem nas narrativas atuais. Antes consideradas complementares às narrativas textuais, as imagens assumem agora um protagonismo jamais observado na ecologia dos meios. Cada vez mais pessoas enviam suas mensagens através de imagens. Os dispositivos tecnológicos, em especial os *smartphones*, colaboraram de maneira especial nesse crescimento do uso das imagens. Porém, o uso da narrativa imagética ganhou força por outra razão: a pressa da sociedade contemporânea.

Nesse contexto amplo, a metáfora ecológica na Comunicação nos ajuda a compreender o cenário em que as fotografias estão inseridas. Tida como “o estudo de sistemas complexos de comunicação como ambientes” (Nystrom, 1973), a Ecologia dos Meios empresta da Biologia um termo que designa um conjunto formado por todas as comunidades que vivem e interagem em determinada região. Os estudos na teoria tiveram início nos anos 1960 e culminaram na criação do primeiro programa acadêmico em Ecologia dos Meios por Neil Postman, na Universidade de Nova York (1971), e na fundação da *Media Ecology Association* (1998).

Scolari (2015) afirma que os discursos científicos sobre a comunicação manifestam uma tendência a tratar os meios de forma isolada: se estuda “a televisão”, “o rádio”, “o cinema”. Sendo assim, sugere que a Ecologia dos Meios seja uma teorização expandida capaz de abarcar quase todos os aspectos dos processos de comunicação, desde as relações entre os meios e a economia, até as transformações perceptivas e cognitivas que sofrem os indivíduos a partir de sua exposição às tecnologias de comunicação (Scolari, 2015, pp. 17-18).

### **A Fotografia na Era das “Novas Novas Mídias”: Diversidade e Velocidade**

Negroponte (1995) já previa os efeitos da transformação dos átomos do entretenimento em *bits*. Jogos, filmes e música, desvinculados de seus suportes físicos como CDs, CD-ROMs e fitas de videocassete, circulam livremente na superestrada da informação (Negroponte, 1995, pp. 17-18). Já as fotografias se desvincularam de seus suportes físicos

como álbuns de família e ampliações para habitar na contemporaneidade as nuvens de informação (Silva Junior, 2014, p. 126). Tal fato também é observado por Braga (2015), o qual pontua que as fotografias domésticas que antes se acumulavam em caixas de sapato, contemporaneamente, habitam os computadores e sistemas de internet (Braga, 2015, p. 55). Tais visões são também compartilhadas por Joan Fontcuberta, ao mencionar que o autor das imagens fotográficas, agora, encontra-se nas nuvens (Fontcuberta, 2014, p. 125).

Infere-se que a fotografia habita também as “novas novas mídias”, termo cunhado por Levinson (2012), o qual é citado por Scolari (2015) como um teórico da Nova Ecologia dos Meios. Anteriormente, as “novas mídias” são definidas pelo autor como aquelas provindas de gigantes como a Apple (iTunes), Amazon (Kindle) e o New York Times *online*, em que o receptor da informação tem pouco ou nenhum poder de emissão de conteúdo. Já as “novas novas mídias”, *como o Facebook, Twitter e YouTube, são tidas* como aquelas em que o criador, receptor e publicador de conteúdos são, quase sempre, a mesma pessoa. Nessas plataformas interativas, basicamente todo consumidor é um produtor de conteúdo e seu uso é gratuito (Levinson, 2012, pp. 2-3).

No ecossistema das “novas novas mídias”, encontra-se uma série de plataformas para o compartilhamento e visualização de registros imagéticos, com maior ou menor exclusividade à mídia fotográfica. Em mídias sociais, cita-se: Facebook, Instagram, Twitter, Whatsapp, Happn, Tinder; em sites para portfólio: Flickr, 500px, Behance, Unplash; em repositórios de imagem: Google Drive, OneDrive, Dropbox, Photobucket. Tais mídias interativas, à maneira de Levinson (2012), são capazes de estabelecer relações simbióticas, tais quais os organismos vivos

de Darwin, em que mídias diferentes trabalham e agem em benefício mútuo (Levinson, 2012, p. 4). Em cada uma de tais mídias, é possível observar uma narrativa fotográfica hegemônica, um *papel* distinto para a fotografia publicada em cada uma de tais mídias. Além disso, elas se retroalimentam: imagens do Instagram podem ser republicadas no Facebook; um aviso de nova imagem no postada Instagram pode ser postado via Twitter; as fotos do perfil no Instagram podem estar disponíveis na conta do usuário no Tinder, um aplicativo de paquera, entre outros *links*.

Tal variedade foi possibilitada pela “hibridação câmera-rede dos *gadgets*, aliada ao surgimento de canais específicos para a sua fruição” (Souza e Silva, 2015, p. 331). Porém, as inovações vão além, chegando às narrativas. Hoje em dia, ao pensar na fotografia com as novas mídias, observamos uma gamificação da forma como as fotografias são articuladas. Uma simples publicação na rede social nos convida a uma navegação gamificada. Isso as potencializa quando reportagens fotográficas passam a ocupar espaços digitais. Diante dessa realidade, Renó, Barcellos e Viola (2019) nos posicionam frente a esse ecossistema midiático contemporâneo.

### **Delineando Aspectos e Práticas**

Alguns conceitos-chave podem ser aplicados à prática fotográfica na Nova Ecologia dos Meios: ubiquidade, das câmeras e dos canais de distribuição da imagem; velocidade, na captura e compartilhamento dos registros; virtualidade, das interfaces de manipulação da imagem, compartilhamento e visualização dos registros imagéticos prontos; e



pluralidade de narrativas e gêneros imagéticos: de *selfies* a fotografias ressignificadas em memes, imagens analógicas digitalizadas a exposições de fotografia *fine art* divulgadas por mídias digitais.

Em cada um desses meios, de maneira articulada e quase inconsciente, o fotógrafo veste a sua imagem, o seu produto fotográfico, com a roupagem conveniente às interações sociais exigidas em cada uma das plataformas: o cotidiano fugaz, nos *stories* do Snapchat e agora, do Instagram; o humor e o meme, nos *posts* do Twitter; a recordação familiar e afetiva, nos álbuns do Facebook; a prática da conquista e do flerte, nos *matches* do Tinder.

Um gênero fotográfico comum aos novos ambientes digitais é o autorretrato em rede, a *selfie*. De fato, essa prática tornou-se tão popular a ponto da versão eletrônica do Dicionário Oxford consagrar o termo “selfie” como a palavra do ano em 2013 (Braga, 2015, p. 56).

Carrera (2012) descreve a dinâmica de construção identitária feita pelos usuários do Instagram. A captura de *selfies* e seu compartilhamento de maneira pública “são formas de reafirmar a construção da subjetividade como uma prática social, na qual a colaboração do outro não só influencia como é determinante para a *sua* existência” (Carrera, 2012, p. 162). Camargo e Stefaniczen (2016) argumentam que a *selfie* trouxe um renovado poder de atração para a fotografia, em uma dinâmica definida Braga (2015) como “uma profunda imbricação em querer ver e ser visto” (Braga, 2015, p. 55).

Dos retratos fotográficos em 35mm às *selfies* contemporâneas, é possível observar uma mudança na relação entre a fotografia e o tempo. Tempo, no sentido da execução das etapas do fazer fotográfico, e também na dinâmica de se recuperar memórias do passado. Braga (2015)

argumenta que a fotografia em ambientes digitais tem se voltado cada vez mais para o presente, numa função de registrar momentos cada vez mais breves e fugazes. O ecossistema de novos amplos e velozes canais de distribuição da fotografia permite o compartilhamento instantâneo do registro fotográfico, superando-se a barreira de tempo do laboratório analógico, no caso do filme fotográfico, ou da transferência das imagens da câmera a um computador, como no caso da fotografia digital fora dos dispositivos móveis. Além da publicação, a interação com a comunidade do ciberespaço também pode ser realizada de maneira quase instantânea.

Nesse panorama de interatividade, a fotografia assume novos papéis. Camargo e Stefaniczen (2016) observam que a prática do autorretrato em rede, a *selfie*, não deve ser observada somente em sua materialidade imagética: além de sua dimensão como imagem técnica, deve ser entendida como experiência e performance identitária (Camargo & Stefaniczen, 2016, pp. 36-37), visão também confirmada por Fontcuberta (2012, p. 32), que define a fotografia como extensão de certas vivências. Ainda, a fotografia passou a ser um mecanismo de práticas sociais numa contemporaneidade que “solicita ao indivíduo compartilhar suas experiências cotidianas por meio das fotografias” (Braga, 2015, p. 55).

Em outros termos, com o fácil acesso a diferentes tecnologias de registro, de *upload* de imagens e mídias sociais, os sujeitos saem do anonimato e tornam-se fotógrafos potenciais, em constante vigia do mundo, prontos para traduzir, em objeto fotográfico, infinitas experiências com a realidade. (Camargo & Stefaniczen, 2016, p. 35).

Assim, a captura rápida por dispositivos móveis como *smartphones*, compartilhada em velozes canais de distribuição e consumo dessas ima-

gens, alterou drasticamente a relação do tempo com o fazer fotográfico. Se no analógico alguns segundos a mais no banho químico do processo de revelação poderia inutilizar o filme fotográfico, o tempo sequer é mensurado e considerado no caso da captura por *smartphones* na era da Nova Ecologia dos Meios.

### **Considerações Finais**

A difusão de uma nova geração de meios digitais interativos, em convivência – ou então, competição – com a mídia tradicional, renovaram a necessidade de um enfoque integrado dos meios de comunicação. Dos meios de massa impressos às mídias sociais interativas, a fotografia tem encontrado novos nichos e espaços para ser consumida e veiculada.

No panorama da Nova Ecologia dos Meios, a fotografia assume novos papéis além do de eternizar momentos solenes para resgate posterior, como visto na tradicional fotografia com filme 35mm. O processo fotográfico no contexto das “novas novas mídias” passou a regimentar práticas sociais, como a da construção identitária do usuário em meio à comunidade da mídia social em que compartilha suas imagens. Além da função de registro e memória, a fotografia assume o papel de fazer parte da experiência vivida pelo fotógrafo no tempo presente, num fluxo de imagens instantâneas cada vez mais numeroso. A imagem fotográfica é agora ubíqua e atua como extensão de certas experiências.

Uma coisa é clara: somos cidadãos imagéticos. Nos comunicamos por imagens. Nos manifestamos por imagens. E nesse crescimento do protagonismo imagético, a fotografia, ao contrário do que consideram diversos fotógrafos tradicionais, conta viva como nunca. Podemos con-

siderar essas opiniões sobre o fim da fotografia como mais uma crise da profissão, vivida a cada chegada de uma novidade tecnológica. Foi assim com a câmera portátil, com o filme 35mm, com a câmera digital, e agora com os dispositivos móveis e as redes sociais. Enquanto isso, a fotografia continua ocupando os seus espaços no cotidiano.

### Referências

- Camargo, H. W. & Stefaniczen, J. (2016). Taxonomia fotográfica: uma proposta metodológica para a pesquisa de *selfies* em redes sociais. *Discursos Fotográficos*, 12(20), 38-62. Recuperado de [www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/24203](http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/24203)
- Braga, V. (2015). Imagens em ambientes virtuais e sua relação com o presente. *Ciberlegenda*, 33, pp. 54-65. Recuperado de <http://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36986/21560>
- Briggs, A. & Burke, P. (2006). *Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet* (2a ed. rev. e ampl.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Carrera, F. (2012). Instagram no Facebook: Uma reflexão sobre ethos, consumo e construção de subjetividade em sites de redes sociais. *Animus*, 11(22), pp. 148-165. Recuperado de <https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/6850>
- Fontcuberta, J. (2012). *A câmera de Pandora: a fotografia depois da fotografia*. São Paulo: G.Gilli.
- Fontcuberta, J. (2014). Por um manifesto pós-fotográfico (G. Pereira, Trad.). *Studium*, (36), 118-130.

Fontcuberta, J. (2016). *A furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Henriques, F., Margadona, L. A., & Gadotti, M. (2017). O pensar híbrido contemporâneo no design e na fotografia: diálogos entre o artesanal e o digital. *Educação Gráfica*, 21(1), 198-208. Recuperado de <http://www.educacaografica.inf.br/artigos/o-pensar-hibrido-contemporaneo-no-design-e-na-fotografia-dialogos-entre-o-artesanal-e-o-digital-the-contemporary-hybrid-thinking-in-design-and-photography-dialogues-between-handcrafted-and-digita>

Levinson, P. (2012). *New new media*. Nova Iorque: Pinguim.

Manovich, L. (2017). *Instagram and the contemporary Image*. Nova York: CUNY Press.

Negroponte, N. (1995). *A vida digital*. (S. Tellaroli, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.

Nystrom, C. (1973). What is Media Ecology? *Media Ecology Association*. Recuperado de <https://media-ecology.wildapricot.org/What-Is-Media-Ecology>

Renó, D., Barcellos, J., & Viola, N. (2019). O pós-fotojornalismo gamificado. *Razón y Palabra*, 23(106). Recuperado de <http://revistarazonypalabra.com/index.php/ryp/article/download/1504/1364>

Scolari, C. A. (2015). Ecología de los medios: de la metáfora a la teoría (y más allá). In C. A. Scolari (Ed.), *Ecología de los*

*medios: Entornos, evoluciones e interpretaciones* (pp. 15-42).  
Barcelona: Gedisa.

Silva Junior, J. A. (2014). Da fotografia expandida à fotografia desprendida: como a crise da Kodak pode explicar a emergência do Instagram ou vice-versa. *Líbero*, 17(33), 117-126. Recuperado de <http://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/141>

Souza e Silva, W. (2015). Fotografia e interfaces digitais: Convergência entre construção, comunicação e significação. *Revista GEMInIS*, 6(1), 329-340. Recuperado de <http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/233>

# Primeiras Fotógrafas: a Ocupação do Espaço Feminino na História da Fotografia

Denise Guimarães<sup>1</sup>

Não é novidade que muitos registros históricos minimizaram a atuação da mulher, isso quando não simplesmente ignoraram seu papel. Há diversos casos que hoje são conhecidos graças a pesquisas recentes, muitos deles relatados na literatura e no cinema, trazendo à tona as discussões sobre gênero e dominação masculina.

Na ciência, literatura, música ou arte, as mulheres ocupam ainda um espaço pequeno em relação aos homens, uma realidade que aos poucos, e felizmente, começa a mudar. Na fotografia, a história ainda reconhece poucas mulheres, embora alguns números encontrados em livros sobre sua história revelem uma quantidade surpreendente de fotógrafas mulheres no final do século XIX. De acordo com Hacking (2012), em 1861 haviam no Reino Unido 168 fotógrafas; dez anos depois esse número já teria alcançado 694 mulheres. Na virada do século já eram mais de 7 mil fotógrafas apenas no Reino Unido e Estados Unidos. Mas chama a atenção o número de fotógrafas citadas no livro da autora durante este

---

1. Doutoranda em Comunicação na Universidade Estadual Paulista - UNESP. Fotógrafa na Universidade de São Paulo e professora nas Faculdades Integradas de Bauru - FIB, SP.  
[denise\\_guimaraes@outlook.com](mailto:denise_guimaraes@outlook.com)

período: apenas 12, em meio a muitas dezenas de exemplos masculinos. E, dessas 12 fotógrafas, apenas Julia Margaret Cameron tem seu trabalho apresentado com evidência, ao lado de outros 36 fotógrafos. O desafio para estabelecer-se diante de um mundo com costumes prioritariamente masculinos é abordado por Vicente (2016):

Neste período, era muito comum a crítica de arte ou de literatura julgar o trabalho criativo das mulheres tendo em conta o seu género: quando era considerado de qualidade, a artista era considerada uma exceção ao seu sexo, ou uma mulher com características masculinas; quando era criticado negativamente, os seus limites – fossem eles quais fossem –, eram então atribuídos à sua condição feminina. (Vicente, 2016).

Outro fator observado é que as poucas mulheres que se destacaram eram pertencentes às famílias tradicionais, com relativa ascensão econômica e, de acordo com Silva (2018), por ser uma forma de expressão restrita e elitizada, a maioria delas iniciou na fotografia por meio de algum incentivo familiar.

## **1. Precursoras**

Assim como em outras áreas, o trabalho das mulheres fotógrafas, amadoras ou profissionais, frequentemente aparece relacionado nos registros históricos a atividades desenvolvidas por seus companheiros. É o caso de Constance Mundy Talbot. Casada com William Henry Fox Talbot, Constance fez alguns registros fotográficos, mas de acordo com o site *Luminous-lint*, Constance não prosseguiu na fotografia. Porém, Constance Mundy fez, em 1839/40, o que pode ter sido o pri-



meiro registro fotográfico feito por uma mulher. Tal fato dificilmente é encontrado nos relatos históricos sobre fotografia.



*Figura 1.* The Leaf. Sara Anne Bright, 1839. Recuperado de <https://thefirstphotos.tumblr.com/post/123363983664/the-intriguing-story-of-the-damned-leaf-until>

Em pesquisa recente, o especialista em Fox Talbot, O’Meara (2015), da Universidade de Lincoln, apresentou em uma conferência suas conclusões acerca de uma das mais antigas imagens fotográficas preservadas, um negativo do fotograma “*The Leaf*” (Figura 1) reconhecido como parte das imagens de Fox Talbot, mas que, após minuciosa avaliação, teve a autoria atribuída à artista plástica Sara Anne Bright. A imagem de uma folha estava preservada em um álbum que pertencera à Henry Bright, seu irmão, como base para seus desenhos, e foi descoberta graças a um leilão no ano de 2008, em que o cientista foi contatado para expressar suas considerações sobre uma possível imagem produzida por Talbot. Através das iniciais SAB escritas no verso do

fotograma, foi possível identificar a autora, a artista plástica inglesa, e a data provável da imagem, 1840. Não foram encontrados outros registros fotográficos da artista, ao menos até o momento, e pouco se sabe sobre a autora da imagem.

Os casos apresentados podem ser o indício de que outras obras tenham sido creditadas equivocadamente em nome de outros autores, ou ainda, que existam mais mulheres autoras e desconhecidas na história da fotografia.

Mas há também as fotógrafas que tiveram seu nome gravado na história e que, como nos relatos anteriores, pouco se sabe sobre sua trajetória. Na maioria das vezes são chamadas amadoras, sugerindo uma desvalorização da atividade fotográfica quando executada por mulheres. Para Sontag (2004), no entanto,

Uma vez que não haviam fotógrafos profissionais, não poderia tampouco haver amadores, e tirar fotos não tinha nenhuma utilidade social clara; tratava-se de uma atividade gratuita, ou seja, artística, embora com poucas pretensões a ser uma arte. (Sontag, 2004, p. 18)

A obra de grande parte dessas mulheres fotógrafas é ainda desconhecida, embora tenham participado ativamente dos processos fotográficos. Mesmo a biografia dessas mulheres não tem muitas informações, o que sugere que não tiveram grande destaque na história da fotografia, independentemente de sua produção.

## **2. Fotografia e Subversão**

Alguns países possuem em seus registros históricos os nomes das primeiras mulheres fotógrafas de sua história, mas países em que as

mulheres começaram a fotografar ainda no século XIX não são muitos. Há alguns portais na internet que se preocupam em resgatar as histórias das fotógrafas que não estão nos livros. É possível compor, com pesquisa e unindo informações, a história das precursoras em diversos países, principalmente ocidentais.

A participação feminina era incentivada no século XIX, como mostra um artigo publicado no *Ladies Home Journal*, em 1897, pela jornalista e fotógrafa americana Frances Benjamin Johnston. O texto, intitulado “O que uma mulher pode fazer com uma câmera”, apresenta sugestões para que as mulheres invistam na profissionalização da fotografia, valendo-se de características como bom senso, paciência, tato, talento para detalhes, olhar rápido e disposição para o trabalho duro. Ao dirigir-se às mulheres, Johnston não as coloca em um patamar inferior aos homens em momento algum. Ressalta que a atividade fotográfica profissional atrairia “especialmente” as mulheres e as incentiva a buscar oportunidades em áreas diversas, como a fotografia de cães, cavalos ou casas de campo, destacando que a fotografia não é uma atividade puramente mecânica e que o interesse pelas referências artísticas é mais importante do que a simples reprodução de fórmulas químicas. Para ela, o sucesso, embora difícil, é possível com dedicação, treinamento e originalidade. Por fim, Johnston oferece sugestões técnicas sobre equipamentos e incentiva o empreendedorismo. A autora destacou-se também como uma das primeiras fotógrafas americanas; seu acervo de cerca de 3700 negativos de vidro e filme encontra-se no *Prints and Photographs Division*, órgão ligado ao *Library of Congress*, nos EUA. Durante 50 anos fotografou ricos e pobres, brancos, negros e índios, atuou como fotojornalista

(possivelmente a primeira da história, nos EUA), deixando um extenso material fotográfico sobre sua época.

As contribuições de Johnston ultrapassam o legado fotográfico, pois mostrou-se revolucionária e desafiadora em um mundo dominado pelos homens. Viveu a boemia e teve em seu círculo de amigos os artistas, poetas, dramaturgos e atores. Não se encaixava nos padrões sociais impostos a uma mulher da virada do século XIX, sendo considerada uma rebelde, embora não haja indícios de sua participação em movimentos feministas. Aparentemente as ideias sobre a experimentação e profissionalização fotográfica entre as mulheres estavam presentes em diversos locais do mundo, como uma forma de emancipação profissional, contestação dos papéis sociais tradicionais e de reapropriação pelas mulheres de sua imagem, a partir do momento em que começam a também fotografar mulheres.

A exposição *Qui a peur des femmes photographes?* realizada em 2015 no *Musée de l'Orangerie* (s.d.), em Paris, abordou tais questões ao apresentar o trabalho de 75 fotógrafas que atuaram entre 1839 e 1919, buscando quebrar paradigmas e confrontar expectativas e preconceitos associados ao gênero feminino.

De acordo com o texto de apresentação da exposição, as ilhas britânicas foram um importante cenário para a experimentação fotográfica feminina. A partir dos fotogramas desenvolvidos por Fox Talbot, o novo meio foi considerado apropriado para as mulheres, naquele momento, por aproximar-se do desenho e localizar-se entre a ambição científica e decorativa. Em geral, o trabalho feminino era direcionado às tarefas manuais de laboratório, impressão e retoques e apenas esposas e filhas dos fotógrafos ou mulheres com recursos financeiros suficientes para

adquirir um equipamento podiam dedicar-se à fotografia; as primeiras, como assistentes dos fotógrafos e as últimas, de maioria solteira ou viúva, trabalhando em locais fechados – estúdios - locais seguros e longe dos espaços públicos.

Naquele período os círculos fotográficos, ou clubes de fotografia, foram importantes para o desenvolvimento da fotografia entre as mulheres, que eram incentivadas a participar de reuniões, excursões e exposições. Mas ainda assim, os ambientes sociais da fotografia eram predominantemente masculinos e poucas mulheres foram efetivamente aceitas.

Entre as fotógrafas, nesse período, prevalece a fotografia de mulheres e crianças, o papel social das mães e o encanto da infância. Possivelmente reflexo da vida familiar a que estavam imersas ou mesmo porque seria uma maneira de dar visibilidade ao seu universo, registrado pela visão feminina. A nova mulher, que fuma, bebe ou anda de bicicleta também está representada nas imagens, assim como os primeiros nus feitos por mulheres, desconstruindo a imagem até então idealizada pelo olhar masculino. As pessoas fotografadas também estão diante de uma mulher que as fotografa, e não mais um homem, o que altera a relação modelo-fotógrafo.

Nesse contexto, a fotografia pode ter sido um instrumento para a construção da igualdade entre gêneros, ferramenta para superar barreiras psicológicas, sociais e culturais, subvertendo os cânones da época. Muitas das fotógrafas dedicaram-se aos registros do movimento sufragista, no início do século XX, cujas fotografias podiam contradizer as imagens ilustradas que difamavam o movimento e eram abundantemente transmitidas pela imprensa ilustrada.

### 3. Algumas das Primeiras Fotógrafas

Nas últimas décadas, pesquisas tem sido realizadas com o propósito de resgatar a história da fotografia em que as mulheres também são protagonistas. No entanto, as informações são ainda fragmentadas, sendo necessário juntar documentos de diversas fontes. Alguns países possuem levantamentos oficiais em livros publicados e sites institucionais sobre as fotógrafas nativas.

#### 3.1 Reino Unido

O Reino Unido, por exemplo, é um dos países com mais relatos encontrados sobre a experiência feminina. Por ser um dos berços da fotografia ou talvez pelo variedade e organização das pesquisas históricas, algumas das fotógrafas que desenvolveram seus trabalhos no Reino Unido são reconhecidas dentro do universo da história da fotografia e também da história da arte. É o caso de Julia Margaret Cameron, uma das precursoras do pictorialismo, que começou a fotografar em 1864, aos 48 anos, e especializou-se em retratos. Sua obra é destacada nos principais livros de história mas, de acordo com Calvo (2005), o reconhecimento veio apenas duas décadas após sua morte, com o auxílio de apoiadores como Alfred Stieglitz, através da publicação de seu trabalho em revistas como a *Camera Work*.

A botânica inglesa Anna Children, conhecida como Anna Atkins, soube das pesquisas fotográficas de Fox Talbot e de Sir John Herchel através da associação de seu pai com os membros da *Royal Society* (*The Public Domain Review*). Utilizando a técnica de fotogramas, produziu impressões em cianotipia (Figura 2) de algas (The Editors

of Encyclopaedia Britannica. (2020). Atkins é considerada por alguns como a primeira fotógrafa feminina a estabelecer a fotografia como um meio válido para a documentação científica (Artnet, s.d).



*Figura 2.* Cianotipia. Anna Atkins, 1843. Recuperado de <https://publicdomainreview.org/collection/cyanotypes-of-british-algae-by-anna-atkins-1843>

No círculo de relações de Fox Talbot, a britânica Jane Martha St. John, fez, durante uma viagem com o marido para a Itália, cerca de 100 estudos fotográficos no ano de 1856. Em um tempo em que a técnica era mais valorizada que a expressão pessoal, as fotografias de Jane St. John demonstram autoconfiança, o que lhe garantiu imagens incomuns. De acordo com Taylor (2007), é improvável que ela seja considerada uma ótima fotógrafa, mesmo sendo uma das mais interessantes e originais fotógrafas amadoras da metade do século XIX. O autor destaca que a preocupação de Jane estava muito mais relacionada à captura do momento de uma exploração turística do que à preocupação com princípios artísticos, o

que lhe possibilitou liberdade e espontaneidade, se comparada a outros fotógrafos de seu tempo. Utilizou a câmera para explorar e satisfazer suas curiosidades, fotografando frente e costas de um monumento (Figuras 3 e 4) (*Church of Santa Maria Maggiore*, 1856) ou realizando sua composição de maneira incomum, dando a uma palmeira a mesma importância que a torre de um monumento (*Palm Tree, from St. Pietro in Vincoli*, 1856). Atualmente suas fotos estão no *Metropolitan Museum*, em Nova Iorque.



*Figura 3.* Frente da Church of Santa Maria Maggiore, 1856. (Taylor, 2007) Recuperado de <https://bit.ly/2TebBPr>



*Figura 4.* Costas da Church of Santa Maria Maggiore, 1856. (Taylor, 2007) Recuperado de <https://bit.ly/2TebBPr>



Também no Reino Unido, Ann Cooke foi a primeira a mulher a abrir um estúdio de fotografia, em 1843, após a morte de seu marido (Hull Firsts Trail, 2017). Ela é também conhecida como a primeira fotógrafa profissional britânica e a primeira mulher a obter uma licença para executar o processo do daguerreótipo.

### **3.2 Estados Unidos**

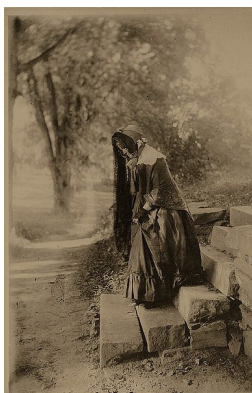
Além do Reino Unido, a fotografia alcançou rapidamente outros países e continentes, ocupando também o interesse feminino. Nos Estados Unidos, Eliza Withington começa a fotografar em 1857, em seu estúdio na Califórnia (Palmquist, s.d. b). Uma de suas filhas juntou-se a ela no trabalho fotográfico. Em 1873 Withington viajou para fotografar em áreas montanhosas e criou um kit com algumas invenções para facilitar seu trabalho em campo, como saias “grossas e escuras”, usadas como barracas improvisadas e um guarda sol bengala, usado para proteger as lentes e escalar montanhas. Era considerada habilidosa e excelente artista na época. Segundo Palmquist (s.d. b), há indícios de que Eliza Withington e seu marido viveram separados a partir de 1871.

Também na Califórnia, Abigail E. Dean Cardozo trabalhou como fotógrafa comercial entre 1864 e 1907. Segundo Palmquist (s.d. a), era considerada uma mulher independente, enérgica e inteligente. Divorciou-se em 1889 e teve um segundo casamento anos depois, que também resultou em divórcio. Com três filhas sob sua guarda, trabalhou como balconista e depois em um estúdio fotográfico. Montou seu próprio estúdio em 1898 e estabeleceu-se em um meio majoritariamente masculino com sucesso. Inovou oferecendo penteados gratuitos nas sessões

de fotos de estúdio. Em 1905 alugou seu estúdio para outra fotógrafa e dedicou-se à pintura em cerâmica.



*Figura 5.* Eleanor Brown washing a child's hand. Frances and Mary Allen, 1905. (Deerfield Arts and Crafts, s.d.)



*Figura 6.* Calls in Cranford. Frances and Mary Allen, ca. 1900. (Johnson, 1897).

Em Massachusetts, as irmãs e professoras Frances e Mary Allen começaram a fotografar após perderem a audição, em 1884. A atração pela fotografia se deu pelo fato de ser uma das poucas atividades socialmente aceitas para uma mulher atuar fora do ambiente doméstico. Dentre seus trabalhos estão fotografias de paisagens, retratos, crianças (Figuras 5 e 6) e a visão do passado colonial de *Deerfield*. Foram consideradas pela fotógrafa Francis Johnston “as principais fotógrafas da América”, o que lhes trouxe reconhecimento, sucesso e convites para participar de exposições fotográficas em Nova Iorque, Paris e Londres, dentre outros. Fizeram safaris fotográficos, acamparam no Grand Canyon, comercializaram catálogos com fotos. eram boas mulheres de negócios. Boa parte de seus negativos em vidro ainda está preservada. São reconhecidas principalmente por seu importante trabalho de documentação fotográfica do movimento Arts and Crafts de Deerfield e por utilizar a câmera com a mesma essência e senso de composição com que um pintor utiliza o pincel, preocupadas com a manipulação da luz e com o foco suave (Moonan, 2002).

### **3.3 Canadá**

Pesquisas indicam que a primeira mulher a abrir um estúdio fotográfico e atuar profissionalmente na fotografia no Canadá foi Hanna Maynard. Em 1862, ela abriu, com seu marido, Richard Maynard, um estúdio na cidade de Victoria, extremo sul de Vancouver, e especializou-se em retratos. Produziu experimentos fotográficos, como múltiplas exposições, autorretratos e, de acordo com Gewurtz (2013), seu trabalho experimental poderia ser considerado uma antecipação dos movimentos de vanguarda Dadaísmo e Surrealismo, se fosse mais amplamente conhecido.

## 4. E a História Continua

Durante a presente pesquisa, foi possível observar que a história da fotografia é, com exceção dos textos oficiais sobre os primeiros e mais importantes inventores da fotografia, um apanhado de relatos distribuídos de maneira desigual. As experiências de mulheres fotógrafas são encontradas em materiais diversos e que na maioria das vezes trazem diferentes personagens. Apenas alguns países possuem publicações específicas sobre as fotógrafas pioneiras.

Para montar uma história da fotografia que inclua também as personagens do sexo feminino, é preciso buscar os fragmentos espalhados nesses materiais, compondo o que parece ainda uma grande colcha de retalhos.

A momento atual tem sido terreno de importantes reflexões sobre o papel da mulher na sociedade e de discussões sobre a igualdade de gênero. Mais de 180 anos após a invenção da fotografia, a luta pelo reconhecimento dos avanços femininos na história aponta que há um longo caminho a ser percorrido. Diversas publicações, principalmente na internet, revelam que o assunto desperta interesses em todo o mundo, alimentando expectativas de que, aos poucos, as diferenças históricas possam, enfim, serem minimizadas em direção a um mundo mais justo.

No entanto, pesquisa realizada pela organização Women Photograph em 2019 revela quão díspares são os números de homens e mulheres na fotografia ainda hoje, quando comparados a participação nos principais veículos de imprensa escrita do mundo (Figura 7).

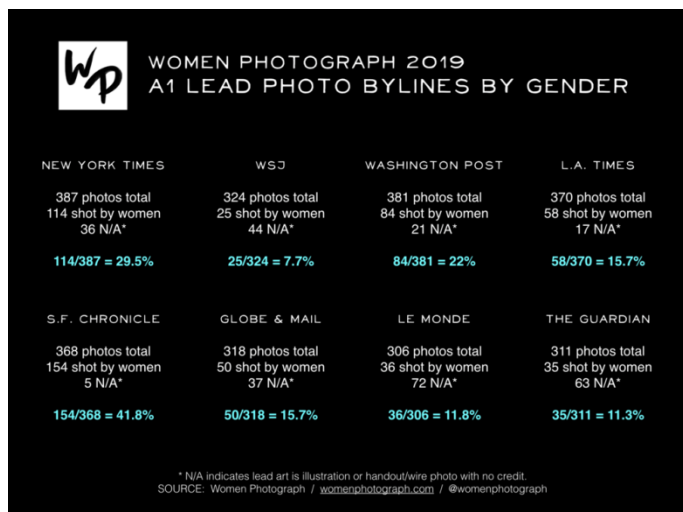


Figura 7. Pesquisa Women Photograph, 2019. Recuperado de <https://www.womenphotograph.com/data>

A pesquisa aponta que nos 8 jornais investigados, o maior índice de mulheres no quadro de fotógrafos é de 40,2% no San Francisco Chronicle. Nos demais jornais, o índice de mulheres corresponde a 31,6% (New York Times), 25% (Washington Post), 20,4% (Los Angeles Times), 12,8% (The Guardian), 11,8% (Le Monde), 10,7% (Globe & Mail) e 7,7% (Wall Street Journal). Tal resultado evidencia que a atuação feminina na fotografia profissional é ainda pequena comparada à masculina, o que não significa que as mulheres fotografam menos, mas que há uma diferença histórica que não foi resolvida até o momento.

## Conclusão

As mulheres, ao longo da história, foram lentamente conquistando seu espaço, muitas vezes sem o reconhecimento da história oficial, o

que não foi motivo para intimidação ou desistência. A cada período, contornaram dificuldades, julgamentos, opressão. Os avanços femininos na fotografia se confundem com a luta feminista pelo trabalho, pelo voto, pela igualdade.

Nesse sentido, a fotografia foi um instrumento que esteve relacionado à emancipação da mulher e, de certa forma, à subversão dos valores sociais vigentes no século XIX. Grande parte das fotógrafas desse período eram mulheres empreendedoras, autônomas e muitas delas solteiras ou divorciadas, algo incomum para a época.

Diferentemente dos pesquisadores e fotógrafos do sexo masculino, não há um consenso ao citar os nomes das expoentes femininas na fotografia do século XIX. Muitas das pesquisas sobre as fotógrafas autoras ainda estão em desenvolvimento e certamente há muito o que descobrir na história.

É possível que ainda existam fotografias feitas pelas mãos e olhos de mulheres que ainda não tenham sido devidamente identificadas e, conseqüentemente suas autoras continuam desconhecidas. É importante que as pesquisas sobre as autoras da história seja contínua para que, mais do que provar a autoria, a mulher ocupe seu espaço como protagonista na história em todas as áreas e, assim, tenha o reconhecimento devido na nos capítulos da história da fotografia, pois a história a ser contada amanhã está sendo escrita hoje.

## Referências

Artnet. (s.d.). *Anna Atkins*. [Blog]. Recuperado de <http://www.artnet.com/artists/anna-atkins/>

- Calvo, C.(2005). Ellen Terry, at the Age of Sixteen [Blog]. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/ellen-terry-age-sixteen>
- Deerfield Arts and Crafts. (s.d.). Frances Allens [Blog]. Recuperado de [http://artsandcrafts-deerfield.org/artsapp/person.do?shortName=allens\\_frances](http://artsandcrafts-deerfield.org/artsapp/person.do?shortName=allens_frances)
- Flynt, S. L. (2009). The Allen sisters: ‘foremost women photographers in America’. *Historical Journal of Massachusetts*, 37(2), p. 2. Recuperado de <https://link.gale.com/apps/doc/A308435966/AONE?u=capes&sid=AONE&xid=7136dd85>
- Gewurtz, M. (2013). Rethinking Professionalism: Women and Art in Canada, 1850-1970. *Canadian Woman Studies*, 30(2-3), p. 142. Recuperado de <https://link.gale.com/apps/doc/A438562177/AONE?u=capes&sid=AONE&xid=9cb99aa8>
- Hacking, J. (Org.). (2012). *Tudo sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Sextante.
- Hull Firsts Trail. (2017). Ann Cooke. [Blog]. Recuperado de: <https://www.carnegiehull.co.uk/hull-firsts/ann-cooke.php>
- Johnson, F. B. (1897). What a woman can do with a camera. *Ladies Home Journal*. Recuperado de <https://www.cliohistory.org/exhibits/johnston/whatawomancando/>

Luminous-Lint. Photography: history, evolution and analysis. (s.d.). Constance Mundy Talbot [Blog]. Recuperado de [http://www.luminous-lint.com/app/photographer/Constance\\_\\_Talbot/A/](http://www.luminous-lint.com/app/photographer/Constance__Talbot/A/)

Moonan, W. (2002, agosto 9). Antiques; Intrepid Sisters: Whose Lenses Traced Memories. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2002/08/09/arts/antiques-intrepid-sisters-whose-lenses-traced-memories.html>

Musée Orangerie. (s.d.). Qui a peur des femmes photographes? [Blog]. Recuperado de <https://www.musee-orangerie.fr/fr/evenement/qui-peur-des-femmes-photographes-1839-1919>

O'Meara, A. (2015, julho 06). *Larry Schaaf - The Damned Leaf: Musings on History, Hysteria & Historiography*. [Canal do YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=iP3sloApu50>

Palmquist, P. (s.d. a). Abigail E. Cardoso [Blog]. Recuperado de <https://www.cliohistory.org/exhibits/palmquist/cardozo/>

Palmquist, P. (s.d. b). Elizabeth W. Withington [Blog]. Recuperado de <https://www.cliohistory.org/exhibits/palmquist/withington/>

Silva, L. F. (2018). A invisibilidade da mulher na história da fotografia. *Intercom 41<sup>o</sup> Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Joinville, SC. Recuperado de <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-0575-1.pdf>



Taylor, R. (2007). *Impressed by light: British photographs from paper negatives, 1840-1860*. New York: The Metropolitan Museum of Art. Recuperado de <https://bit.ly/2TebBPr>

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2020, março 12). Anna Atkins. Encyclopaedia Britannica. In Enciclopaedia *Britannica*. Recuperado de <https://www.britannica.com/biography/Anna-Atkins>

The Public Domain Review. (s.d.). Cyanotypes of British Algae by Anna Atkins [Blog]. Recuperado em <https://publicdomainreview.org/collection/cyanotypes-of-british-algae-by-anna-atkins-1843>

University Press of Florida. (2014, dezembro 12). New film shares pioneering photography of Florestine Perrault Collins [Blog]. Recuperado de <https://floridapress.blog/2014/12/12/new-film-shares-pioneering-photography-of-florestine-perrault-collins/>

Vicente, F. L. (2016). Imagens desfocadas: Julia Margareth Cameron e outras fotógrafas para redescobrir. *Caderno Ipsilon, Publico Revista Digital*. Recuperado em <https://www.publico.pt/2016/01/03/culturaipilon/noticia/imagens-desfocadas-exposicoes-de-mulheres-fotografas-entre-londres-lisboa-e-paris-1718688>

Women photograph. (2019). A1 Lead Photo Bylines By Gender. Recuperado em <https://www.womenphotograph.com/data>

## **PARTE 2 - MOVIMENTO**

# Artemídia e Ativismo na América Latina: o Feminino na Videoarte de Ximena Cuevas

Regilene A. Sarzi Ribeiro<sup>1</sup>  
Laís Miguel Lacerda<sup>2</sup>

## 1. Artemídia e Ativismo na América Latina

A partir da perspectiva que investiga de que forma vozes particulares carregam consigo todo um coletivo de mulheres artistas para edificação de novas visões na história da arte e o impacto da produção de artistas latino-americanas na sociedade contemporânea, este ensaio introduz uma interpretação das linguagens experimentais em arte, mídia e tecnologia associadas ao ativismo e luta pela diversidade e respeito as questões de gênero, etnia, identidade. O tema em comum é a representação de um corpo político e emancipado. A proposta discorrer sobre novos pontos de vista através do corpo e do audiovisual para a construção de uma história da arte latino-americana livre da visão eurocêntrica.

- 
1. Pós-Doutora em História da Arte do Vídeo pela Univ. Estadual Paulista - UNESP. Docente Permanente do Programa de Pós-graduação em Mídia e Tecnologia na Univ. Estadual Paulista - UNESP.  
[regilene.sarzi@unesp.br](mailto:regilene.sarzi@unesp.br)
  2. Mestranda do Programa de Pós-graduação em Mídia e Tecnologia na Universidade Estadual Paulista – UNESP.  
[laismlacerda@yahoo.com.br](mailto:laismlacerda@yahoo.com.br)

Para tanto, é necessário questionar, principalmente as perspectivas essencialistas sobre o feminino, promovendo uma abordagem de novas perspectivas que considerem os contextos específicos de cada obra, principalmente os contextos violentos em que a América Latina esteve inserido por muitos anos, feridas históricas que perpetuaram nos trabalhos e os corpos dessas mulheres. A pesquisa em andamento, pretende um estudo histórico de obras audiovisuais de mulheres que por frequentes exclusões se tornaram invisíveis ao longo da história, faz-se necessário um estudo sobre a presença de seus corpos e a descolonização deles.

Com a arte estabelecida pelos diferentes contextos sociais, culturais e políticos na modernidade e na contemporaneidade, essas produções audiovisuais são contribuições significativas para o campo da arte contemporânea, reconsiderando e revisitando temas e linguagens da arte latino-americana. Novos estudos se fundamentam principalmente em novas perspectivas transversais, complexas, ativas, decoloniais e contra modelos, sistemas e culturas cristalizadas pelo eurocentrismo.

É preciso olhar para outros horizontes ao se tratar de temas tão profundos e contemporâneos como as lacunas que envolvem a história que foi ensinada até hoje. Em seu livro *Culturas Híbridas* (2003), o estudioso argentino Néstor Garcia Canclini, que vive no México, propõe um interessante caminho de reflexão sobre o fenômeno de hibridação cultural nos países latino-americanos. A cultura na América Latina é pensada tendo em vista a complexidade das relações que a configuram na atualidade, tradições que coexistem com a modernidade que ainda não terminou de chegar por aqui. Por isso Canclini afirma que precisamos sair da modernidade na América Latina. São as práticas híbridas que promovem as misturas, fusões e o sincretismo cultural, que dão força ao

pensamento decolonial que rompe com sistemas hegemônicos. Canclini trata ainda da desterritorialização do conhecimento e das práticas culturais, as quais acreditamos ser um caminho para a construção de uma nova história da arte que reconheça a arte feminina e a arte midiática como elementos chave.

É necessário compreender a história da arte dominante, patriarcal e canônica legitimada por homens, brancos e europeus, para propor novas maneiras de (re)pensar a história a partir de novas perspectivas e pontos de vista baseados no contexto político e histórico que compõe as histórias dos povos da América Latina. As teorias decoloniais permitem essa introdução a novas maneiras de pensar o que foi por tanto tempo introduzido e tido como história única. Salienta-se o esquecimento e a necessidade de reconhecimento de um pensamento crítico- teórico de pensadores e pesquisadoras latino-americanas.

A historiadora argentina Zulma Palermo, professora emérita da *Universidad Nacional de Salta* (Argentina), entre outras pesquisadoras, articula as propostas decoloniais com o feminismo, na busca de unir essas perspectivas e pensamentos.

Los discursos circulantes desde la segunda mitad del s. XX coinciden en la afirmación de que el pensamiento y las prácticas de la modernidad se encuentran en crisis, junto a la crisis del capitalismo euronorteamericano. En ese orden, las disciplinas sociales han centrado su interés en la cuestión del poder en sus distintas formas de acción como vertebrador de esa crisis, buscando comprender los procesos que han dado forma a las sociedades en el tiempo. Esa toma de posición produjo, simultáneamente, una profunda crítica a las ciencias sociales y a las disciplinas humanas como dispositivos a través de los cuales ese poder actuó para imponer globalmente su hegemonía (Palermo, 2013, p. 238).

Os estudos decoloniais propõe sobretudo, uma reflexão sobre a desconstrução de paradigmas impostos, abrangendo além do conhecimento e sua construção, a natureza, identidade e gênero.

Estudos decoloniais podem ser referidos ao conjunto heterogêneo de contribuições teóricas e investigativas sobre a colonialidade. O que cobre tanto as revisões historiográficas, os estudos de caso, a recuperação do pensamento crítico latino-americano, as formulações (re)conceitualizadoras, como as revisões e tentativas de expandir e revisar as indagações teóricas. (Quintero, Figueira, & Elizalde, 2019, p. 8).

É a partir de novas perspectivas de estudo e novas bibliografias que a investigação se constrói. A decolonialidade permite que a história seja investigada e contada de maneira transversal e própria à maneira de cada povo. Os estudos decoloniais permitem uma expansão teórica abrangente e mais próxima na qual é possível que todo sujeito seja pertencente e contribua com seu ponto de vista. Além disso provoca a recuperação e atualização de um pensamento crítico latino-americano dentro de sua própria história.

É importante pensar que o contexto crítico e histórico da América Latina é intrínseco às obras das artistas que fizeram de seus corpos, o cenário e a materialidade para expressão do que viveram. Partindo dessa perspectiva, as mulheres artistas fazem do seu próprio corpo um *locus* por excelência das situações políticas de violência, torturas, exílios e medos vividos por elas e outras mulheres. Como é o caso das performances das artistas Anna Maria Maiolino (italo-brasileira), Figura 1, Leticia Parente (brasileira), Sônia Andrade (brasileira) e Maris Bustamante (mexicana) e Mônica Mayer (mexicana), Figura 2.



*Figura 1.* É o que sobra. Ana Maria Maiolino. 1974. Da série Fotopoemação. Fotografias de performance. Recuperado de <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/BAUGz/>



*Figura 2.* Madre por um dia. Maris Bustamante e Mônica Mayer. 1987. Performance em programa de tv. Recuperado de [http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article271&afficher\\_introduction=oui](http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article271&afficher_introduction=oui)

As performances somadas a um dos campos da Artemídia, ações registradas em fotografia e vídeo, relatam perseguições e controles contra o feminino, temas relacionados a maternidade e ao corpo feminino como a menstruação e aos cuidados com o outro, com filhos e maridos, afazeres domésticos, e consigo mesmo, exigências de padrões de beleza impostos pela indústria de cosméticos (cabelo, unha e roupas) e estere-

ótipos do feminino e as relações de gênero e as relações entre homens e mulheres. Envolvem ainda questões de identidade, reconhecimento e ruptura de estereótipos do feminino, encontradas nas obras de Celeide Tostes (brasileira) e Diana Mines (uruguaia), Ana Mendieta (cubana), Figura 3, e Rosa Navarro (colombiana), Figura 4, entre outras artistas latino-americanas.



*Figura 3.* Facial Hair Transplante. Ana Mendieta. 1972. Performance. Recuperado de <https://www.phillips.com/detail/ana-mendieta/NY000212/7>





*Figura 4.* Nacer y morir de una rosa. Rosa Navarro. 1982. Performance. Recuperado de <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/nacer-y-morir-de-una-rosa-birth-and-death-of-a-rose>

É importante destacar que na América Latina as relações entre violência e corpo é tema central não apenas nas obras que exploram o campo da arte e da política, do engajamento e do ativismo, mas também de obras cujo mote é a sensibilidade e a reflexão sobre o feminino. Ditaduras, aparatos de poder e meios de tortura submeteram o corpo a princípios de punição que eram indiferentes aos quadros determinados pelos conceitos de humanidade que foram dominantes na Europa a partir do século XVIII, segundo análises de Michel Foucault em *Vigiar e Punir* (1987). Disciplina e punição foram usadas nas ditaduras latino-americanas, a violência descontrolada sob esses corpos era cotidiana

durante os períodos de repressão, que tiveram marcas profundas e que nunca devem ser esquecidas.

Os castigos sempre tiveram como objeto o corpo, com a intenção de controlar suas forças. Por meio de várias estratégias, com múltiplas origens, o corpo está inserido em um campo político, no qual “as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais” (Foucault, 1987, p. 28).

Os corpos femininos trazem consigo o exílio, a violência, a tortura, a censura, a clandestinidade, o encontro com essas feridas históricas nunca estancadas, a reflexão sobre o sentido da resistência aos regimes ditatoriais, que atravessam os corpos que resistiram, viveram e produziram arte nesse período. Por isso, buscamos em Foucault a compreensão do complexo sistema de representação do corpo social e político e da análise das práticas de controle do corpo, edificadas pelo referido filósofo francês, dos quais começou-se a se tomar consciência pós-guerra. Atuações punitivas analisadas por Foucault de maneira estrutural e histórica na sociedade, assim como a relação entre a sexualidade e o controle do corpo, evocam os debates sobre o tema a partir de 1960. Neste debate, o corpo se torna um espaço de reflexões, perpetuado até os dias atuais. Por meio de suas análises éticas, Foucault estabelece um paralelo entre os corpos desse período de repressão e controle, dispondo os processos de subjetivação em um campo de luta entre as resistências ao controle e o próprio controle em si:

O corpo se tornou aquilo que está em jogo numa luta entre os filhos e os pais, entre a criança e as instâncias de controle. A revolta do corpo sexual é o contra efeito desta ofensiva. Como é que o poder

responde? Através de uma exploração econômica (e talvez ideológica) da erotização, desde os produtos para bronzear até os filmes pornográficos... Como resposta à revolta do corpo, encontramos um novo investimento que não tem mais a forma de controle-repressão, mas de controle-estimulação: 'Fique nu..., mas seja magro, bonito, bronzeado!' A cada movimento de um dos adversários corresponde o movimento do outro. É preciso aceitar o indefinido da luta (Foucault, 2011, p. 145).

Ao estabelecer um pensamento sobre a disciplina e os sistemas de vigilância e punição infligidos sobre o corpo e as reverberações de tais reflexões na contemporaneidade, Foucault cria um campo de reflexão filosófica e social sobre a modernidade que coloca o corpo como o centro das ações e reações humanas. Os corpos dessas mulheres artistas são, parafraseando o trabalho de Barbara Kruger (Seu corpo é um campo de batalha, 1989), campos de batalha. A metáfora estabelece essa relação de poder a que foram submetidos e resistiram. Ao pensar na história das mulheres e da arte, é possível perceber o enraizamento desde os próprios modelos de escrita, estruturas que buscam desvalorizar as produções femininas, tidas desde sempre como avaliadas em termos inferiores.

Para a crítica de arte sul africana Griselda Pollock, teórica, analista e intelectual dos estudos feministas pós-coloniais nas artes visuais e conhecida por suas metodologias inovadoras de estudo e análise da história da arte, as classificações e os critérios utilizados durante séculos explicitam o desprezo pelas obras de arte de mulheres. Além disso, este modelo desqualifica a arte feminina e a torna um oposto perante a valiosa arte produzida por mestres e gênios masculinos e escolhidos para edificarem a história da arte.

O estereótipo feminino, sugerimos, opera como um termo necessário de diferença, pelo qual o privilégio masculino, nunca reconhecido pela arte, se mantém. Nunca dizemos homem artista ou arte de homens; simplesmente dizemos arte e artista. Essa prerrogativa sexual escondida se encontra assegurada pela asserção de uma negativa, um “outro”, o feminino como um ponto necessário de diferenciação. A arte feita por mulheres tem que ser mencionada e logo depreciada, precisamente para assegurar essa hierarquia. (Pollock, 2003, p. 52.)

A categoria gênero encontra-se dentro de um contexto ideológico, é parte de um processo de construção social e cultural que percorre desde sempre a sociedade, abrangendo a problemática do poder que deixa em evidência a assimetria ainda existente e a desigualdade entre os gêneros. Assim sendo, na América Latina as questões de gênero remetem para a dominação patriarcal, excedente do período colonialista, corpos que foram apagados, desqualificados e invisibilizados. Assim buscamos conhecer e divulgar as artistas latino-americanas e suas obras visando compreender o contexto teórico-crítico complexo do qual elas participam e de igual forma, conferir autoria à sua contribuição para a Arte Contemporânea. Muitas mulheres abordam além da misoginia, mas também questões como a xenofobia e o racismo como é o caso da obra da videoartista mexicana Ximena Cuevas.

## **2. O Feminino na Videoarte de Ximena Cuevas**

Neste artigo analisamos as obras *Cuerpos de Papel* (1997) e *Natural Instincts* (1999) da cineasta e artista visual mexicana Ximena Cuevas, nascida em 1963, na Cidade do México, México. A obra de Cuevas,

uma das pioneiras da arte do vídeo mexicano, está pautada em diálogos com o cotidiano, na fronteira entre realidade e ficção e em questões de identidade e gênero. Exibida em diversos festivais nacionais e internacionais de arte eletrônica, como o *Sundance Film Festival* e o *Berlin International Film Festival*, seu trabalho integra o acervo permanente do MoMA e do Museu George Pompidou, em Paris.

Ximena Cuevas, estudou cinema na *New School for Social Research* e na *Columbia University*, em Nova York, e trabalhou em equipes de produções de mais de 20 filmes entre os anos 1980 e 1990, cumprindo funções diversas. Sua produção tanto em cinema quanto em vídeo se fixa no cotidiano, na fronteira entre realidade e ficção e em questões de identidade e gênero. A artista é um dos nomes mais importantes da videoarte e do ativismo na arte mexicana que assume os canais e meios artísticos para tratar de questões de identidade, gênero, etnia e diversidade. Cuevas também é conhecida no cenário do audiovisual experimental contemporâneo e participa de mostras e festas de filmes, curta-metragem, documentários e videoarte. A artista é pioneira na arte do vídeo no México e começou sua carreira como cineasta até encontrar na câmera de vídeo um meio mais intimista e pessoal de criar com o audiovisual. Não apenas conteúdos que expressam seu ponto de vista pessoal sobre a arte e a vida, mas também para propor diálogos com o cotidiano do público, para falar mesmo com o outro.

Cuevas é conhecida por sua reflexão crítica e humor ácido acerca das questões de identidade do povo mexicano e hábitos e costumes os quais ela analisa, por meio de seus vídeos, o caráter autêntico ou estereotipado do modo de ser mexicano, sobretudo na cidade do México onde a artista mora e trabalha. Os temas de seus trabalhos tratam diretamente

da identidade cultural e de tudo que é imediato, urgente, efêmero associando essa velocidade e a passagem do tempo ao meio videográfico. Este por sua vez é um meio que serve perfeitamente à artista dando-lhe suporte, som e imagem, para sua poética da intimidade. A partir dos anos 2000, a artista mexicana começa experimentar o espaço e as relações entre som, imagem e espaço por meio de videoinstalações, assim Cuevas inicia produzindo em vídeo monocanal ou circuitos fechados para expandir suas experiências com elementos videográficos em obras maiores de videoinstalações que lhe dão uma dimensão outra da relação público versus privado.



*Figura 5. Cuerpos de Papel. Ximena Cuevas. 1997. Farne do vídeo. 4 min. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=pDink-hYBu0>*

Em *Cuerpos de Papel*, Figura 5, a artista se apropria de imagens e sobrepõe sobre corpos e objetos cotidianos para criar uma reflexão visual sobre sexualidade, perda, ciúme e intimidade. Cuevas propõe uma metáfora visual entre um retrato íntimo cujo contorno é desenhado por uma moldura que tem dentro de si mesmo cenas e imagens em movimento compostos por diferentes estéticas e recursos da linguagem

audiovisual. O corpo feminino nesta videoarte é a metáfora de uma identidade em conflito, mas também da necessidade de encontrar-se e de igual forma de buscar-se no outro.

Tão logo o vídeo começa, já se ouve uma música romântica, mexicana, saudosista que fala sobre lar, casa, vive junto. Em cena, vemos um quadro, emoldurado, vermelho e dourado, em estilo rococó. Em seu interior surgem imagens do interior de uma casa onde vemos objetos, um telefone, mesa, sofás, relógio, esculturas de mármore branco, esculturas de vênus, mulheres, parede pintada de verde, e acompanhamos um espanador de pó que ligeiramente espana a poeira dos objetos, a música fala da casa e do lugar da casa que tanto tempo te prometi e cheias de margaridas para mim e para ti, agora seremos felizes.

Na sequência, surgem duas mulheres deitadas, uma beijando a boca da outra delicadamente, mais adiante, duas bonecas vestidas de noiva segurando lindos buques de flores brancas e vestindo grinaldas delicadas aparecem uma ao lado da outra, e uma delas tem uma tiara na testa. Aos poucos estas “noivinhas” são sobrepostas pela imagem de um toca-discos cujas imagens são alteradas por filtros azuis, o toca-discos em movimento parece tocar o som que estamos ouvindo, mas também as vozes que começam a surgir na sequência. Vemos lábios femininos falando, a boca entreaberta, lábios vermelhos. O enquadramento é fechado nos lábios, em um grande zoom, que só dá a ver os lábios falantes.

Logo, os lábios são interrompidos por flashes de cenas nas quais uma mulher quebra um disco de vinil, dobrando o disco ao meio. Voltam em cena, as noivinhas sobre um fundo azul. Após a saída das noivinhas, o disco surge novamente sendo dobrado e quebrado, aos murros e em uma ação forte e violenta, e ainda sobreposto a imagens de esculturas

femininas gregas, as vênus. A música é substituída por sons de trovoadas e tempestade, chuva e raios e trovões, surge também a imagem de um céu e raios. A seguir, vemos a pintura de dois corações vermelhos que na edição das imagens são sobrepostos dando a ver apenas um único coração. Na cultura imagética latino-americana, este coração tem forte simbolismo e aparece em diferentes culturas e povos, associado a crença e a senda do coração, a cordialidade e afetividade. Surgem em cena novamente, as duas mulheres que agora vestem roupas íntimas e estão se beijando. Uma olha para a outra. Mas a câmera focaliza uma delas, que é substituída em cena pela imagem de uma atriz de cinema hollywoodiano que está sendo exibido na televisão vermelha.

Uma das mulheres olha para a outra que está a sua frente e olha para a atriz na TV e enquadramentos ora de parte do rosto a direita, ora a esquerda toma todo quadro do vídeo. A mulher parece tirar de si mesmo uma máscara. Surgem imagens de um telefone e o som de uma ligação sem linha, de um telefone com o som como ocupado. Quando as duas surgem em cena, podemos ver um pouco mais de seus corpos. Uma delas está sentada e tem em seu colo, o corpo da outra cujos olhos estão fechados e a boca aberta. A mulher segura em seu colo a outra, a amada, falecida, sem vida. E ouvimos o barulho de uma porta que se abre e notamos a entrada no quadro de um corpo, o qual vemos apenas seus sapatos. Os sapatos femininos, marrons e delicados, cortam o quadro de um lado a outro, da direita para esquerda na transversal de baixo acima do quadro. Mais adiante, surgem imagens de um fundo abstrato azul que mistura o céu, raios e cenas do ambiente com ruídos da porta da casa com as mãos que seguram o aparelho de telefone. Ao centro as duas mulheres têm seus corpos sobrepostos. Ao fundo, o corpo deitado



com a cabeça a direita do quadro e a frente, a outra mulher sentada sem braços aparece tendo um aspecto de escultura mais avermelhado, sobreposto ao corpo da mulher deitada.

Vemos essa cena por alguns segundos enquanto o corpo da mulher sem braços vai desaparecendo e saindo de cena por baixo do quadro como se estivesse sendo sugada ou retirada do quadro pela parte inferior do vídeo. Até que vemos apenas a sua cabeça em cena e sobreposta ao centre da outra mulher que permanece imóvel deitada. O corpo da mulher deitada agora se encontra acuado, com as pernas dobradas, na forma fetal, ela segura seus pés e fecha seu corpo. Surge em cena o toca-discos e a música da casa que no início do vídeo abre o sonoro. E o enquadramento fechado no disco que roda de um sentido a outro dá espaço para a casa do começo do vídeo e suas paredes verdes e seus objetos como as esculturas de mármore de mulheres, as vênus. Mas agora está diferente, vemos uma pessoa que embala os objetos e os coloca em uma caixa, inclusive as noivinhas que vimos no vídeo, agora estão embaladas em sacos plásticos e são colocadas dentro de caixas em outros pertences e objetos da casa. As esculturas brancas de mulheres feitas em mármore, também vão para dentro das caixas. Revistas e o relógio. O vídeo termina.

Estamos diante de uma artista que se apropria do vídeo para tratar do público e do privado e refletir sobre as questões de gênero e sexualidade com sutileza e poesia, mas também com criticidade e um humor ácido. Ximena é ainda uma representante legítima da arte contemporânea que buscou no vídeo um meio de expressão autoral associado a procura por sua identidade e para isso, assim como muitos artistas de sua geração, ela explora imagens de sua vida pessoal, seu cotidiano e sua rotina dando a

elas um novo sentido, estético e integrado ao audiovisual experimental como no caso de suas videoartes, mas também como recursos de sua arte ativista, engajada que reflete aspectos políticos e de luta pela liberdade das mulheres de serem quem elas assim o desejarem.

Cuevas relata que quando ela era criança ela gostava de escalar os muros e as cercas das casas de outras pessoas no bairro onde morava para ficar espiando e ou se esconder, por exemplo, em baixo da mesa para ficar ouvindo as conversas dos adultos ou estranhos e que se lembra muito dos sapatos das pessoas e que na sua imaginação, ela recriava as histórias das vidas das pessoas. Para ela o vídeo continua exercendo sobre a sua imaginação esse mesmo fascínio pelo outro, pelos segredos e mistérios alheios e reitera que o que mais a atrai no vídeo é o seu caráter particular, intimista e reservado que de forma muito próxima conversa, dialoga e leva as pessoas a se sentirem íntimas.

Cuevas explora a linguagem da videoarte como poucos artistas. Além do conteúdo e da sua narrativa não linear cabe ressaltar aspectos da estética da videoarte presentes em suas obras como a cor alterada por filtros, a aceleração e o alterado das imagens, o enquadramento fechado e o arranjo das cenas por meio de zoons e registros de fragmentos, e a riqueza de textura proposta pelo tratamento das imagens que ora ganham aspecto de antigo em constante conexão com o novo ou presente.

Em *Natural Instinctis* (1999), Figura 6, a crítica é sobre a beleza como construção social e a imagem homogeneizadora de uma estética europeia que tem sido alvo dos estudos decoloniais.



Figura 6. Natural Instincts. Ximena Cuevas. 1999. Filme do vídeo. 3'12 min. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=L19jo4DTI-8>

As obras de Cuevas associam aspectos críticos e reflexivos às imagens do corpo, do feminino e relações de gênero e sexualidade cristalizadas pelo senso comum visando romper com estereótipos, rumo ao respeito e a visibilidade da diversidade, tendo a arte audiovisual como canal de discussão e expressão.

Num cenário urbano, em meios a fios elétricos e postes, vemos um *outdoor* que faz as vezes de um aparelho de televisão. Um semáforo surge em uma travessa da rua “Morena” e de verde, o sinal passa a vermelho. Raios ou flashes de luzes e tintas coloridas caem por sobre a imagem do vídeo.

No *outdoor* surge o nome do videoarte *Natural Instincts*. Trata-se de uma marca norte-americana de tinteira para cabelos femininos. O título assim como tudo o que veremos tem um sentido, nada é ao acaso e a crítica a questão de etnia é bastante potente. Aqui, antes, cabe uma

reflexão sobre a metáfora da TV no outdoor que são dois veículos, um dentro e outro fora das casas das pessoas, que veiculam peças publicitárias responsáveis por perpetuar uma imagem do corpo ideal feminino vendido pelas indústrias de cosméticos e consumido pela grande maioria das mulheres.

Nas primeiras cenas do vídeo, vemos uma mulher loira deitada na cama de um hospital, ela olha várias vezes para o lado esquerdo da tela e a cena se repete como um looping. A câmera se afasta e vemos que ela tem ao seu lado, o filho recém-nascido. A mulher volta seu rosto para a criança e ao levantar a manta que cobre o rebento, a mulher chora desesperadamente e coloca as mãos no rosto em sinal de desespero quando vê diante de seus olhos, o rosto de uma criança negra. A cena se repete por algumas vezes para reiterar o impacto que à primeira vista pode ser visual, mas que de fato o que está em jogo é o embranquecimento das pessoas na sociedade contemporânea.

Raios de luzes coloridas fazem a passagem da cena do hospital para a cena de um salão de beleza no qual aparece uma mulher e seus cabelos sendo pintados. Os movimentos acelerados mostram o processo de tintura e coloração do cabelo que paulatinamente fica loiro. Por meio de tomadas e enquadramentos inusitados, do alto e ou em planos detalhes, os cabelos são transformados diante da câmera e o vídeo colorido deixa visível que se trata de um tingimento de cor clara, nos tons de loiro platinado, como se diz em termos técnicos. Enquanto os cabelos tingidos passam pelo processo de fixação da cor, notamos ao fundo uma fotografia de uma mulher linda e de cabelos ruivos claros na parede do salão de beleza.

Na sequência, vemos a mão de uma mulher que toca e acaricia uma mecha de cabelo de catálogos de tintura na cor 9. rubio claro claro. E assim são sobrepostas imagens de pontos de tintas que explodem por sobre a fotografia de uma criança, menina, loira vestindo um chapéu laranja decorado com uma flor de girassol amarelo enorme na lapela. A menina olha para nós aqui fora de cena e sorri delicadamente. Os vários flashes de tinta coloridos continuam explodindo por sobre a imagem da menina até que a câmera abre e se afasta abandonando o *outdoor*, para mostrar a cidade ao fundo. Entra em cena uma jovem mulher loira dançando e cantando com voz infantilizada, um refrão que tem a tônica na palavra *Hallelujah*. A jovem loira cantora veste uma saia curta azul e camisa branca com golas marinheiro e seus cabelos loiros estão presos na forma de “maria-chiquinha” penteado infantil tradicional. A figura feminina da cantora nos remete a apresentadoras de programas infantis cujo estereótipo físico é muito frequente no meio televisivo e as cantoras Britney Spears, Spice Girls ou Lucero, a famosa cantora mexicana.

O tratamento dado ao som e a imagem no vídeo nos remete a um filme de terror com a multiplicação da figura feminina dançando com as mãos dadas em sinal de prece. A música de terror predomina e ao fundo surge uma outra referência as tinturas de cabelo, agora na numeração 10. rubio extra claro e na forma de uma cortina, saem as garotas de cena para entrar uma imagem da tintura 10. rubio extra e abaixo como se fosse uma legenda, a frase: *blond extra light*.

Em 2008, a tv mexicana exibiu a série La rosa de Guadalupe, de Carlos Orduña, cujo personagem Lucena também renega seu filho por ele ter nascido negro e o vídeo de Cuevas pode ser relacionado com a crítica da artista com relação a identidade dos mexicanos, submetidos a

hegemonia e embranquecimento que o mercado da beleza vende e que é consumido mundialmente, não apenas pelos mexicanos. Cuevas afirma que este vídeo foi concebido com uma estética grotesca para exatamente levar os mexicanos a refletirem sobre o racismo internalizado, enraizado pelo apagamento das próprias raízes e a fantasia de muitos mexicanos que sonham em acordar brancos.

O vídeo *Natural Instinctis* faz parte da série de vídeos *Dormimundo*. A série é um grande conjunto de vídeo e o volume 1 é *Incomodidad* compostos pelos vídeos: *Cama, Estamos para servir, Artista Contemporâneo, Havaí, Destino, Instintos Naturales, Almas Gemelas, El Diablo Na Paz, Calzada de Kansas*. Trata-se de uma obra em processo, um *work in progress*, no qual a artista afirma ter a intenção de explorar as mídias digitais, sobretudo a linguagem videográfica, para criar algo como um laboratório da vida. Cuevas declara ainda que são como cartões postais, ou videopostais, que documentam e registram a vida cotidiana. Isso resulta em pequenos documentários experimentais nos quais a artista experimenta a linguagem do vídeo, mas também se posiciona socialmente e culturalmente assumindo um papel de ativista.

Nesta série, a artista opera a câmera e o dispositivo se dirige e olha diretamente para momentos privados, não há roteiro nem filtros e tudo é mostrado como realmente é, em estado bruto. Não há encenação e nem atuação. Mas o que é experimental e o que difere de um documentário ou filme tradicional, o olhar do artista, o enquadramento, o recorte e o tratamento imagético que é muito específico e inclui a ruptura de estruturas clássicas da linguagem videográfica. O processo de pós produção é essencial para a artista que explora diferentes possibilidades da imagem e do som digitais para destacar estados emocionais e afetivos

específicos que nos levam não apenas a reconhecer o caráter cotidiano das cenas mas também a estesia e ao sentido que afeta o nosso corpo e o nosso ser mais sensível.

Quando o vídeo surgiu como arte e os artistas passaram a se apropriar do vídeo nos anos de 1960 e 1970, a crítica e historiadora da arte Rosalind Kraus relacionou a prática do vídeo ao mito de Narciso. Krauss (1978) faz uma análise acentuada do comportamento psicológico e cultural da autorreferencialidade nas obras de vídeo cujos protagonistas são os próprios artistas. Krauss levanta algumas questões pertinentes à presença do artista e sua relação com os dispositivos eletrônicos e discute porque o vídeo pode ser considerado um “médio” potencialmente mais mediador entre o sujeito e o mundo do que as demais linguagens artísticas. No texto *Vídeo: the aesthetics of narcissism* (1978), Krauss ressalta o fenômeno do espelhamento causado pela câmera de vídeo e pelo nível de mediação gerado pelo corpo que se posiciona entre os dispositivos tecnológicos, a câmera, o corpo do artista e o monitor (Sarzi-Ribeiro, 2013).

Aliás o vídeo tem sua especificidade na capacidade de despertar múltiplas sinestésias e isso Cuevas sabe muito bem como operar em sua poética videográfica. A sensibilidade e a percepção da beleza ou do grotesco são associadas a sentimentos ou ações externas que nos afetam, nos transformam e nos contagiam internamente pois é o corpo que reage aos impulsos estésicos. A estesia está diretamente associada as relações do inteligível, despertado pela expressão plástica da linguagem cujos processos de composição despertam o corpo, como por exemplo, por meio da sinestesia.

Neste sentido, entendemos que na arte midiática, sobretudo aquela que tem o vídeo como meio acaba por despertar a sinestesia por meio do contágio ou contaminação que a imagem e som em movimento provocam no corpo, levando o sujeito a sentir o sentido em ato, durante o evento enquanto ele está ocorrendo, e neste contexto ele pode ser uma rasura, algo novo mas também efêmero.

De outro modo, a série *Dormimundo* é para Cuevas uma espécie de documentário sobre os desconfortos que envolvem o ser mexicano, ou a mexicanidade, contra toda e qualquer imposição de referências ou visualidades de outras culturas que não a mexicana. Por isso trata-se de uma reflexão sobre a identidade mexicana, sobretudo da mulher mexicana. Cuevas afirma que sua intenção é desvelar, é retirar o véu que cobre comportamentos como servidão e vergonha de um povo sobrepujado que se espelha em culturas como a norte-americana com medo de envelhecer, com medo da solidão e ainda com sonhos e desejos de fama que são norte-americanos.

A partir desta descrição conceitual de Cuevas podemos entender por que em *Natural Instinctis* ela se apropria de cenas de filmes de mulheres de Hollywood e salões de beleza e cantoras loiras vestidas de marinheiro, na cor branca, vermelha e azul que cantam com as mãos unidas como em prece diante do público, mas se comportam mais como *cheerleaders*, comandadas pela grande indústria da beleza. No final do vídeo, o clima de terror é tão evidente que sentimos um desconforto e um estranhamento que nos levam a refletir sobre o feminino, sobre a mulher e as questões sobre a beleza e o corpo impostas às mulheres. A som de terror acentua a imagem da jovem loira que se transforma em uma figura bizarra, de efeito grotesco. Em suma, nos convoca a



refletir sobre a construção da beleza e da identidade feminina como construção social cuja imagem homogeneizadora é herança de uma estética europeia patenteada pela imposição de outras culturas, como a norte-americana, na América Latina.

### Referências

Canclini, N. G. (2003). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Cuevas, X. (2018). *Ximena Cuevas*. ADN Opinón. [Canal do YouTube] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=y19IPA7Q-tI>

Foucault, M. (1987) *Vigiar e punir: nascimento da prisão* (R. Ramalheite, Trad.). Petrópolis, Vozes.

Foucault, M. (2011) *Microfísica do poder*. (R. Machado, Trad.). Rio de Janeiro: Graal.

Krauss, R. (1978). Video: the aesthetics of narcissism. In G. Battcock (Ed.), *New Artists Video*. (pp 43-64). New York: E.P. Dutton.

Palermo, Z. (2013). Desobediencia epistémica y opción decolonial. *Cadernos de estudos culturais*, 5, 237-254.

Pollock, G. (2003). *Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art*. New York: Routledge.

Quintero, P., Figueira, P., & Elizalde, P. C. (2019). Uma breve história dos estudos decoloniais. *Arte e descolonização*. Masp Aferal. Recuperado de <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-QE1LhobgtE4MbKZhc8Jv.pdf>

Sarzi-Ribeiro. R. A. (2013). Body, video art and role of media languages in meaning and visibility construction of visual arts. *Revista Comunicação Midiática*, 8(3), 87-107.

## A Série *Las Chicas de Cable* e os Limites do Melodrama Feminista

Marina Soler Jorge<sup>1</sup>

*Las Chicas del Cable* (lançada como “As Telefonistas no Brasil”) é uma série espanhola produzida e distribuída pela Netflix, que estreou sua primeira temporada em 2017. A série começa na Madrid do final dos anos 20 e avança até o final da Guerra Civil espanhola, em 1939. É a primeira série da Netflix produzida na Espanha, e destaca o tema da luta feminista por direitos civis e políticos, como o divórcio, igualdade e o sufrágio universal (que as mulheres espanholas conquistaram em 1931). Também são abordados assuntos como a violência física e simbólica contra a mulher, opressões masculinas de diversas ordens, a luta pela inserção no mercado de trabalho, maternidade, homossexualidade, identidade de gênero e prazer sexual. Na temporada final a série adquire um tom abertamente anti-fascista, com a participação de mulheres nas frentes republicanas. É um dos produtos de massas mais diretamente engajado na discussão de pautas feministas na atualidade e, ainda que muito claramente dentro dos limites do feminismo liberal. A

---

1. Doutora, Professora Associada do Departamento de História da Arte e do Programa de Mestrado em História da Arte da UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo.  
[marina.soler@unifesp.br](mailto:marina.soler@unifesp.br)

série foi criada por uma mulher, Teresa Fernández-Valdés, e tem diversas roteiristas mulheres, mas todos os diretores são homens.

O design de produção da série procura reproduzir a decoração *art déco* do período, bem como figurinos e penteados típicos dos anos 20 e 30. A trilha sonora no entanto é contemporânea, seja a extradiegética, que visa embalar uma sequência sentimental, seja a diegética, em uma sequência de festa ou acompanhando uma performance de Charleston em um cabaré. A música em *Las Chicas del Cable* procura reforçar certos estados emocionais, apelando abertamente aos sentidos do espectador de modo a incentivar sua adesão aos momentos de alegria e, sobretudo, dificuldade, das personagens. A palavra “melodrama” une as palavras “melos” (música, melodia) e “drama”, de modo que desde sua inserção na narrativa, com o teatro, a música funcionou como componente emocional. As características musicais da série nos levam de imediato a um elemento fundamental de nossa análise: o estilo narrativo da série é, despueradamente, o melodrama.

O que é interessante nesse sentido é que, se considerarmos as produções recentes originais Netflix, veremos que a maioria de suas séries recusa o melodrama, sobretudo pela tradicional identificação deste gênero a produtos televisivos tradicionais, como as telenovelas. Há uma tentativa de adesão a uma estética elegante, de inspiração realista, com roteiro sofisticado, que procura evitar simplificações, exageros narrativos, ou quiproquós rocambolescos. Essa estratégia de diferenciação em relação ao conteúdo tradicionalmente produzido pela TV aberta não surgiu com a Netflix e é abertamente proclamada como um diferencial positivo pelos serviços de assinatura – lembremos que o slogan da HBO, por exemplo, quando de seu surgimento, era: “não é TV, é HBO”.

Já *Las Chicas del Cable* se coloca conscientemente dentro de um gênero associado à TV tradicional e também ao público feminino, o melodrama. É preciso tentar entender essa estratégia, bem como analisar de que modo ela emoldura, configura e transforma as pautas feministas apresentadas.

O argumento da série gira em torno de quatro jovens amigas que trabalham juntas na primeira companhia telefônica espanhola e da solidariedade que se estabelece entre elas: Lúdia, Angeles, Marga e Carlota. Cada uma delas representa um tipo feminino diferente, seja pela história de vida, classe social ou personalidade. Em diversos momentos da série elas moram juntas em uma pensão feminina, o que funciona como elemento de estreitamento de vínculos. A série reforça a importância do companheirismo feminino, de modo a colocar a amizade entre elas acima do amor por um homem.

Lúdia é a personagem principal. Ela esconde um segredo do passado: é na verdade Alba, moça de origem humilde presa pela polícia injustamente quando muito jovem e criada na vida de pequenos golpes e crimes, tendo se transformado em uma talentosa trambiqueira. Chantageada por Beltrán, um policial, é obrigada a se empregar na companhia telefônica para roubar o cofre da empresa. No entanto lá ela encontra Francisco, o grande amor de seu passado, separado dela quando de sua prisão, e que a reconhece e ainda a ama. Disposta a seduzir Carlos, homem rico, filho do dono da telefônica, para conseguir o dinheiro exigido por Beltrán, acaba se apaixonando por ele de verdade. Francisco e Carlos disputam o amor de Lúdia. Nos primeiros episódios ela reluta em aceitar o amor de quem quer que seja, acreditando que seus anos de golpista não a fazem merecedora da felicidade. Finalmente, ao final da temporada,

resolve ficar com Carlos. No entanto, rouba um segredo industrial do rapaz para defender o emprego de suas amigas. Na segunda temporada, Carlos a odeia por isso, e Lúdia vai consolar-se com Francisco. Eles decidem retomar a relação do passado. No entanto, ela se descobre grávida de Carlos. Ciente da gravidez, desesperado de amor e desejo, Carlos confessa a Lúdia que nunca a odiou, e que não pode viver sem ela. A terceira temporada começa com o casamento entre Lúdia e Carlos, que agora são pais de um bebê, Eva. Um incêndio ocorre na igreja e a menina desaparece. Carlos pensa que a menina morreu sob os escombros, mas Lúdia acredita que sua sogra, Doña Carmen, roubou o bebê. Carlos e Lúdia se desentendem por isso e ela quase cai nos braços de Francisco novamente. Ao final, Carlos e Lúdia se unem e recuperam o bebê com a ajuda de Francisco, que aparentemente morre no resgate de Eva declarando a Lúdia amor eterno. Na quarta temporada vemos que Francisco não morreu, mas está em coma. Quando acorda, Carlos tenta de tudo para que ele não recupere o amor de Lúdia. Enquanto isso Carmen tenta sequestrar Eva pois precisa do sangue da neta para se curar de uma doença. Na quinta temporada Lúdia muda-se para Nova York com Francisco para ficar livre da vilania de Carmen, mas tem de voltar à Espanha para salvar a filha de uma amiga em meio à Guerra Civil.

Angeles é a mais experiente das telefonistas. É casada e tem uma filha. É muito competente no trabalho, mas seu marido não quer que ela trabalhe fora. De modo a obrigá-la a ficar em casa, ele passa a espancá-la. A partir da situação de Angeles, discute-se a subordinação legal das mulheres aos maridos na Espanha do começo do século XX: ela não tem o direito de se divorciar, não tem acesso à conta bancária do casal, e teme perder a guarda da filha caso fuja do marido. Angeles

decide assassiná-lo envenenando-o aos poucos. O plano não dá certo e, por fim, ela é obrigada a matá-lo com um taco de beisebol para salvar a vida de Lídia. As amigas ajudam-na a se livrar do corpo. Chantageada por um policial que desvendou o assassinato, é obrigada a colaborar com a polícia para não ser presa. De esposa angelical, ela se torna uma excelente espiã. Passa a se relacionar amorosa e sexualmente com o policial que a chantageia, até que se dá conta de que, ao obrigá-la a se envolver com a criminalidade, ele também a submete a um relacionamento abusivo.

Marga é uma moça do interior incentivada pela avó a ir para a cidade grande ser uma mulher independente. Ela é muito tímida e ingênua, e também uma amiga de lealdade incondicional. Marga se apaixona pelo contador da companhia telefônica, Pablo, e na relação entre os dois se constroem os momentos cômicos da série, embalados por trilha sonora bufa e situações bastante leves. Nesse sentido, a série reforça o estereótipo da personagem interiorana engraçada e sincera. As situações cômicas terminam na terceira temporada, quando o irmão gêmeo de Pablo, Júlio, aparece. Eles são idênticos, mas tem personalidade muito diferente. Marga, a essa altura já casada com Pablo, não consegue ter orgasmo com seu marido e, após ler *O Amante de Lady Chatterley*, resolve tentar uma relação sexual mais desreprimida, na qual ela finalmente alcança o prazer sexual. No entanto, por uma série de equívocos propiciados pelo enredo, ela acaba fazendo sexo com Júlio e separa-se de Pablo.

Finalmente, Carlota é filha de um rico general que considera inadequado que uma mulher de sua classe social trabalhe. Desapegada dos bens materiais, ela prefere sair de casa a ter que deixar o emprego de telefonista. Gosta de festas, de política, e é uma ativista feminista.

Namora um engenheiro da companhia telefônica, Miguel, mas, em certo momento da primeira temporada, apaixonou-se por Sara, também colega de trabalho. Estabelece-se uma relação a três, com Carlota, Sara e Miguel morando junto e relacionando-se sexualmente, até que, na segunda temporada, Sara assume-se como transgênero, o que leva Miguel a abandonar a relação. Na terceira temporada Carlota recebe uma herança de seu pai falecido e decide criar um programa de rádio feminista. Ela passa a ser agredida e quase é estuprada, mas não desiste da luta. Carlota usa sua herança para financiar um grupo feminista. Na quarta temporada ela se candidata a prefeita de Madrid.

As histórias dessas mulheres são entremeadas por inúmeras pequenas narrativas, suas e de outras personagens, de modo a preencher cinco temporadas com amores e separações, equívocos e encontros, enganos e revelações, momentos de drama e de comédia. A disputa entre Francisco e Carlos pelo amor de Lúcia ocupa grande parte da narrativa. Porém, um aspecto importante da série é que, ainda que aborde o amor romântico e a maternidade, em nenhum momento a valorização da condição feminina das personagens está condicionada ao casamento ou a ter filhos. As *chicas* não se realizam com seu par romântico ou um bebê nos braços, mas no trabalho e na amizade.

Durante toda a série, Lúcia ocupa também o papel de narradora meta-diegética, ou seja, tece comentários que se encontram dentro do universo da história, mas fora da cena representada. Esses comentários inicialmente situam o espectador na narrativa, informando sobre fatos anteriores ou sobre o momento histórico. Logo, no entanto, eles passam a ter outra função, a de reflexão pessoal e moral sobre os acontecimentos. Lúcia discorre sobre amor, amizade, vingança e realização



pessoal. Seus comentários visam menos narrar os acontecimentos do que interpretá-los a luz de sua própria compreensão.

Falas femininas no cinema com teor de autoconhecimento, as *talking cures*, segundo Kaja Silverman, eram comuns nos “filmes para mulheres” (*woman's films*) estadunidenses dos anos 40, porém eram vozes sobretudo intra-diegéticas, cujo local de produção era a própria narrativa que se desenrolava (Silverman, 1984, p. 59). Esse tipo de voz reforça a ideia que a interioridade é um aspecto feminino, conectado a seu corpo – emanando de seu aspecto biológico – e conectado à diegese. Assim, a subjetividade feminina fica restrita aos limites do corpo feminino, não extrapolando o espaço da narrativa à qual a personagem feminina está inserida. A voz do homem, por outro lado, para Silverman, ocupa muito mais frequentemente este lugar meta e extra-diegético, falando de algum lugar de fora da cena representada ou ainda fora do universo da narrativa. Segundo a autora, portanto, enquanto a subjetividade feminina está presa à narrativa, a masculina pode desconectar-se dela, assumindo um lugar de autoridade sobre os eventos narrados e identificando-se ao aparato cinematográfico, à origem da produção textual e imagética. Em *Las Chicas del Cable* as falas de Lídia estão fora da narrativa, ainda que dentro do mundo representado, comentando a história como alguém que assiste a si mesmo de fora de seu corpo, em outro tempo e lugar. Sua voz tem a autoridade daquele que fala de um lugar fora da narrativa, claramente extrapolando os limites de seu corpo físico, ocupando um espaço tradicionalmente dominado pela voz masculina, ainda que mantenha uma textura sonora eminentemente feminina.

Parte indispensável do gênero melodrama é o personagem do vilão e sua implacável perseguição ao herói ou heroína. Segundo Jean-Marie

Thomasseau, “o vilão, pela perseguição que exerce sobre suas vítimas, é o agente principal do melodrama. Sem suas manobras, a intriga perde o essencial de sua natureza: o desfecho sem castigo não contenta um público ávido de compensação” (Thomasseau, 2005, p. 42).

Em *Las Chicas del Cable* temos dois vilões claramente identificados: na primeira temporada o investigador Beltrán, que chantageia Alba e a obriga a roubar a companhia telefônica, sob ameaça de processá-la pelo assassinato do marido de uma amiga – acusação da qual ela é inocente. Nas temporadas subsequentes, com Beltrán morto, Doña Carmen, mãe de Carlos e esposa do dono da companhia telefônica, torna-se a nova vilã. Muito rica e orgulhosa do pertencimento à elite da sociedade espanhola, ela fará tudo o que for possível para destruir Lúdia e impedir que ela se case com seu filho.

Analisando os tipos mais gerais de vilões dos melodramas, Jean-Marie Thomasseau identifica de modo bastante preciso as personagens citadas acima: ele menciona tanto “a chegada inopinada de um vilão detentor de um segredo que comprometeria o herói ou heroína” quanto o “‘fidalgo malvado’, que ... frequentemente traz todas as aparências de honestidade e de grandeza” (Thomasseau, 2005, p. 40). Para o autor, a base do melodrama sob a qual “se apoiaram todos os melodramas passados, presentes e futuros” é a existência “de um opressor e uma vítima, um poderoso celerado que abate a fraqueza e a virtude até o momento em que o céu se manifesta a favor do inocente e fulmina o culpado” (2005, p. 34).

Thomasseau, em seu estudo sobre o gênero, trás diversos outros elementos que identificamos em *Las Chicas del Cable*. Embora a vítima preferida do vilão no melodrama tradicional seja a personagem inocente,

cuja opressão nos causa ainda mais revolta e maior desejo de reparação, a partir da década de 1830 “os cúmplices, os marginais, os bandidos que no último ato dos melodramas tradicionais eram expelidos do círculo dos bem-aventurados, transformam-se em heróis (2005, p. 65). Lídia será esta heroína (aparentemente) decaída que esconde, sob a aparência de vigarista, um coração bondoso temporariamente endurecido pela vida. Nesse sentido, ela é duplamente vítima: vítima de Beltrán, que a chantageia, mas também vítima da sociedade, que roubou sua inocência e a transformou em uma mulher trapaceira e sedutora.

Da mesma forma, no melodrama moderno, as paixões tornam-se mais intensas, as ligações “menos estáveis e mais passionais” (Thomasseau, 2005, p. 67), dando origem a uma moda de relações extra-conjugais que o autor denominará “adulterolatria”, acompanhada de filhos bastardos, mães solteiras e crianças perdidas como consequência. Todos esses elementos estarão presentes em *Las Chicas del Cable*: Francisco é casado com Elisa mas deseja Lídia que, quando finalmente se compromete com o rapaz, descobre estar grávida de Carlos e decide que será mãe solteira. Na terceira e na quarta temporada, sobretudo, o drama se obscurece e se torna mais adulto: temos o adultério de Marga; Carlota escapando por pouco do estupro e encomendando uma surra contra os agressores; Doña Carmen revelando-se assassina de seu próprio genro e sequestrando sua neta, Eva; Sara sendo condenada injustamente à pena de morte. Então, não se trata mais do melodrama leve de garotas em busca de liberdade e igualdade, temperado de situações cômicas, mas de uma narrativa cujas desventuras se tornam agudas e a vilania atinge graus de psicopatia. A fotografia passa a fazer clara referência ao filme *noir* e sua visão pessimista de mundo, com personagens vio-

lentos e corrompidos identificados a estruturas de poder (a burguesia, a Igreja, a polícia).

O mais intenso sofrimento é sem dúvida o de Lúdia, disposta a tudo vingar sua filha, inclusive encomendar o assassinato de sua sogra. Nesse momento, a personagem principal não é mais a jovem sedutora e radiante de cabelos curtos e roupas de melindrosa, mas uma mãe desesperada, vestida sempre de roupas escuras e ávida por vingança. As emoções se intensificam, sobretudo em situações do roteiro nas quais Lúdia por pouco recupera a criança, e o espectador passa a torcer pela resolução de um drama percebido como pungente e real. A câmara na mão e o design de produção mais sofisticado ajudam a intensificar o sentimento de inquietude do espectador, e a sequência na qual acompanhamos as emoções de Lúdia ao descobrir onde está sua filha são de grande comoção. O final, com Francisco sacrificando-se por Eva, é construído para finalmente levar o espectador às lágrimas.

Mencionar o uso da câmara na mão e o design de produção da terceira temporada é importante pois nos remete a outra característica importante do melodrama, segundo os autores que se debruçam sobre o assunto: a importância de mostrar, com a maior carga de intensidade possível, os dramas que se desenrolam. A terceira temporada não é apenas mais adulta e melodramática pelos episódios de intensa vilania que se desenvolvem, mas pela forma mais elaborada através do qual eles são mostrados. Thomasseau descreve o melodrama como um “local de comunhão numa ilusão teatral completa, que beira a fascinação”. Segundo ele, “a intriga de um melodrama não é jamais bem escrita, mas é sempre bem descrita” (2005, p. 139). Trata-se de um “espetáculo ‘ocular’” (2005, p. 127), que dá origem, inclusive, ao próprio termo

*mise-en-scène* (2005, p. 128). Thomas Elsaesser teoriza na mesma direção, opondo a visualidade do melodrama à construção mais cerebral de gêneros como a tragédia e o realismo: “Considerado como um código expressivo, o melodrama poderia ser descrito como uma forma particular de *mise-en-scène*, caracterizada por um uso dinâmico de categorias espaciais e musicais, em oposição às categorias intelectual e literária” (1987, p. 51). Ismail Xavier discorre no mesmo sentido, enfatizando a importância da construção da intensidade visual e emocional das cenas no melodrama:

Em seu gosto por um ilusionismo visual de impacto, de resto embaçado por uma sonoridade melodiosa (o melos do drama), o gênero sempre se pautou pela intensidade, pela geração de estados emocionais catalisadores da credulidade (...). O mundo visível torna-se uma superfície de enorme plasticidade, espécie de fisionomia natural onde se expressam a interioridade dos indivíduos e mesmo ordens maiores do universo (2000, p. 87).

Outros elementos do melodrama citados por estes e outros autores reforçam de maneira bastante intensa a afiliação de *Las Chicas del Cable* ao melodrama. Silvia Oroz nos fala sobre a recorrência dos amores interclassistas no gênero (Oroz, 1999, p. 40), que na série em questão fundamenta grande parte da dificuldade da união entre Lúcia e Carlos. O casal precisa enfrentar a violenta objeção de Doña Carmen, que rejeita a origem social da moça. A existência de um amor interclassista permite a vitimização do casal protagonista e o desenrolar de uma série de situações de encontros, desencontros, enganos e desenganos que ora os junta, ora os separa. Em *Las Chicas del Cable*, as desventuras do casal se dão principalmente na segunda temporada, verdadeira

narrativa rocambolesca na qual nada é o que parece: ao longo de toda a temporada Carlos junta-se a Doña Carmem na vilania contra Lúdia e a seduz da maneira mais vil para roubar sua ideia de construir cabines de telefone públicas. Quando, após causar inúmeros desgostos a Lúdia, o espectador está convencido de que a moralidade de Carlos decaiu de maneira irrecuperável, ele joga-se aos pés da moça implorando seu amor. A terceira temporada retoma em alguma medida os quiproquós enredados e quase inverossímeis, trazendo uma série de reviravoltas de roteiro relacionados aos desaparecidos no incêndio: mortos que são dados como vivos, depois dados como mortos novamente, para enfim descobrirmos que estavam na realidade vivos. Ao analisar o “fazer rocambolesco”<sup>2</sup>, Marlyse Meyer resume algumas características do folhetim que tem grande proximidade com o gênero melodramático e descreve parte importante da estrutura de *Las Chicas del Cable*: “uma vertiginosa construção em abismo estruturada em embuste e ardil como forma de articulação do enredo: embuste de verdade, embuste de mentira, vítimas de verdade, vítimas de mentira (cúmplices e pré-informados) etc” (Meyer, 1996, p. 159).

Poderíamos continuar elencando uma série de características do melodrama descritas pelos autores que vemos na série espanhola, das mais estruturantes às mais pontuais. No entanto, consideramos que já fomos bastante incisivos neste argumento, e é preciso passar para a próxima etapa de nossa análise sobre a série: ao inserir-se orgulhosamente no melodrama para tematizar assuntos femininos e feministas, *Las Chicas del Cable* remete à história de identificação entre o gênero

---

2. Adjetivo inspirado pelo folhetim *As Aventuras de Rocambole*, de Ponson du Terrail.

e o universo da mulher, bem como ao preconceito que muitas vezes decorre desta associação.

Silvia Oroz, estudando o cinema de melodrama na América Latina, escreve: “A interpretação do gênero melodrama foi caracterizada por uma análise valorativa dos padrões estéticos do século XIX, sem que fosse considerada sua relação com o público nem a revolução que significou o surgimento da novela de folhetim”. (Oroz, 1999, p. 17). Segundo a autora, no cinema latino-americano a partir da década de 1960, o gênero melodrama foi “repudiado com aversão”, pois “padeceu a ditadura da política de ‘autor’. Qualquer manifestação cinematográfica que excluísse o autor não servia” (Oroz, 1999, p. 24). A autora remete constantemente à relação entre o cinema de melodrama e seu público para demonstrar a incompreensão da qual padeceu o gênero. Sabemos que o sucesso de público é visto muito comumente como um compromisso do artista antes com as fórmulas de fácil aceitação popular do que com a estilo artístico. Assim, a suposta ausência do “autor” no melodrama significava que se tratava antes de um produto padronizado, sem qualidades individualizadas e artísticas, e sem uma visão pessoal que lhe trouxesse originalidade.

As críticas e preconceitos associados ao melodrama que surgem quando do nascimento do gênero no século XIX são encontradas sem dificuldades até hoje. Em artigo recente sobre melodrama e teledramaturgia, Yuri de Andrade Magalhães, por exemplo, escreve:

O melodrama nos acostumou com sua estrutura maniqueísta, com sua “missão educadora”, com seus personagens estereotipados, com necessidade do triunfo do bem sobre o mal, ao ponto de chegarmos, muitas vezes, a estabelecer como ideais as tramas que atendam a esses requisitos melodramáticos (Magalhães, 2018, p. 425).

Grande parte desses “diagnósticos” são feitos sem nenhuma análise efetiva da obra, ou com análises muito superficiais de roteiro. Ismail Xavier condensa as críticas que poderíamos considerar mais imanentes ao melodrama:

ao melodrama estaria reservada a organização de um mundo mais simples, em que os projetos humanos parecem ter a vocação de chegar a termo e o sucesso é produto do mérito e da ajuda da Providência, ao passo que o fracasso resulta de uma conspiração exterior que isenta o sujeito de culpa e o transforma em vítima radical. (Xavier, 2000, p. 80).

Ainda que este autor considere que o melodrama possa ter diversos vieses ideológicos, subjaz no argumento do autor a ideia de que, ao simplificar os problemas, o gênero não daria ao espectador condições suficientes para a análise da realidade em toda a sua complexidade:

Há melodramas de esquerda e de direita, contra ou a favor do poder constituído, e o problema não está tanto numa inclinação francamente conservadora ou sentimentalmente revolucionária, mas no fato de que o gênero tradicionalmente abriga e, ao mesmo tempo, simplifica as questões em pauta na sociedade, trabalhando a experiência dos injustiçados em termos de uma diatribe moral dirigida aos homens de má vontade (Xavier, 2000, p. 86).

Nas últimas décadas, diversos estudos vêm revelando que grande parte do preconceito em relação ao melodrama advém da aproximação deste gênero com o universo feminino, sobretudo o da telenovela e do *woman's film*. Heloisa Buarque de Almeida reflete sobre este assunto a partir do que denominou “feminilização da telenovela”. Segundo a autora, durante muito tempo a associação entre mulher e telenovela não



foi questionada. “Mulheres teriam prazer especial em assistir às novelas porque elas falam de histórias de amor e de família, de conflitos amorosos e familiares, de final feliz, com beijos, casamento e, se possível, filhos” (Almeida, 2002, p. 173). Ela explica que a associação entre telenovela e o universo feminino é um desdobramento de uma outra associação, que “aproxima o feminino do mundo familiar e doméstico” (2002, p. 174), que permanece a despeito da presença das mulheres no espaço público e no mercado de trabalho.

Nesse sentido, é interessante pensar que em nossa série, *Las Chicas del Cable*, as protagonistas em nenhum momento cogitam permanecerem no lar, ao contrário. Elas expressam a plena realização no ambiente de trabalho, inclusive até o limite da verossimilhança, tendo em vista que a maioria delas passa toda sua jornada de trabalho desempenhando uma atividade repetitiva e pouco desafiadora. Em diversos momentos as telefonistas mencionam o quanto amam seus trabalhos, não hesitando em enfrentar seus pais e maridos para permanecerem no emprego. Não há, como era de se esperar em produto massificado, nenhuma reflexão sobre o trabalho doméstico feminino não-remunerado como criador de valor no capitalismo. Também não há nenhuma discussão sobre, na quarta temporada, Lúcia ter de recorrer a uma outra mulher – uma babá – para poder voltar ao mercado de trabalho.

Segundo Esther Hamburger, a associação entre o gênero feminino e as telenovelas é parte de uma associação maior, que identifica a cultura de massas ao universo feminino (Hamburger, 2007, p. 155). Para Patrice Petro, a discussão sobre a cultura de massas é quase sempre acompanhada de metáforas de gênero que associam valores femininos à cultura de massas e valores masculinos à verdadeira arte, opondo distra-

ção a atenção, passividade a atividade, e assim por diante (Petro, 1986, p. 6). Essa associação é motivadora de uma série de pressupostos com relação ao gosto e ao repertório cultural das mulheres, uma vez que, seja na vertente de esquerda de Adorno e Horkheimer seja na de direita de Ortega y Gasset, a cultura de massas é considerada desprovida de originalidade, esteticamente conservadora, dirigida a um público pouco criterioso que rejeita o esforço intelectual. Na versão de esquerda da crítica, a cultura de massas é tida como tendo uma função ideológica de manutenção da ordem e alienação do trabalhador.

Em *Las Chicas del Cable* as telefonistas são caracterizadas como trabalhadoras em grande medida conscientes e organizadas. Há um esforço bastante claro para construí-las como não-alienadas, sobretudo em certo momento na segunda temporada, quando elas lideram uma greve contra novas regras de segurança e circulação impostas pela irmã do novo diretor da empresa. Ainda que sejam ameaçadas com a demissão, todas as telefonistas da empresa defendem-se bravamente. Os homens trabalhadores da companhia juntam-se a elas, o que resulta em total paralisação da empresa. Lídia coloca-se como mediadora do conflito, e consegue negociar parte substancial das reivindicações. Esse é o momento mais claro de tomada consciência de classe das telefonistas mas, no final da primeira temporada, há ainda outra situação nesse sentido: Miguel, namorado de Carlota e engenheiro da companhia, projeta um roteador automático, que possibilitará que as ligações telefônicas sejam feitas sem a necessidade das telefonistas. Carlos empolga-se com a ideia e planeja colocá-la em prática. Quando as quatro protagonistas descobrem o plano do dispositivo, percebem que não apenas o emprego delas, mas o próprio futuro da profissão de telefonista, está ameaçado.

Lídia então rouba o projeto no exato momento em que Carlos o está apresentando ao Rei da Espanha. A ação pode ser considerada um tanto ludista e, portanto, ingênua em relação à natureza do capitalismo, uma vez que destruir os planos de construção dos roteadores não interromperá o avanço da tecnologia e o conseqüente desaparecimento da função. No entanto, para efeitos da série, funciona para estabelecer a inquebrantável solidariedade entre as *chicas*, que supera o sentimento de Lídia por Carlos. Desta forma, ao minimizar a importância do amor romântico, submetendo-o à solidariedade de uma categoria de mulheres trabalhadoras, a série acaba por estabelecer um comentário irônico e crítico sobre o gênero melodrama, diminuindo neste momento a desventura individual da vítima e valorizando os problemas coletivos. Como mencionamos anteriormente, o feminismo da série sofre dos limites da maioria dos feminismos liberais, no sentido de que pressupõe como horizonte da emancipação feminina a participação no mercado de trabalho capitalista.

O chamado *woman's film*, ou “filmes de mulher”, também padece em grande medida dos preconceitos relacionados ao universo feminino. Trata-se de um tipo de filme que não se identifica apenas a um gênero, mas que tem como característica o tom melodramático, apelando fortemente às emoções e muito frequentemente levando os espectadores às lágrimas – tanto que, nos Estados Unidos, ganhou o termo pejorativo de “the weepies”. Segundo Judith Mayne, em artigo sobre os “filmes de mulher”, estes filmes foram populares nas décadas de 1930, 1940 e 1950 (Mayne, 1981, p. 27). Para Molly Haskell, em *From Reverence To Rape* (2016), o *woman's film* é típico da cinematografia estadunidense, e bastante incomum na Europa continental, ainda que no Reino Unido

encontremos algumas aproximações, como *Desencanto* (David Lean, 1945). Um tema típico desse cinema é sacrifício de uma mãe por seu filho/filha aos custos de si mesma (Mayne, 1981: 28). Um dos filmes mais conhecidos nesse sentido é *Stella Dallas* (King Vidor, 1937), que narra a história de uma mãe da classe trabalhadora que decide desaparecer da vida da filha fingindo-se alcoólatra para que ela tenha uma chance de casamento com um homem rico. Em *Las Chicas del Cable* o sacrifício materno é tematizado na terceira temporada, quando Lídia tenta a todo custo encontrar sua filha, dada como morta no primeiro episódio e reencontrada apenas no último.

No livro *Melodrama and Meaning* Barbara Klinger (1994) faz uma análise da recepção dos filmes de Douglas Sirk, em especial *All That Heaven Allows*. Nos textos recolhidos pela autora é possível observar o preconceito da crítica de cinema pelo filme, sobretudo por se tratar de filme “de mulher”. Trata-se de obra que, ainda que tenha sido dirigida por um homem, tem ponto de vista francamente feminino. A história se passa em uma pequena cidade dos Estados Unidos, na qual Cary, uma viúva ainda jovem, bonita e de classe média alta entedia-se no lar. Seus filhos e suas amigas lhe empurram homens velhos, chatos ou grosseiros, e ela recusa todos educadamente. Ela e seu jardineiro, Ron, mais jovem que ela e de outra classe social (interpretado por Rock Hudson), se apaixonam, o que gera escândalo entre os amigos e filhos de Cary. Chatageada pelos filhos, que ameaçam abandoná-la, Cary opta por deixar Ron. No Natal, ela descobre que seu filho irá estudar fora e sua filha irá se casar. Para compensá-la pela solidão, eles decidem lhe dar de presente uma televisão. Cary continua triste e infeliz, e decide voltar para Ron. O filme tem uma *mise-en-scène* abertamente excessiva,

tematizando o descompasso entre a moralista sociedade estadunidense, feita de aparências e de consumo supérfluo, e a realização feminina.

Segundo Klinger, com o advento das análises de cinema feministas e psicanalíticas nos anos 70, a obra de Douglas Sirk é recuperada, e percebe-se o potencial crítico de seus melodramas na tematização da condição da mulher na sociedade dos EUA dos anos 50, seja através das suas histórias focadas em dramas femininos seja através da *mise-en-scène* que remetia à superficialidade mercantil dessa sociedade.

*Las Chicas del Cable*, ao adotar a fórmula melodramática e o *woman's film* para colocar em pauta temas feministas, explorando diversas facetas desse gênero popular na cultura de massas, faz uma opção consciente e provocativa, ainda que eivada de ambiguidade. Trata-se de tematizar o feminismo dentro de um gênero tradicionalmente rejeitado por parte da crítica, seja pelas supostas simplificações na visão de mundo oferecida seja por ser considerado um produto destinado ao consumo das mulheres.

Por um lado, é possível enaltecer essa escolha, que nos parece bastante consciente, como uma tentativa de revalorização do gênero, dessa vez em um ambiente – a Netflix – que, assim como outras produtoras de séries, não padece do mesmo preconceito que sofre a televisão aberta. Com efeito, as séries hoje são produtos cultuados por um público que não se identifica com a telenovela e são considerados, no senso comum e também na crítica, como formas narrativas relativamente sofisticadas. Além de exigirem mais da atenção do espectador, as séries contemporâneas também o motivam a uma atitude mais ativa através dos ambientes virtuais de discussão como Twitter e Youtube, nos quais os fãs se encontram. *Las Chicas del Cable* insere-se nesse tipo de plataforma, contemporânea, transmídia e atualmente valorizada,

“contaminando-a” com uma linguagem bastante aproximada da TV tradicional e da telenovela, e utilizando-se dessa estratégia para tratar de temas relevantes do feminismo.

Por outro lado, as convenções do gênero melodrama podem explicar a existência, na série, de elementos que comprometem parte de seu potencial feminista. Em outras palavras, ainda que seja interessante e provocativo utilizar um gênero desprezado, considerado pejorativamente de mulher, para tematizar as lutas feministas, por outro lado essa escolha traz consigo algumas simplificações narrativas que, não obstante encontrarem-se perfeitamente adaptadas ao gênero, acabam reforçando alguns estereótipos relativos à própria mulher.

Refiro-me principalmente ao fato de que a série coloca em oposição, muito reiteradamente, duas mulheres, que interpretarão a heroína da obra, Lidia Aguillar, e a vilã, Doña Carmen. Como já analisamos acima, o vilão ou a vilã é a grande força narrativa da série na perseguição ao herói ou heroína, e está presente em muitos melodramas. Em *Las Chicas del Cable* o primeiro vilão, Beltrán, não se equipara a Doña Carmen em maldade e vilania. Enquanto este só queria dinheiro, Doña Carmen quer a destruição de Lidia.

O figurino de Doña Carmen é composto de roupas e jóias que deixam clara sua inserção social na alta burguesia, e na terceira temporada ela usa sempre uma estola de pele que não para de ajeitar no pescoço, enfatizando o bem de luxo, traço que a deixa particularmente antipática. Ela é toda aparência e falsidade enquanto Lidia é autêntica e natural – Doña Carmen, por exemplo, tem uma cor de cabelo avermelhada muito artificial e desempenha gestos e falas afetados, enquanto Lidia é a morena franca, natural e sincera. Lidia é altruísta e pensa sempre

nos outros, ainda que isso a prejudique, enquanto Doña Carmen trai todos a seu redor, inclusive seus próprios filhos, pensando apenas em si mesma. Ainda que diga que age por sua família, o espectador sabe que suas motivações são egoístas. Sobretudo, elas contrastam em idade: enquanto Lúdia é jovem e bonita, cuja aparência trás todas as marcas da jovialidade – lábios cheios, corpo curvilíneo, cílios alongados artificialmente que lhe dão um olhar suplicante e bondoso – Doña Carmen é uma mulher idosa cuja idade faz-se notar não apenas no corpo e na voz, mas também no tradicionalismo de suas opiniões anti-feministas.

A personagem em diversas ocasiões diminui as conquistas femininas e é contra mulheres em posição de comando na companhia telefônica, mesmo que seja sua filha. Quando da apresentação das inéditas cabines públicas de telefone, que democratizam o meio, ela quer omitir do Rei da Espanha que uma mulher foi a responsável pelo invento. Ao se dar conta disso, o Rei tece efusivos elogios à criadora, o que torna Doña Carmen uma personagem mais antiquada do que a própria monarquia espanhola. Particularmente abjeta é a maneira como ela trata sua própria filha, mantendo-a internada sem necessidade em um manicômio e diminuindo suas capacidades intelectuais. Como esposa, ela é também um anti-modelo feminino, na medida em que aceita as traições do marido desde que isso não atrapalhe a posição social do casal. Como mulher e mãe, alguém desprezível afinal.

Nossa crítica em relação a esse personagem relaciona-se também à forma como mulheres mais velhas tendem a ser construídas nos produtos audiovisuais mais tradicionais. Molly Haskell, ao analisar a imagem da mulher no cinema das décadas de 1920 a 1980, nos mostra alguns atributos comuns na construção imagética da mulher mais velha: ela é

muito frequentemente dessexualizada (enquanto homens mais velhos mantem o charme no cinema), ridicularizada quando se interessa por homens mais novos (como em *Crepúsculo dos Deuses*, de Billy Wilder, 1950), e sua imagem está associada muito frequentemente ao “terror para ambos os sexos” (Haskell, 2016, p. 20). Deserotizada no cinema, a mulher mais velha “volta sua energia ao filho homem, estragando-o, pressionando-o excessivamente, e possivelmente incapacitando-o para o amor” (Haskell, 2016, p. 60). Esta é uma situação construída de maneira bastante enfática por *Las Chicas del Cable*: Doña Carmen é uma mãe excessivamente edípica, procurando influenciar as ações de Carlos, tentando protegê-lo dos contragostos da vida e afastá-lo do amor.

Ao estabelecer como inimiga de Lúdia uma personagem assim caracterizada, que não só despreza nossa heroína mas a emancipação feminina que ela representa, *Las Chicas del Cable* acaba estabelecendo um embate de mulher contra mulher e desvia a atenção do papel masculino no estabelecimento e manutenção do patriarcado. A série cria situações narrativas nas quais uma mulher coloca-se contra a outra na luta pela igualdade de direitos e oportunidades. Nesse embate, as mulheres jovens são valorizadas em oposição à mulher idosa, o que nos sugere que a série falha em discutir alguns dos estereótipos femininos mais frequentes e nocivos no audiovisual, que valoriza sobremaneira a juventude da mulher e os padrões de beleza convencionais.

Não concebemos a cultura de massas e seus produtos como essencialmente alienantes ou essencialmente emancipadores. Em cada um deles, residem as contradições do capitalismo e do patriarcalismo contemporâneo. Cada produto demanda uma análise individualizada, de modo a revelar de que maneira pode oferecer aspectos simulta-



neamente progressistas e conservadores na construção imagética do mundo social. *Las Chicas del Cable*, série de temática explicitamente feminista, nos enseja uma importante reflexão sobre de que forma gêneros menos valorizados podem ser veículo de ideias emancipatórias, de maneira a transformar aquilo que era negatividade – a feminilização do melodrama – em positividade. Da mesma forma, a série nos permite vislumbrar de que maneira as convenções de gênero podem limitar o completo desenvolvimento das ideias emancipatórias a partir do reforço dos estereótipos encontrados nas convenções genéricas e na cultura de massas de modo geral.

### Referências

- Almeida, H. B. D. (2002). Melodrama comercial: reflexões sobre a feminilização da telenovela. *Cadernos Pagu*, (19), 171-194.
- Andrade Magalhães, Y. (2018). O melodrama como recurso inevitável da teledramaturgia. *Letras Escreve*, 7(3), 425-446.
- Elsaesser, T. (1987). Tales of sound and fury. In C. Gledhill (Ed.), *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: British Film Inst.
- Hamburger, E. I. (2007). A expansão do "feminino" no espaço público brasileiro: novelas de televisão nas décadas de 1970 e 80. *Revista Estudos Feministas*, 15(1), 153-175.
- Haskell, M. (2016). *From reverence to rape: The treatment of women in the movies*. Chicago: University of Chicago Press.

- Klinger, B. (1994). *Melodrama and meaning: history, culture, and the films of Douglas Sirk*. Indiana University Press.
- Mayne, J. (1981). The woman at the keyhole: Women's cinema and feminist criticism. *New German Critique*, (23), 27-43.
- Meyer, M. (1996). *Folhetim: uma história*. São Paulo: Editora Companhia das Letras.
- Oroz, S. (1999). *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina* (Vol. 1). Rio de Janeiro: Funarte.
- Petro, P. (1986). Mass culture and the feminine: The “place” of television in film studies. *Cinema Journal*, 5-21.
- Xavier, I. (2000). Melodrama ou a sedução da moral negociada. *Novos Estudos CEBRAP*, (57), 81-90.

# Corpo Feminino e Ficção Científica: uma Perspectiva de Leitura para o Cinema Brasileiro

Carolina de Oliveira Silva<sup>1</sup>

Para os rumos da nova história, pensada na década de 1970 a partir de uma perspectiva mais expansiva, o corpo destaca-se como uma, dentre as inúmeras formas de interpretação do mundo. Em *A Escrita da História: Novas Perspectivas* (1992), Roy Porter é responsável pelo segmento intitulado *História do Corpo* (pp. 291-326), já introduzido em uma polêmica: uma pintura de Cristo que, durante a Renascença fora retratado chamando a atenção para o seu pênis, detalhe que promove a marca de sua humanidade e um claro exemplo do quanto a história do corpo, devido aos componente clássicos e judaico-cristãos dentro da cultura ocidental, foram negligenciados.

No entanto, a revolução cultural e sexual da década de 1960, o feminismo e o capitalismo consumista redirecionaram estudiosos em busca de intitulada “cultura material”, da qual o corpo faz parte. Por meio da história científica e biológica, a antropologia cultural e outras formas de saber, o corpo foi ganhando cada vez mais espaço para as

---

1. Doutoranda do curso de Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Mackenzie.  
[coralinacarol@gmail.com](mailto:coralinacarol@gmail.com)

discussões e as explicações acerca de suas representações e simbolismos. Uma questão bastante abordada por Porter é a metodologia para isso: como é feito o estudo do corpo e por meio de quais registros? O autor aponta que é um empreendimento arriscado esperar que os registros médicos nos proporcionem uma história confiável – afinal, documentos que versam sobre índices de natalidade, mortalidade, fertilidade ou fecundidade podem ser tão válidos como as investigações baseadas em dados físicos, fotográficos e da própria arte: e é nesta última que aprovamos a nossa empreitada.

Historiadoras brasileiras como Denise Bernuzzi Sant’Anna, conhecida pelo seu trabalho sobre a história do corpo e o embelezamento feminino, afirma em entrevista realizada no *III Simpósio Corporeidade: uma abordagem transdisciplinar* (2004), que o corpo é um campo imenso de possibilidades que ainda não foram exploradas. Ao destacar que no Brasil essas possibilidades também são infinitas, devido aos seus contrastes geográficos, culturais e sociais, a ideia de cultura gestual torna-se muito contundente. Contudo, mesmo que erroneamente considerado como o primo pobre do conhecimento mental, essa dualidade coloca-se em uma encruzilhada: quando o sujeito é desobediente as formas de controle vigente, por exemplo, os regimes e punições voltam-se para o corpo e, conseqüentemente, tal subordinação acaba por degradá-lo<sup>2</sup>. Nesse sentido, o sofrimento relegado ao corpo não confirma a sua fragilidade,

---

2. Segundo Porter, uma pessoa deprimida nos EUA deve consultar um psicoterapeuta, já na China, essa mesma pessoa teria o caso atribuído a uma enfermidade física, concluindo que, os tratamentos destinados ao corpo promovem relações que estão diretamente ligadas a cultura.

mas a força que a ele é atribuída, reconhecendo que o seu uso também implica em uma forma de pensamento<sup>3</sup>.

Ao especular uma série de mitos que estão na base da divisão entre o corpo e o espírito: o corpo dionisíaco na dança, como bem aponta Linda Hutcheon e Michael Hutcheon em *O corpo perigoso* (2003) ou o corpo no teatro como expressão única e independente da palavra, como defende Antonin Artaud em *O teatro e seu duplo*<sup>4</sup> (1938), o cinema não poderia ficar de fora. Estudiosos como Hans Ulrich Gumbrecht<sup>5</sup> atentam para um duplo regime do qual o campo cinematográfico ainda é enquadrado: o espectador sério e que domina o controle interpretativo daquilo que assiste e o espectador passivo, voltado para a diversão ou o passatempo. Nesse sentido, o que se postula novamente para o cinema é uma separação essencialista – como naquela do corpo e espírito – e que desconsidera as inúmeras complexidades de uma história que deve ser considerada como resultado de implicações estéticas, políticas e culturais, igualmente contraditórias em sua construção.

Ao explorarmos o terreno do cinema brasileiro, em especial aquele que investiga as formas aparentemente rarefeitas da FC, nos deparamos

3. Na mesma entrevista, Sant’Anna reivindica um rigor do pensamento quando nos referimos ao corpo, por exemplo, a dança – uma das expressões atribuídas ao corpo – não se configura como a compensação de um esforço mental, ou seja, um tipo de extravasamento ou relaxamento, mas como um meio de expressão e/ou transgressão, nesse exemplo a autora afirma que para existir a dança é preciso haver o pensamento.
4. Nesta obra, Artaud fala brevemente sobre o cinema sob um ponto de vista bastante penoso, afirmando que ele nada mais é do que a “visualização grosseira daquilo que existe, o teatro, através da poesia, opõe as imagens daquilo que não existe. Aliás, do ponto de vista da ação não se pode comparar uma imagem de cinema que, por mais poética que seja, é limitada pela película, com uma imagem de teatro que obedece a todas as exigências da vida” (p. 114), todavia, utilizo o seu pensamento sobre o corpo para destacar, justamente, a magnitude do assunto, tendo em vista o teor destemido de suas ideias.
5. Ver a Introdução do livro *Cinema de Bordas* (2006).

com filmes construídos a partir de um hibridismo narrativo – comédias, chanchadas, produções *trash* ou de baixo orçamento, o cinema *mainstream*, o terror e o *terrir*, o cinema de bordas, o cinema marginal e o experimental, o romance, as formas híbridas de documentário e outros – quando comparados, por exemplo, às estruturas mais clássicas do cinema estadunidense ou europeu, onde a tradição do gênero é mais homogênea e estabelecida. Assim, a aproximação entre FC e corpo, torna-se mais evidente em seu desafio e válida para o nosso tempo: essas narrativas não pretendem descrever o futuro, mas o seu tempo<sup>6</sup>, reverberando não o estático, mas o movimento concedido a algo que está vivo. Dedicamos ao cinema essa vida, são filmes que respiram e que, aos olhos de uma guinada acadêmica que se volta para o excêntrico – mesmo daquelas produções pensadas para atingir o grande público e hoje estão esquecidas ou subvalorizadas por isso. Nossos olhos em mutação são surpreendidos por cenas fantásticas que atravessam os tempos, por isso, somos presenteados por algo que é extremamente familiar e ao mesmo tempo estranho.

---

6. Tal definição do gênero é creditada a Ursula K. Le Guin, autora estadunidense que ficou conhecida por ambientar as suas histórias em mundos alternativos e abordar assuntos como política, filosofia, religião, sexualidade e gênero. Usualmente inserida na *soft* ficção científica, que previa o tratamento de assuntos e abordagens relacionadas a antropologia e a sociologia, diferente da *hard SF*, mais interessada no rigor tecnológico – Le Guin publica, em meados da década de 1970 – momento em que a perspectiva da mulher, o feminismo e os estudos de gênero começam a ganhar território no gênero literário, duas obras importantes: *Os Despossuídos* (1974) e *A mão esquerda da escuridão* (1979). Ambas tratam de sociedades distintas e seus comportamentos, o individual e o coletivo, assim como as diferenças sexuais entre os habitantes: homens e mulheres são um só e nenhum ao mesmo tempo, além disso, o tratamento dado as relações sexuais compreende questões de experimentação e autoconhecimento, revelando assim, aspectos de uma sociedade em que os vínculos humanos são muito mais flexíveis.

## 1. Corpos como Narrativa

Ao designar para o corpo a sua devida parcela performativa não apenas dentro da história específica do feminismo, mas na história, afirmações como, por exemplo, de uma arte feminista, também acabam por oferecer rotulagens das quais a história a contrapelo vem tentando defender-se. Se o corpo está anterior à sua inscrição cultural, significa que sua análise é o “resultado de uma estruturação difusa e ativa do campo social” (Butler, 2017, p. 226). Nessa linha de pensamento, os gestos configuram-se como uma expressão primeira, anterior a qualquer outra coisa que exista a partir do momento em que, de fato, existimos no mundo.

Resgatando autores como Aurtaud (1938), tomamos de empréstimo sua reflexão sobre o corpo no teatro e, parte de sua crítica, por vezes ferrenha, ao uso da palavra em uma arte que denota a poesia do espaço. Como um tipo de bruxaria, uma preciosa ciência que deve reconhecer os pontos a serem tocados no corpo, é necessário cultivar as emoções que o corpo carrega, respiração a respiração. O curso da história está vinculado tanto a cultural material como a cultura sensível, podendo ser entendido como um entrelaçamento de seus tempos. Por isso, ao imprimir um interesse por diferentes filmes de épocas distintas e tão amplas, a narrativa sobre os corpos torna-se uma perspectiva coletiva dos afetos, ainda que, todos esses filmes não consigam auferir uma representação total de seu tempo – longe dessa intenção, afinal, não pretendemos trancafiar as inúmeras possibilidades de interpretação, mas emancipá-las.

Neste momento, o delineamento dos filmes percebe não a sua divisão em tempos, mas em corpos que serão revestidos de personagens,

portanto, como uma primeira contemplação dos filmes. A lista a seguir atenta-se em identificar as figuras femininas como atrizes e personagens, descrevendo-as não apenas como corpos, mas inseridas em sua construção social – ou seja, qual o papel atribuído a elas dentro de cada história? Essa primeira cartografia<sup>7</sup> visa, como um tipo de radiografia imagética, estabelece quais as representações designadas às personagens femininas dentro das histórias, para mais tarde, ponderar suas relações com aspectos não apenas da historiografia do cinema, mas de seus corpos carregados de significado e amplamente capazes de oferecer outras perspectivas para essas narrativas.

– *Uma aventura aos 40* (1947) de Silveira Sampaio

Gêneros: comédia.

Atrizes/Personagens: Nilza Soutin ( ), Ana Lúcia ( ), Aída Carmen ( ).

– *O homem do Sputnik* (1959) de Carlos Manga

Gêneros: comédia.

Atrizes/Personagens: Zezé Macedo (Cleci), Neide Aparecida (Dorinha), Norma Bengell (Bebe), Heloísa Helena (Dondoca), Laura Galano, Maria Acyr e Riva Blanche.

– *Os Cosmonautas* (1962) de Victor Lima

Gêneros: comédia.

Atrizes/Personagens: Neide Aparecida (alienígena – Krina Iris) e Telma Elita (cientista – Alice).

– *O 5º poder* (1962) de Alberto Pieralisi

Gêneros: policial e crime.

Atrizes/Personagens: Eva Wilma (pesquisadora química – Laura Leal) e Jurema Magalhães.

---

7. As informações foram retirada de, pelo menos três fontes distintas: o site da Cinemateca Brasileira, o site IMDb e o *Dicionário de Filmes Brasileiros* (2002) de Antônio Leão da Silva Neto, para assim, garantir uma consulta mais abrangente no que se refere às possíveis classificações concedidas aos filmes.



– *A espiã que entrou em fria* (1967) de Sanin Cherques

Gêneros: comédia.

Atrizes/Personagens: Carmen Verônica (espiã – Jane Bond), Esmeralda Barros (sequestradora), Flávia Balbi (sequestradora), Noira Mello (sequestradora), Yaratán (sequestradora), Zélia Martins (sequestradora), Lílíana Renata (jornalista), Helenice Alves Ribeiro, Tânia Scher (secretária/empresária - Léa) e Norma Bengell (espiã).

– *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1968) de Roberto Farias

Gêneros: aventura e comédia.

Atrizes/Personagens: Rose Passini (empresária musical), Márcia Gonçalves (fãs), Ana Levy (fãs), Marisia Levy (fãs), Grace Lourdes (fãs) e Elizabeth Faria (fãs).

– *O homem que comprou o mundo* (1968) de Eduardo Coutinho

Gêneros: ficção científica e comédia.

Atrizes/Personagens: Marília Pera (noiva - Rosinha), Márcia Rodrigues (bancária), Dilma Mariani (secretária) e Marília Carneiro (secretária)

– *Brasil ano 2000* (1969) de Walter Lima Jr.

Gêneros: comédia e drama.

Atrizes/Personagens: Anecy Rocha (filha), Iracema de Alencar (mãe) e Aizita do Nascimento (mulata).

– *O jardim das espumas* (1970) de Luiz Rosemberg Filho

Gêneros: drama e ficção.

Atrizes/Personagens: Fabúla Francaroli (estudante) e Grecia Vanicori (recepcionista do planeta pobre).

– *Quem é Beta?* (1973) de Nelson Pereira dos Santos

Gêneros: experimental, drama e ficção científica.

Atrizes/Personagens: Sylvie Fennec (guerreiras-artilheiras – Beta), Regina Rosemberg (guerreiras-artilheiras – Regina), Noelle Adam (guerreiras-artilheiras – mulher da estrada), Regina Leclery, Isabel Ribeiro, Ana Maria Miranda e Noelza Guimarães.

– *A noite do espantinho* (1974) de Sérgio Ricardo

Gêneros: drama e musical.

Atrizes/Personagens: Rejane Medeiros (andarilha – Maria do Grotão), Eneida Valença, Diva Pacheco, Claudia Furiati, Georgia Maria e Tereza Mello (mulheres da elite e mulheres do povo).

– *Parada 88 – O limite de alerta* (1977) de José de Anchieta  
Gêneros: ficção científica.

Atrizes/Personagens: Regina Duarte (menina cega – Ana), Yara Amaral (mãe), Rosinha (seguidora da pregadora), Mariana (stripper-teaser), Sidnei Maria Costa (bailarina), Cleide Yaconis (pregadora) e Maria Viana (Susy Margareth).

– *Excitação* (1977) de Jean Garret

Gêneros: drama, suspense, terror, horror e thriller.

Atrizes/Personagens: Kate Hansen (esposa – Helena), Betty Saddy (vizinha/amante – Arlete), Zilda Mayo (prima jovem de Arlete – Lu) e Liana Duval (empregada doméstica).

– *As filhas do fogo* (1978) de Jean Garret

Gêneros: drama, suspense, horror e thriller.

Atrizes/Personagens: Paola Morra (jovem dona da casa – Diana), Karin Rodrigues (vizinha que trabalha com captação de vozes – Dagmar), Rosina Malbouisson (amiga de Diana – Ana), Maria Rosa (empregada doméstica – Mariana), Selma Egrei (mãe de Diana – Sílvia), Maria Hussemann (estilista/costureira – Tia Gertrudes), Karin Haas (costureira).

– *Fruto do amor* (1980) de Milton Alencar Jr.

Gêneros: drama e sexo explícito.

Atrizes/Personagens: Ruth de Souza (cientista – Dra. Elza), Margot Morel, Tânia Kukel, Sônia Matos, Ordália Aparecida, Gerusa Amaral, Cecília de Paula, Rosane Soli, Maria Lúcia Dahl (prostituta – Ana Maria) e Jacyra Silva.

– *O inseto do amor: Anophelis Sexualis* (1980) Fauzi Mansur

Gêneros: comédia e erotismo.

Atrizes/Personagens: Angelina Muniz (repórter – Zuleica), Lola Brah (madre), Henriqueta Briebe (sra. do quarto do Hotel), Misake Tanaka (garota da cela), Mara Hussemann (mãe da noiva), Nadia Destro (garota do Bucão), Cinira Capucci (miss), Clarice Ruiz (miss), Fátima Fonseca (miss), Ilse Marques (miss), Tereza Rodrigues (cliente do médico), Carmem Ortega (lavadeira), Vera

Lúcia (enfermeira do paralítico – Aurora), Ariadine de Lima (garota do halterofilista – Olga), Celina Castro (miss), Carmem Goulart (telefonista), Iolanda Silva (gorda do chuveiro), Júlia Veloso (sra. Moreira), Lilian Leila (camareira mulata), Divina Cheroto (tia da noiva), Marli Palauro (camareira), Roseli Dias (miss), Fafá (empregada de Moura), Rosecler (garota nua), Aparecida de Castro (índia), Hilda Ribeiro (índia), Simone (índia), Silvia Regina (índia), Walderez Pires (índia), Marcia Montiel (noiva), Helena Ramos (garota do Moura – Doris), Rossana Ghesse (esposa de Miguel), Ana Maria Kreisler (Dadá), Claudete Joubert (viúva granfina), Liza Vieira (recém casada), Zélia Diniz (esposa de Galvão) e Alvamar Taddei (miss).

- *Abrigo nuclear* (1981) de Roberto Pires

Gêneros: ficção científica.

Atrizes/Personagens: Conceição Senna (comandante – Avo), Bárbara Bittner (membro da equipe médica – Ima), Sandra Valença (membro da equipe – Nic), Marília Araujo (membro da equipe – Mar), Maria Teresa Soares (membro da equipe – Tel) e Norma Bengell (geóloga – Lix).

- *Punk's os filhos da noite* (1982) de Levy Salgado

Gêneros: ficção científica e ação.

Atrizes/Personagens: Lady Francisco (líder dos Lady's), Sirley de Almeida (namorada de Gatão – Lorna), Cláudia Celeste (mãe de um dos integrantes da gangue), Lia Farrel, (líder de outra gangue) Mariza Jones, Léa Leandro e Maria José Macedo (integrantes de gangues e/ou dançarinas).

- *As ninfetas do sexo selvagem* (1983) de Wilson Silva e Izat Surman

Gêneros: ficção científica.

Atrizes/Personagens: Kristina Keller (Lilith - relacionamento em trio), Marleide Vidal (ilhada – filha do casal), Eva de Oliveira (ilhada – filha do casal), Tatiana Dantas (ninfeta – escrava sexual), Teka Lanza (Lúcia – relacionamento em trio) e Dineia Dantas (ninfeta – escrava sexual).

- *A mulher de proveta* (1984) de José Rady

Gêneros: comédia e comédia erótica.

Atrizes/Personagens: Monique Lafond (candidata), Wilza Carla (candidata), Maristela Moreno (mulher de proveta – Gel), Kassandra Wilee (candidata), Dineia Ramos (candidata).

- *Amor voraz* (1984) de Walter Hugo Khouri

Gêneros: drama, suspense e ficção científica.

Atrizes/Personagens: Vera Fischer (dona da casa – Anna), Marcia Rodrigues (amiga de Anna que encabeça a casa – Silvia), Bianca Byington (jovem adotada que ajuda a cuidar da casa e de Anna – Julia), Cornélia Herr (irmã de Anna – Mariana), Beth Martinez (amiga de Anna que é química – Beatriz), Lucinha Lins (médica de tratamento alternativo – Clea) e (empregada – Lurdes).

- *A quinta dimensão do sexo* (1984) de José Mojica Marins

Gêneros: sexo explícito e erótico.

Atrizes/Personagens: Zilda Mayo (dama da noite), Maristela Moreno (Marina), Michelle Berthon (Estudante) e Débora Muniz.

- *As sete vampiras* (1984) de Ivan Cardoso

Gêneros: terror, comédia, horror e mistério.

Atrizes/Personagens: Nicole Puzzi (mulher do cientista e coreógrafa – Sílvia), Andréa Beltrão (secretária do detetive – Maria), Simone Carvalho (garota-vampira – Ivete), Zezé Macedo (responsável pela chapelaria – Rina), Suzana Mattos (professora de dança – Clarice), Daniele Daumeri (bailarina vampira), Alvarado Taddei (bailarina vampira), Dedina Bernardelli (bailarina vampira), Olívia Castro (garçonete), Neuzinha Brizola (público na boate), Katia Spolavori, Susie Hahn (Garçonete), Patrícia Bromirsky (vítima), Claudia Castelli, Adriana Salituro, Mara Pelegrini, Rosana Soares, Cecília Marinho, Cecília Badase, Lucélia Santos (atriz e dançarinha – Elisa Machado) e Tânia Boscoli (bailarina vampira).

- *Areias escaldantes* (1985) de Francisco de Paula

Gêneros: comédia e musical.

Atrizes/Personagens: Regina Casé (bandida – Verônica Pinheiro), Cristina Aché (bandida – Cristal Pinheiro), Liane Monteiro (odalisca), Mayara Norbim (odalisca), Patricia Marques (odalisca), Marise Farias (odalisca), Denise Mayer (odalisca), Christina Stege (maritimocha), Virginie (inglesa), Cristiane Couto (cliente do banco), Duse Nacaratti (cliente do banco), Lidoca (cliente

do banco), Virgínia Campos (cliente do banco), Elizabeth Leporage, (receptionista) Monica Castro (tripulantes do navio), Suzana Badin (tripulantes do navio), Monica Tereza (tripulantes do navio), Monica Biel (tripulantes do navio), Sílvia Holmes (policial).

- *Por incrível que pareça* (1986) de Uberto Molo

Gêneros: comédia e ficção científica.

Atrizes/Personagens: Ângela Rebelo (mulher do bancário), Cláudia Costa, Vera Figueiredo, Francinete e Tereza Mascarenhas (Denise).

- *Oceano Atlantis* (1991) de Francisco de Paula

Gêneros: aventura e ficção científica.

Atrizes/Personagens: Danielle Daumerie (musicista), Maria Monteiro (menina que sonha), Andréia Menezes, Carla Sabah, Marita D’Olne, D’Marina, May East, Camila, Ingrid, Dercy Gonçalves (moradora de Atlantis).

- *O monstro legume do espaço* (1995) de Petter Baiestorf

Gêneros: comédia, horror e ficção científica.

Atrizes/Personagens: Loures Jahnke e Onesia Liotto.<sup>8</sup>

- *Acquaria* (2003) de Flávia Moraes

Gêneros: aventura, ficção científica e drama.

Atrizes/Personagens: Julia Lemmertz (cientista e mãe – Nara), Sandy Léah (andarilha – Sarah), Ciça Simões, Liris da Costa, Tânia Fortes, Priscila Azzini e Thaís Coutinho.

- *Um lobisomem na Amazônia* (2005) de Ivan Cardoso

Gêneros: terror, suspense, comédia e horror.

Atrizes/ Personagens: Danielle Winitz (viajante – Natasha), Karina Bacchi (viajante – Samantha), Djin Sganzerla (viajante – Carol), Joana Medeiros (rainha das Amazonas – Pentasiléia), Daiane Amêndola (amazona – Alma), Analú Silveira (amazona – Mary) e Tânia Bôscoli (amazona – Maria).

---

8. Informações sobre as atrizes que participaram do filme não estão disponíveis em nenhuma das referências citadas, o acesso foi apenas pelos créditos do filme, do qual não há como saber exatamente quais os papéis designados.

- *Centopeia* (2005) de Daniell Abrew  
Gêneros: ficção científica e drama.  
Atrizes/Personagens: Jeanne Feijão (cosmonauta - Suzana), Camile Queiroz (espécie de fazendeira amiga de Joel - Taciana), Wanessa Araújo (Rita), Andréia Cibele (repórter), Rosemeira Rocha (repórter) e Teresa Reine (presidenta do Brasil).

- *O homem do futuro* (2001) de Cláudio Torres  
Gêneros: comédia, fantasia e romance.  
Atrizes/Personagens: Alinne Moraes (estudante de física e modelo - Helena), Maria Luísa Mendonça (estudante de física e empresária do ramo científico – Sandra), Malu Rodrigues (aluna), Lída de Bueno (Daise) e Giordana Forte (garota do terreno baldio).

- *Área Q* (2011) de Gerson Sanginitto  
Gêneros: ficção científica e thriller.  
Atrizes/Personagens: Tania Khalill (jornalista – Valquiria), Leslie Lewis (mãe de Peter -Carol Matthews), Lise Crilley (mãe jovem), Jenny Vilim (Cynthia) e Ana Kelly (Luz).

- *Branco sai, preto fica* (2014) de Adirley Queirós  
Gêneros: drama e documentário.  
Atrizes: Gleide Firmino (comandante de operações).

- *Deserto Azul* (2014) de Eder Santos  
Gêneros: romance e ficção científica.  
Atrizes/Personagens: Maria Luísa Mendonça (Alma) e Michelle Castro (aeromoça).

- *Brasil S/A* (2014) de Marcelo Pedroso  
Gêneros: aventura.  
Atrizes/Personagens: Maracatu Estrelha Brilhante (grupo de dança), (Wilma Gomes (responsável pela bandeirada), Marivalda Maria dos Santos e Giovanna Simões (motorista).

- *A repartição do tempo* (2016) de Santiago Dellape  
Gêneros: comédia e ficção científica.  
Atrizes/Personagens: Bianca Müller (funcionária - Carol), Rosanna Viegas secretária do chefe - Shirley), Selma Egrei (senadora), Bidô Galvão (funcionária administrativa), Dina Brandão (funcionária da limpeza) e Yasmin Sant'Anna.

## 2. Por um Cinema do Corpo: Gesto, Pensamento e História

Em 1895 surge o raio-X, uma descoberta atribuída ao físico alemão Wilheem Conrad Rontgen, ano que se determina como o do nascimento do cinema pelos irmãos Lumière, do ponto de vista, claro, da historiografia francesa. É curioso: um pequeno laboratório e apenas três trabalhos publicados sobre o assunto renderam a Rontgen um Prêmio Nobel de Física, quantidade inexpressiva quando comparada a outros laureados. Já o dito primeiro cinema, quase tão desprezioso em sua produção quanto a quantidade de escritos do cientista, surge em meio a uma série de formas culturais como “os espetáculos de lanterna mágica, o teatro popular, os cartuns, as revistas ilustradas e os cartões-postais” (Costa, 2006, p. 17). O raio-x nasce para ver o corpo por dentro, para desvelar cientificamente o que se passa em nossas entranhas, enquanto o cinema revela a fixação do movimento desse mesmo corpo: números de dança, acrobacias e esportes – o gesto é novidade.

Ao prescrever uma ligação íntima com os divertimentos populares nas metrópoles, o dito primeiro cinema previa um grande interesse pelos espetáculos de *vaudeville* no final do século XIX que se configuram, em um primeiro momento, como uma experiência dentro de um modelo do comportamento trivial e do lazer. Essa experiência aborda o corpo como algo que pode ser estimulado e experimentado enquanto temas de novos discursos: Tom Gunning exemplifica por meio de fotogramas, como o intitulado *A Subject for the Rogue's Gallery*, filme de 1904 da Biograph, filmado pelo cinegrafista A. E. Weed, como a câmera acompanha a dramaticidade em relação ao espetáculo feminino. Neste fotograma, a mulher colocada em primeiro plano apresenta uma careta que, como

ele descreve, vai se repetir ao longo do resto do filme. Expressa-se assim, um drama implícito no exercício do poder sobre um corpo que, segundo a imagem, acaba de ser capturado.

Se até meados da década de 1910 a institucionalização do cinema ainda não havia acontecido, entre 1895 e 1908 o que era oferecido aos espectadores estava muito ligado ao espaço em que esses pequenos filmes sem grandes preocupações narrativas eram exibidos: convivia-se com o barulho e a gritaria. A censura, inexistente nesses locais que eram vistos com maus olhos, proporcionava uma desregulação dos comportamentos que ali aconteciam. Outra questão interessante e ligada em algum grau à história do corpo, como aponta a historiadora Miriam Hansen, é o fenômeno dos filmes de boxe, gênero profícuo do período<sup>9</sup>. Hansen afirma que, em sua grande maioria, os filmes de boxe eram assistidos pelo público feminino, já que estavam em ambientes onde a mulher poderia participar, exercitar o seu olhar e curiosidade pelos corpos parcialmente desnudos. Este é um dado profundamente esclarecedor sobre a cultura da época, afinal, o espaço desregulado concedia à mulher de classe social mais desfavorecida, uma certa liberalidade e participação na vida pública. Ao observarmos, por exemplo, as imagens analisadas por Ben Singer em *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular* (2004), sejam as fotografias ou ilustrações que já preconizavam o cinema e preparavam o espectador para outras sensibilidades, nos deparamos com um interesse que exacerba o corpo

---

9. Para mais informações do assunto ver *América Purificante: Mulheres, Reforma Cultural e Ativismo Pró-Censura, 1873-1933 (Mulheres na História Americana)* (1997) de Alison M. Parker e *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (1991) de Miriam Hansen.



e o seu reconhecimento ou a sua representação, como um dos principais alvos atingidos pela emergência da modernidade.

As temáticas corporais, principalmente aquelas ligadas ao feminino, foram e ainda são recorrentes nas artes, tópico inesgotável e capaz de criar discussões sobre a igualdade de gênero no universo artístico, ou seja, a mulher artista e a mulher como material de um processo criativo - a falsa e romântica ideia das musas, por exemplo, é um exemplo de umas das vertentes que a discussão poderia tomar. Em uma breve lembrança dos estudos realizados por Michelle Perrot e Georges Duby<sup>10</sup> sobre as diversas representações do feminino na história da arte, encontramos desdobramentos: a objetificação, a sexualidade como meio de subversão da submissão ou como confirmação dela, o silenciamento, a crítica social, a contestação dos estereótipos ou a aplicação ferrenha deles; a lista de abordagens é extensa, o que confere ao surgimento da história das mulheres como campo de estudos, um assunto profundo e surpreendente. Mas, ao promover a retomada das figuras estáticas apresentadas pela pintura e a fotografia, o que nos faz pensar que com o cinema, em sua ilusão de movimento proporcionada pela sequência de imagens paradas, a tratativa seria diferente?

A possibilidade de retratar o movimento configura-se, também, como uma política do corpo. Não à toa, grande parte dos primeiros filmes da época que ocupavam salas quentes e imundas, onde multidões

---

10. Aqui me refiro, principalmente a sequência dos livros *História das Mulheres no Ocidente*, que são divididos em cinco volumes de acordo com o período abordado. Porém, no que se refere à extensa produção de Michelle Perrot, uma das mais importantes figuras intelectuais quando o assunto é história da mulher, a sua contribuição se fortaleceu principalmente na década de 1970, ao apresentar temas e recortes que até então tinham sido negados, revelando o desinteresse da história por preocupações teóricas androcêntricas.

de operários e trabalhadores de baixa renda procuravam abrigo para o corpo cansado. Mais tarde, em *Cinema de Bordas* (2006), Bernadette Lyra e Gelson Santana vão propor que essas primeiras experiências se encaixam muito bem no modelo de comportamento trivial do lazer, trazendo essa mesma configuração para uma série de filmes que vão identificar como as produções feitas às margens do cinema *mainstream*.

No entanto, ao estabelecer o conceito de cinema de bordas como filmes associados a esse tipo de experiência encontrada no primeiro cinema, a relação atribuída é reverberada para além dessas definições. Como propõem os autores, as visões teóricas acerca do assunto são limitantes e por esse motivo, não devem ser compreendidas em função da oposição, afinal o seu movimento não está somente na narrativa diegética, mas na sua transformação enquanto produto de uma época que pode ser problematizado em diferentes tempos. Nesse sentido, as subculturas valorizadas e heterogêneas, como acredita Lyra (2009) quando se refere ao cinema brasileiro de bordas, consegue estabelecer uma estética próxima do que hoje se nomeia de paracinema, conceito que, apesar de oscilante, promove seu sentido quando “dentro da concepção de contraste com obras que as entidades legitimadoras consideram centrais à constituição da cultura cinematográfica” (2009, p. 35).

A catalogação do paracinema, segundo autores como Sconce (1995) é capaz de reunir filmes de horror artístico, *exploitation*, pornográficos, ficção científica, *badfilm*, *splatterpunk*, *mondo films*, *sword-and-sandal epics*, *Elvis flicks*, *government hygiene films*, *japanese monster movies*, *beach party musicals*, ou seja, uma série diversificada de gêneros. Essa grande salada cinematográfica faz muito sentido quando pensamos no inusitado gênero da ficção científica no cinema brasileiro: sua composição

híbrida e paródica, como bem aponta Suppia (2015) em seus estudos dedicados ao tema, é o resultado de uma cultura altamente complexa e diversificada, que pretende dizer muito sobre nosso ímpeto antropofágico.

Nesse sentido, a ideia de um cinema do corpo não pretende se ater somente ao cinema de bordas, do qual identificamos algumas produções da FC brasileira<sup>11</sup>, mas expandir-se a ponto de compreender, como bem apontam Shohat e Stam (2006) sobre o papel das paródias<sup>12</sup>, que favorecem aquilo que os autores vão chamar de imagens “negativas” e grotescas, mas que podem levar a cabo críticas profundas e não apenas as repetições de um modelo intolerante. A partir deste recorte, o que exatamente os filmes teriam para dizer sobre o corpo feminino? Será que o discurso de filmes distantes dos pressupostos enraizados do gênero da FC teriam algo a contribuir para a história das mulheres? Será subversiva a temática somente por ter em vista um delineamento, a princípio,

- 
11. Em *Cinema de Bordas* (2006) e (2008) a temática dedicada a possibilidade de existência de uma cinema de FC no Brasil é encabeçada por autores como Alfredo Suppia com *Ficção científica no cinema brasileiro: que bicho é esse?* (pp. 16-41), Rogério Ferraraz com *Da ficção científica à comédia: o (des)arranjo dos gêneros em O Homem do Sputnik e Por incrível que pareça* (pp. 140-153) e novamente Suppia com *Venceu a conta de ar: a distopia ecológica no cinema brasileiro de ficção científica* (pp. 14-39) em *Cinema de Bordas 2* (2008). Todavia, quando olhamos para os ditos filmes de FC no cinema brasileiro, nos deparamos com produções que vão além da coceitação de bordas, o que configura uma extensa e diversificada forma de apresentação desse filmes. Seguindo aquilo que é apontado em *Cinema de Bordas 2* (2008), por exemplo, que invoca uma produção gestada por amadores e não profissionais, destacaríamos dentro dessa lógica os filmes *O monstro legume do espaço* (1995) de Petter Baigestorf e *Centopeia* (2008) de Daniell Abrew.
  12. Aqui, refiro-me a definição de paródia concedida por Linda Hutcheon em *Poética do Pós Modernismo* (1991) que, não se refere a imitação ridicularizada, mas uma prática que sugere a “repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança” (p. 47), assim, ela vai totalmente na contramão de definições dadas por, por exemplo, Frederic Jameson (1984), que substituiu tudo por pastiche e compreende tal processo como um tipo de canibalização aleatória dos estilos do passado.

improvável? As personagens identificadas acima, afinal, teriam algo de subversivo ou repetitivo dentro da história do cinema brasileiro?

### 3. Um Enunciado: o Corpo Feminino Fantástico

Não podemos negar que, independente dos gêneros impostos para os filmes e dos quais, muitas vezes, despendemos tempo tentando identificá-los, o corpo é um elemento que está praticamente presente em todas as histórias. Essa corporificação tem aberto espaços de discussão em torno da relevância filosófica que o corpo implica, afinal, como acredita o existencialista Merleau-Ponty, o corpo é a nossa maneira de ser e estar no mundo. Por meio dele conseguimos desvelar algo que está em movimento, mesmo quando estático, o corpo biológico é regido por partículas invisíveis aos nossos olhos. Essa instabilidade identificada nos gênero fílmico e no corpo humano são passíveis de promover um paralelo às próprias questões de gênero, extremamente relevantes no que seria a quarta onda feminista<sup>13</sup> que contesta a tentativa de se referir a todas as mulheres de forma igualitária. Com relação aos gêneros cinematográficos:

foram, em seguida, transformados, seja pelo excesso e pela paródia ..., seja pela extinção ou pela decrepitude ..., seja ainda pelas próprias modificações dos referentes aos quais eles estão ligados .... Ao contrário de uma opinião muitas vezes emitida, não parece que o fenômeno do gênero tenha enfraquecido; mas é verdade que

---

13. A quarta onda feminista, amplamente discutida no livro *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade* (2018) organizado por Heloisa Buarque de Hollanda, discute os novos contextos pelos quais o feminismo tem passado, principalmente no que se refere a tomada das ruas e das redes sociais que deslocam as reflexões sobre o gênero, a identidade, as diferenças e as desigualdades para mais uma plataforma construtora de sentido: o corpo.

vários gêneros evoluíram bastante, que outros apareceram ..., que frequentemente os filmes de gênero mostram uma certa ironia para com seu pertencimento de gênero, e que vários cineastas importantes ... procuraram dar, no interior mesmo dos gêneros, uma redefinição ou, ao menos, uma reflexão que institui, também ela, uma espécie de distância. (Aumont & Marie, 2003, p. 142)

Ao transferir esse pensamento para o gênero da FC no cinema brasileiro, fica claro que as bases deste cinema estão longe de se organizarem em categorias muito claras. Da mesma maneira, os debates contemporâneos em torno do gênero como categoria de análise dentro das teorias feministas, sofre do mesmo mal - ou melhor, bem. À exemplo das discussões proposta por Butler (2017) que questiona o entendimento da mulher como o Outro, em função da definição do homem como o sujeito universal e, em outra visão, como a da compreensão das mulheres constituídas pelo irrepresentável, ou seja, uma ausência. Para nos ater apenas a essas duas visões que, partem ainda das oposições e da exclusão, a ideia é de que, ainda que a elucidação do termo esteja longe de uma resolução, o ponto de convergência ainda acontece no corpo.

Em ambos os casos, o corpo é representado como um mero *instrumento* ou *meio* com o qual um conjunto de significados culturais é apenas externamente relacionado. Mas o “corpo” é em si mesmo uma construção, assim como o é a miríade de “corpos” que constitui o domínio dos sujeitos com marcas de gênero. Não se pode dizer que os corpos tenham uma existência significável anterior à marca do seu gênero; e emerge então a questão: em que medida pode o corpo *vir a existir* na (s) marca (s) do gênero e por meio delas? Como conceber novamente o corpo, não mais como um meio ou instrumento passivo à espera da capacidade vivificador de uma vontade caracteristicamente imaterial? (Butler, 2017, p. 30)

Com a necessidade de promover o corpo não mais como meio de uma conversão imaterial – ele deveria esperar, portanto, a agilidade da mente para se tornar algo? A inclinação concedida a ele promoveria a sua utilização não somente como um instrumento, mas um fim em si mesmo. Novas perspectivas, já retratadas pelo feminismo contemporâneo que pretende incluir estratégias autônomas e que desprezem as mediações representativas ou lideradas por protagonistas fixadas, também caminham na mesma corda bamba. Talvez, as narrativas baseadas cada vez mais na própria experiência individual e que passam a valorizar mais a insurgência que a própria revolução, sejam, em um primeiro momento, o que existe de mais assustador, já que não são capazes de delimitar essencialmente as universalidades.

Retornamos mais uma vez ao gênero filmico, incorporando agora – a despeito do título – o fantástico conjugado como um item significativo para a compreensão desses corpos. Se utilizado em sua compreensão mais comumente aceita, quando as histórias são centradas em elementos não existentes ou reconhecidos pela realidade ou ciência de seu tempo, o fantástico acaba por ir contra a ideia de corpo – como algo que existe, é palpável e comprovável. Todavia, ao nos presentearmos com narrativas capazes de descrever um tempo sem o compromisso de reivindicá-lo, o imaginário previsto dentro da FC brasileira especula sobre o já vivido, o que se vive e o devir em seu caráter iminente relacional, o que acaba promovendo um tipo de regime de historicidade<sup>14</sup> profundamente contemporâneo: uma material vasto de análise de nosso tempo.

---

14. O conceito de regime de historicidade utilizado aqui, é entendido a partir das leituras de François Hartog sobre a nossa contemporaneidade, levando em consideração, principalmente, a nossa relação com o tempo ou melhor, os diferentes tempos.

Historiador, por lidar com vários tempos, instaurando um vaivém entre o presente e o passado, ou melhor, passados, eventualmente bem distanciados, tanto no tempo quanto no espaço. Este movimento é sua única especificidade. Partindo de diversas experiências do tempo, o regime de historicidade se pretenderia uma ferramenta heurística, ajudando a melhor apreender, não o tempo, todos os tempos ou a totalidade do tempo, mas principalmente momentos de crise do tempo, aqui e lá, quando vêm justamente perder sua evidência as articulações do passado, do presente e do futuro. (Hartog, 2013, p. 37)

Proponho aqui que o fantástico estaria ligado a hesitação provocada por essas histórias que podem tratar de fenômenos inexplicáveis e desafiam nossa capacidade em correlacionar os universos às nossas vivências. Em *Introdução à Literatura Fantástica* (1992), Tzvetan Todorov explica que a hesitação leva a três caminhos diferentes: o fantástico-maravilhoso, o puro e o estranho. No fantástico-maravilhoso, pode-se confirmar a existência do sobrenatural e questionar as leis da ciência; no puro, pode-se ficar sem resposta satisfatória, o que leva a um processo de insanidade, e no estranho se concede uma explicação racional que desmascara ou traduz o fenômeno desconhecido em termos científicos. Nos três caminhos, somos indubitavelmente relegados às incertezas, ou seja, nada é definitivamente concluído e tudo está em constante movimento.

Tal movimento relembra o próprio movimento do corpo que é único e coletivo ao mesmo tempo, graças às ações prefixadas pelo “re”: relembrar, reler, rever, rememorar, ressignificar e outras da mesma gramática. Na ação de (re) - mais algo, é possível desenvolver outras abordagens, como bem prevê o alinhamento promovido pela nova história. Por isso o corpo fantástico que, não só existe na imaginação – para bem contrariar o significado que encontramos no dicionário – é capaz de discorrer

sobre um cenário já apresentado, mas nunca antes visto, ou melhor, categorizado. Em *Saudades do Futuro - ficção científica no cinema e o imaginário social sobre o devir* (2013), Alice Fátima Martins discorre sobre a compreensão do fantástico.

muitos críticos literários e de cinema não consideram ser uma categoria, mas um certo tipo de narrativa que pode ser classificada nas diversas categorias ou gêneros cinematográficos. De modo que, nos catálogos diversos, podem ser encontrados filmes de ficção científica cujas histórias envolvam fantasia, ação, terror, romance, drama ou cujo tom seja de comédia, dentre outras possibilidades. (Martins, 2013, p. 22)

Dessa forma, quase como uma sublime história de FC que, na visão de muitos autores começa com um “e se?” e desdobra-se para o deslumbramento, a extrapolação do que conhecemos por realidade, o estranhamento sobre o que é apresentado ou um (re)enxergar o mundo por meio de algo novo está intimamente ligado ao conhecimento que, muitas vezes renegamos sobre o corpo. A especulação de um corpo que é impossível categorizar, assim como o gênero, talvez se reverta como um dos maiores incômodos da humanidade, como afrontar algo que ali já esteve, não está mais e ainda assim é presente?

### **Primeiras Considerações**

Ao aprovarmos o corpo e os gestos provindos dele como um campo extenso de possibilidades significativas e que podem servir como ponto de partida para compreendermos outros aspectos da história, até então não comumente abordados, admitimos não apenas a extensão de um



campo de pesquisa, mas o florescimento de possibilidades narrativas que foram escondidas, silenciadas ou simplesmente ignoradas.

Nesse sentido, a primeira radiografia desses corpos - identificados a partir de seu papel social no mundo, ou seja, quem são, o que fazem e como são enxergadas dentro da história – alienígenas, mães, bandidas, índias falsas, secretarias, etc – não se pretende comprovar um tipo de subversão ou avanço em suas representações, o que acaba culminando em uma ideia evolutiva e que prevê julgamentos de valor. A argumentação deve acontecer simplesmente – não de forma simples, mas, por isso, complexificada – pelo fato de esses corpos existirem e, conseqüentemente, aprovarem a sua história.

Com uma abordagem do fantástico no gênero da FC e das problemáticas de gênero e corpo tão inerentes ao debate feminista, o que se conclui é: a partir de filmes tão híbridos em temáticas que prefiguram o uso de artifícios da FC clássica, o gênero, quando transportado para o terreno brasileiro, está longe de configurar-se apenas como uma cópia daquilo que já existe, mas aponta para uma dinâmica faminta inerente a nossa história cultural.

Já o corpo feminino, como elemento presente nessas histórias, profere um tipo de identificação que não acontece somente pela distância, mas por aproximações possíveis com o nosso tempo – se a dita história das mulheres em seu âmbito mais amplo, ainda pretende ter muito para dizer, o seu corpo não poderia ser diferente. Da mesma forma que a história é viva, o corpo que a produz também está em constante transformação, garantindo que as individualidades sejam materializadas em cada respiração e gesto. Essas particularidades, felizmente presentes por meio do cinema, conseguem e ainda conseguirão agir sobre nossos próprios

corpos de forma extremamente íntima, afinal, estudar esses corpos vai além da catalogação fílmica que se explica pelas representações, estudá-los significa examinarmos a nós mesmas.

### Referências

- Aumont, J. & Marie, M. (2003). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus Editora.
- Butler, J. (2018). *Problemas de gênero: feminismo e a subversão das identidades*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Charney, L. & Scheartz, V. (Orgs.). (2004). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify.
- Hartog, F. (2014). *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Lyra, B. & Santana, G (orgs.). (2006). *Cinema de Bordas*. São Paulo: Editora a lápis.
- Martins, A. F. (2013). *Saudades do Futuro - ficção científica no cinema e o imaginário social sobre o devir*. Brasília: Editora UNB.
- Sant'Anna, D. B. (2001). *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Schwarzman, S. & Ramos, F. (Orgs.). (2018). *Nova história do cinema brasileiro* (Vol 1 e 2). São Paulo: Edições Sesc São Paulo.

Sconce, J. (1995). *Trashing the academy: taste, excess, and emerging politics of cinematic style*. *Screen*, 36(4), 371-392.

Shohat, E. & Stam, R. (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify.

Suppia, A. (Org.). (2015). *Cartografias para a ficção científica mundial: cinema e literatura*. São Paulo: Alameda.

Todorov, T. (1992). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva.

# **La Representación de la Mujer en los Documentales sobre Ejecuciones Extrajudiciales en Colombia. Resultados Preliminares a través de *Impunity* (2010), de Hollman Morris y Juan José Lozano.**

Pablo Calvo de Castro<sup>1</sup>  
Ingrid Estíbaliz Sánchez Díez<sup>2</sup>

Colombia ha vivido los últimos 60 años de su historia inmerso en un conflicto armado. Este ha tenido como contendientes a grupos guerrilleros, la fuerza pública -conformada por el ejército y la policía- grupos paramilitares y autodefensas. Además, la influencia del narcotráfico, sobre todo a partir de la década de los 80 del siglo pasado, ha sido un factor de desestabilización que ha contribuido a complicar más si cabe un intrincado escenario social. Este conflicto ha modelado un Estado que, desde la firma de los acuerdos de paz en 2016, afronta la construcción de un sistema de convivencia en paz en un clima social

- 
1. Doctor en cine documental en la Universidad de Salamanca. Profesor PhD a tiempo completo en la Universidad de Medellín. [pcalvo@udem.edu.co](mailto:pcalvo@udem.edu.co)
  2. Doctora en Derecho de la Seguridad por la Universidad de Salamanca (España). Profesora PhD de tiempo completo en la Institución Universitaria Tecnológico de Antioquia. [sigrid@usal.es](mailto:sigrid@usal.es)

fuertemente polarizado entre quienes aceptaron la implementación de los acuerdos y quienes los niegan por considerar a la guerrilla de las FARC-EP -firmante junto al Gobierno de Juan Manuel Santos- un interlocutor inválido.

En este contexto, uno de los hechos vinculados al conflicto que ha tenido una mayor trascendencia social ha sido el de los comúnmente denominados como falsos positivos, cuyo término correcto atendiendo a las definiciones del hecho es el de ejecuciones extrajudiciales, que son

casos reportados por unidades de la fuerza pública como resultados positivos en la acción contra grupos armados ilegales y que son reportados en los informes oficiales como muertes en combate ... pero que posteriormente debido a las denuncias de organizaciones sociales y defensores de los derechos humanos, de víctimas directas de los hechos, de familiares de las víctimas [...] se han develado como acciones contra la población civil no combatiente (Centro de Investigación y Educación Popular, 2009, p. 5)

Sobre los datos referentes a esos casos en el país, aunque existen distintas bases de datos, el número final de víctimas de esta conducta no está claro. Se reportan casos desde 1984, fecha de inicio a la sistematización de los reportes de víctimas del conflicto en Colombia. Así, distintos estudios sitúan el número de personas víctimas de ejecuciones extrajudiciales por encima de las 5.000 (Bonilla, 2017; Rojas Bolaño y Benavides Silva, 2017).

Si bien el proceso de paz está visibilizando casos que se remontan décadas atrás, durante el periodo de vigencia de la Política de Seguridad Nacional -entre 2002 y 2010-, la tasa promedio de estos casos se incrementó un 154% mientras que la tasa de guerrilleros dados de baja se incrementó un 52% (Cárdenas y Villa, 2013, p. 65). Este incremento

coincide con un aumento de la intensidad del conflicto armado y una mayor victimización de la sociedad civil, reflejada en el incremento de las ejecuciones extrajudiciales, que señalaban personas que no pertenecían a ningún grupo guerrillero y eran asesinadas para contabilizarlos como bajas en combate.

La implantación de la Política de Seguridad Nacional, a partir de mediados de 2002, tiene como objetivo la protección de la población y el fortalecimiento del Estado de derecho y la autoridad democrática en todo el territorio mediante la presencia permanente y efectiva de la autoridad y el fortalecimiento del sistema judicial. No exento de polémica, en 2003 se propone en el Congreso de la República un estatuto antiterrorista que amplió las capacidades coercitivas de las Fuerzas Armadas en el cumplimiento de su deber. Pero sobre todo, este cambio de paradigma introduce un fuerte viraje en la denominación misma del conflicto armado. Esta denominación es sustituida por el concepto de terrorismo, y los contendientes del conflicto armado pasan a ser consideradas como organizaciones terroristas. El contexto internacional cambió con los atentados del 11 de septiembre de 2001, que modificaron los parámetros de lucha contra el terrorismo, lo que afectó al desarrollo del conflicto colombiano, muy condicionado en ese momento por la financiación y los lineamientos establecidos por Estados Unidos tras la firma del Plan Colombia. Se produce un fracaso evidente de los diálogos de paz entre el gobierno de Pastrana y las guerrillas de las FARC-EP. El gobierno colombiano cede ante las presiones de los sectores militaristas y los medios de comunicación masivos inician una campaña de desprestigio de la guerrilla y de apoyo a las medidas más contundentes y alejadas del diálogo. Estados Unidos cambia los

objetivos en la orientación de las ayudas del Plan Colombia, que se centran en la lucha contrainsurgente y pasa a considerar a la guerrilla de las FARC-EP como una organización terrorista, calificación que en el momento de la elaboración de este texto sigue vigente.

El gobierno de Álvaro Uribe Vélez -2002 a 2010- alimenta el mito de la democracia garantista y el de la inexistencia de un conflicto armado y social. Se señala el terrorismo como la principal amenaza a la estabilidad democrática y se apuesta por la derrota militar proyectando a la sociedad, a través de los medios de comunicación, los éxitos militares como el aumento de los caídos en combate (Rojas Bolaño & Benavides Silva, 2017, p. 23). Así, el incremento de los casos de ejecuciones extrajudiciales es continuo desde 2003 hasta 2007, debido al vacío institucional derivado de la falta de un mecanismo apropiado de control sobre las acciones del ejército (Cárdenas & Villa, 2013, p. 65).

En el presente trabajo pretendemos observar -a través la película *Impunity* (2010), de Hollman Morris y Juan José Lozano- cómo el cine documental trabaja intensamente como herramienta de memoria. En ese necesario ejercicio de generación de memoria, las mujeres como colectivo inserto en una sociedad estructuralmente machista experimenta un proceso de representación sobre el que pretendemos arrojar luz, en tanto asumen una serie de roles como víctimas que contribuyen a una invisibilización sociales y una homogeneización en cuanto al desempeño de sus actividades vinculadas al conflicto y al posconflicto.

Las mencionadas ejecuciones extrajudiciales tuvieron como víctimas fundamentalmente a hombres y son las mujeres familiares de esos hombres las que ejercen las acciones en busca de la verdad y la justicia.

A continuación, analizamos la manera en la que son representadas a través del cine documental.

### **Marco Teórico**

En este escenario, las mujeres han sido parte implicada del conflicto colombiano, agentes activos, pero sobre todo víctimas de una guerra inserta en una sociedad estructuralmente machista (Sisma, 2008). Cuando han sido víctimas, lo han sido de manera múltiple. Víctimas directas de la violencia, de los desplazamientos forzados, de los asesinatos y las desapariciones. En los últimos sesenta años, las mujeres colombianas han sido familiares de desaparecidos, madres, hijas, hermanas, sobrinas... pero además, víctimas integrantes de las partes del conflicto. Las mujeres han integrado mayoritariamente las filas de los grupos guerrilleros -de los que las FARC-EP es el más numeroso-, así como de la fuerza pública. Como integrantes de grupos paramilitares hay registros de apenas dos centenares de casos (Calvo Camargo, Conde Murcia, & Salcedo Camargo, 2018) por lo que su presencia en este bando es meramente residual, aunque las dinámicas son las mismas, ya que

las mujeres hicieron parte de la organización de las Autodefensas ... cumpliendo el papel de relacionistas públicas, financistas, recaudadoras de impuestos y extorsiones, gestoras de iniciativas sociales, o informantes. Simultáneamente, algunas se forjaron una reputación de despiadadas y ejercieron su autoridad de manera vertical y violenta, como cualquier comandante paramilitar. (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2016, p. 44).

La revisión de la presencia y los roles de las mujeres en el conflicto es amplia (Barros & Rojas, 2015; CNMH, 2016; Diaz, 2008; López, 2009;



Marón, 2003; Observatorio de Paz y Conflicto, 2015). Tanto en la guerrilla como en la fuerza pública las mujeres han tenido que sufrir la desigualdad y la implementación de estructuras hetero-patriarcales mediante la jerarquía castrense o directamente a través del abuso. Además, han sido tradicionalmente infrarrepresentadas en la construcción del discurso histórico a través del audiovisual (Everly, 2016) al que contribuye el cine documental como también lo han hecho el resto de formatos, géneros y soportes que hoy alimentan los imaginarios sociales. El documental en el siglo XXI se desenvuelve en un ecosistema en el que la denuncia sobre hechos de especial trascendencia y sensibilidad social son transmitidos en convivencia con fenómenos como el de las *fake news* o con lo que Villarroya (2019) denomina como burbuja narrativa, en la que se ofrece una visión unificada y excluyente sobre una cuestión. Aquella es ingerida por la masa de manera acrítica y firme. Como contrapeso a estos fenómenos se consolida el documental de autor que, desde la variedad formal y discursiva, propone enfoques críticos, reflexivos y personales. Así, el cine documental se ha configurado como un antídoto contra la amnesia social, un contrapeso de los discursos del poder, que atesora “recursos y dominio social que, además, requiere del olvido para legitimarse en su posición de privilegio” (Mendoza, 2005, p. 10). Y es que la construcción de la memoria histórica implica que los hechos narrados no sean “meros correlatos de la verdad, sino más bien que cada individuo se defina en su memoria; es decir, somos una recopilación de hechos y recuerdos que se entremezclan con lo que queremos ser o quisimos ser” (Torres Ávila, 2013, pp. 146-147). La memoria histórica, por tanto, está en poder de “grupos vivos y por ello [...] en permanente evolución, abierta a la dialéctica del recuerdo y de

la amnesia” (Cheroux, 2013, p. 61), dentro los denominados pretéritos presentes (Huysen, 2002), que se configuran “como la preocupación central de la cultura en las sociedades occidentales desde los años ochenta” (Ortega, 2010, p. 89).

En el momento histórico actual las cuestiones de género están siendo analizadas en distintos contextos sociales a fin de abordarlas de una manera estructural y salir de esa deuda histórica que arrastran los Estados de derecho desde el citado modelo heteropatriarcal. En las representaciones que en el presente texto nos ocupan, en las que el cine documental describe, analiza y reflexiona sobre un hecho de fuerte relevancia social en un momento crucial para la sociedad colombiana, se corre el riesgo de construir discursos de la memoria a partir de narrativas y estructuras modales que perpetúan los cánones de infrarrepresentación femenina, por lo que este tipo de análisis son de gran importancia para interpelar dichos discursos en favor del desarrollo estructuras que permitan la construcción de imaginarios sociales desde un plano de igualdad de género.

A partir de este marco el presente trabajo pretende indagar sobre la manera en la que se produce la representación de las mujeres en el discurso de la memoria histórica en Colombia y más concretamente la manera en la que se produce la representación de las mujeres en los documentales sobre ejecuciones extrajudiciales en Colombia. Por esta razón, el presente texto desgana las conclusiones de una película central del análisis, pero sobre todo aspira a convertirse en un espacio de discusión sobre los retos que se plantean a la hora de desarrollar estrategias de representación y espacios de reflexión sobre la memoria histórica de Colombia a través de una herramienta tan útil como lo es el cine documental.

Así, nuestra hipótesis de partida se sustenta en el hecho de que las mujeres han sido parte implicada del conflicto colombiano, agente activo, ciudadano, pero sobre todo víctima de una guerra inserta en una sociedad estructuralmente machista; y de esta forma es representada en el cine documental colombiano. A partir de este planteamiento de partida, indagamos sobre la manera en la que se configuran los discursos narrativos en la generación de memoria histórica sobre las aristas que conforman uno de los fenómenos históricos más complejos y poliédricos que han existido.

## **Metodología**

La metodología utilizada parte de un enfoque cualitativo (Flick, 2002) que, por la especial naturaleza del objeto de estudio así como de la realidad histórica abordada, tiene un anclaje directo en los Estudios Culturales (Grossberg, 2010), en tanto estas realidades se conectan con procesos activos sobre los que las políticas públicas dominantes parecen impulsar preferentemente proyectos de memoria y reparación de manera simbólica o puntual, pero sin integrar en el enfoque global de país-región-ciudad una consideración real de las víctimas ante un conflicto que ha afectado de manera transversal y cronificada a Colombia durante más de 60 años.

A través de este enfoque cualitativo se utiliza el análisis fílmico como herramienta para abordar el cine documental como unidad de análisis. Si bien el análisis fílmico tiene una amplia trayectoria en el abordaje de obras de ficción, no ocurre de manera similar en el cine documental. Por ello, y partiendo de las aportaciones de autores de refe-

rencia como Aumont y Marie (1990) Gómez Tarín (2006, 2011), Marzal Felici (2006), Montiel (2002), Bordwell, Staiger y Thompson (1997), Martínez-Salanova Sánchez (2003) y Cerdán Los Arcos (2015), ha sido necesario adaptar esas propuestas analíticas a la idiosincrasia del cine documental. Para ello tomamos como referencia a autores que han abordado el cine documental con una concepción latinoamericanista Burton (1990), Paranaguá (2003), Ruffinelli (2012), Pérez Murillo (2013) o Gumucio Dagron (2014), partiendo de la concepción regional del cine documental en la región motivada por la denuncia de las injusticias en un contexto de desigualdad (Calvo de Castro, 2019). Aquí es donde situamos las películas analizadas, poniendo el énfasis en el análisis textual, formal y del contexto -tanto argumental como de producción- y aplicando la perspectiva de género (Bengoechea & Calero, 2003; Varela, 2014, 2017).

Como última acotación metodológica, el planteamiento del proyecto de investigación con el que se conecta el presente texto se ancla en los postulados de la Investigación-creación (Daza Cuartas, 2009; Arqueros, 2015), en tanto toda la revisión teórica y analítica de contenidos concretos está conectada con el desarrollo de un cortometraje documental que también utiliza los resultados como parte del desarrollo argumental.

Como ya hemos comentado, este texto arroja resultados preliminares de un estudio de mayor espectro compuesto por una muestra de seis títulos documentales. La selección de la muestra parte de un rastreo sistemático por las bases de datos que incluyen producciones audiovisuales en formato documental vinculadas con la temática de las ejecuciones extrajudiciales y los falsos positivos dentro del contexto de

representación audiovisual del conflicto en Colombia y las reflexiones sobre la configuración de mensajes en la generación de memoria histórica sobre las aristas que conforman uno de los fenómenos históricos más complejos y poliédricos de la historia reciente del país.

### **Resultados del Análisis**

*Impunity* (2010) está diseñada como una película documental con fuerte vocación internacional. Producida por Dolce Vita Films, Intermezzo Films S.A. - ambas empresas radicadas en Francia- con el apoyo de Radio Télévision Suisse, relata el conflicto armado en Colombia a través de los testimonios de distintas familias inmersas en procesos judiciales sobre los casos que les afectan. Pero, además, frente a un tema tan complejo y con tantos matices -debido a la cantidad de actores participantes en el conflicto y a la gran cantidad de tiempo que ha durado- los directores apuestan por introducir datos que ayuden al espectador a comprender mejor el contexto en el que se desarrollan los hechos mediante la narración en off. Esta estrategia aleja la película de las tendencias asumidas por el documental del siglo XXI, pero fortalece su capacidad pedagógica y ayuda a entender el tema.

Bajo esta dinámica, la película se estructura en distintas secuencias construidas a partir de imágenes de archivo de la guerra en Colombia, los testimonios de las víctimas y los victimarios -en diferentes audiencias en las que las víctimas preguntan por sus casos a los responsables directamente implicados-, la búsqueda de cuerpos y la situación del Ejército como fuerza armada encargada, en teoría, de proteger a sus ciudadanos.

En lo relativo a los resultados obtenidos tras el análisis de los aspectos formales, se observa un tratamiento fotográfico clásico que alterna el mencionado material de archivo con imágenes de las audiencias registradas con estilo directo y entrevistas de corte canónico -mediante un plano medio estático, cámara fija y una iluminación sencilla a través de tres puntos-. La narración introduce el contexto mediante la voz en off de un locutor con imágenes aéreas del país, sobre todo de las zonas rurales aisladas en las que solo se percibe selva y bosque, acompañando el discurso de la impunidad de las acciones de grupos al margen de la ley ante la incapacidad del Estado para controlar el territorio que está bajo su responsabilidad. El uso de las imágenes de archivo a menudo muestra imágenes de violencia explícita y tiene una función descriptiva, apoyando el contexto en el que se desarrollaron las historias descritas.

A partir de este estilo clásico en cuanto a la estructura narrativa, cabe destacar la primera secuencia. Propone la confrontación directa del espectador con el testimonio de una víctima que narra los hechos relacionados con el brutal asesinato de su hermano menor. A continuación, se aporta información general sobre el conflicto en Colombia para pasar a la exposición de los hechos cronológicos a partir de las vistas judiciales y de la tarea del CTI -Cuerpo Técnico de Investigación de la Fiscalía General de Colombia- en la búsqueda de cuerpos de víctimas, enterrados en fosas comunes en distintas zonas rurales del país. Las últimas secuencias conectan las audiencias públicas con la entrega a los familiares de los restos de los desaparecidos y asesinados.

Esta estructura narrativa que, como hemos mencionado, responde a patrones clásicos, no incluye un modelo de autorreferencialidad concreto (Calvo de Castro & Marcos Ramos, 2018) que defina la asunción de

un punto de vista determinado en el tratamiento de la historia. Si bien está claramente definida la postura a favor de las víctimas ya desde el mismo título de la cinta, es quizá la profundidad, complejidad e intensidad emocional derivada de los testimonios la que excluye una mirada personalista que genere mayores espacios de reflexión.

En todo caso, se observa claramente la definición del punto de vista de los cineastas en favor de las víctimas, pero sobre todo en contra de la impunidad de los victimarios. El rol del victimario es otorgado a la figura del Estado. Un Estado débil, corrupto y negligente que durante un periodo determinado colaboró a que distintos sectores políticos, económicos y militares prestaran ayuda a los grupos paramilitares, encargados de garantizar la seguridad en territorios donde no tenía presencia y la guerrilla había tomado el control.

Ese punto de vista de los cineastas plasmado en la película contribuye a la generación de un discurso de la memoria que trata de contrarrestar el discurso oficial. Desde este enfoque y teniendo en cuenta el momento que vive la sociedad colombiana en cuanto a su relación con el conflicto armado, Morris y Lozano contribuyen a la elaboración de un *relato primordial* que “no puede entenderse como una descripción de la realidad objetiva externa, sino como una interpretación subjetiva que dé sentido a la persona que lo elabora” (Villarroya, 2019, p. 166). Así, se posicionan frente a un tema de gran trascendencia social contribuyendo a la consolidación del cine documental como una herramienta fundamental para la generación de memoria histórica. En esta fase de evolución de la construcción del discurso documental, *Impunity* (2010) se ocupa de lo urgente abordando el análisis y la descripción de un conflicto social complejo dentro de un marco histórico que también

implica retos a la hora de ser narrado a un espectador neófito. Y esto lo hace a través de casos particulares en los que las víctimas se encuentran en pleno proceso de búsqueda de la verdad. Sin hacerlo de una manera evidente, por lo que no podemos afirmar que los directores desarrollen una estrategia narrativa *ad hoc* para cumplir este objetivo, el discurso descansa sobre la cercanía de las mujeres, para transitar de la voz en off que se ocupa de los datos generales que permiten al espectador comprender la realidad descrita, a las historias personales, enunciadas por las propias mujeres víctimas.

### **Conclusiones**

El discurso desarrollado por Hollman Morris y Juan José Lozano en *Impunity* (2010) incluye los tres niveles de desarrollo discursivo propuestos desde el presente texto. Por un lado, ofrece un contexto suficiente para la comprensión por parte del espectador de un tema complejo y lleno de aristas. A partir de ahí, los testimonios sobre la situación de las víctimas se insertan en el encuentro con sus victimarios, en el marco de los procesos judiciales que se desarrollan a finales del primer decenio del siglo XXI. Una estrategia narrativa atrevida desde el propio registro de los testimonios, pero que consigue un levantamiento de evidencias que contribuye a enriquecer el imaginario colectivo vinculado al conflicto a la vez que asume una postura de denuncia en apoyo de las víctimas, pero también de la sociedad colombiana en su proceso frente a los retos que presenta el camino hacia la paz. Y es precisamente en ese punto en el que Morris y Lozano introducen ese tercer nivel discursivo, abriendo el



discurso hacia espacios de reflexión para los espectadores que acceden a la obra a nivel nacional e internacional.

Este es un caso en el que la narración documental, como ejercicio de memoria histórica, conecta los procesos judiciales y de esclarecimiento de la verdad con ese otro proceso, tan necesario para las víctimas, que es el de la reparación, sea simbólica o real, entregando los cuerpos y permitiendo así el proceso de duelo de las familias.

Estos relatos, fundamentales en la generación de la memoria histórica y de la búsqueda de la verdad, complementan, interpelan y fiscalizan los discursos que plantean otras verdades como la judicial o la del discurso oficial que mana desde los estamentos del estado. En un país donde el conflicto armado ha generado tasas alarmantes de impunidad sobre actuaciones contra los derechos de los ciudadanos, la verdad judicial es en ocasiones incompleta y tiende a la generalización de los hechos. Esa tendencia propicia la propagación del revisionismo histórico para, finalmente, invisibilizar las historias personales e impedir que las víctimas puedan emprender procesos de normalización.

En cuanto al papel de las mujeres y su representación en este discurso documental que, como hemos mencionado en reiteradas ocasiones, contribuye de manera fundamental a la generación de memoria, podemos concluir que, si bien tienen un papel protagónico, el discurso no tiene en cuenta la especial trascendencia de las mujeres en el papel de víctimas del conflicto. *Impunity* (2010) deja claro que las mujeres son agentes del cambio en tanto, como víctimas, mayoritariamente se configuran como la cara visible del activismo social. Son madres, hermanas, hijas de desaparecidos y asesinados, pero también engrosan la lista de efectivos de la fuerza pública y de la guerrilla, por lo que

dentro de estas estructuras también sufren el machismo y la discriminación. Lo que no está tan claro es que este discurso tenga en cuenta el plano de desigualdad estructural del que parte la mujer en el marco del conflicto dentro de una sociedad también estructuralmente machista. Sin pretender generalizar datos sobre la generación de discursos de la memoria a través del cine documental, será interesante observar cómo en el resto de películas que forman parte de la muestra seleccionada se desarrollan estos discursos de representación de las mujeres partiendo de la premisa en de ellas, como víctimas y agentes del cambio, van a generar nuevas estrategias de representación a través de una herramienta tan necesaria como es el cine documental.

### Referencias

- Aumont, J. & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona. Paidós.
- Arqueros, N. (2015). Investigación en el campo del arte: Presentación de un caso y niveles de anclaje. *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*, 5(2). Recuperado de <https://bit.ly/2uyWN3Q>
- Bengoechea, M. & Calero, M. L. (2003). *Sexismo y redacción periodística*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Barros, M. & Rojas, N. (2015). El rol de la mujer en el conflicto armado colombiano. *El Libre Pensador*. Universidad Externado de Colombia. Recuperado de <https://bit.ly/2OXrPtI>

- Bonilla, A. (2017). *Falsos Positivos 10 años después: discursos antagónicos y límites teóricos* (tesis de maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales, Bogotá (Colombia)
- Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- Burton, J. (1990). *The Social Documentary in Latin América*. Pittsburg: PA U. Of Pittsburg.
- Calvo Camargo, A. M., Conde Murcia, M. C., & Salcedo Camargo, V. M. (2018). *Mujer y guerra: una caracterización de los roles femeninos al interior de las filas armadas del paramilitarismo en Colombia* (tesis de grado), Universidad de la Salle, Bogotá (Colombia). Recuperado de <https://bit.ly/2RV8dXg>
- Calvo de Castro, P. (2019). Cine documental latinoamericano. Conclusiones en base a un estudio trasversal con enfoque contextual y formal de 100 películas documentales. *Kepes*, 16(20), 125-151. doi: [10.17151/kepes.2019.16.20.6](https://doi.org/10.17151/kepes.2019.16.20.6)
- Calvo de Castro, P. & Marcos Ramos, M. (2018). La autorreferencialidad en el cine documental en América Latina. *Vivat academia*, 145, 113-128. <http://dx.doi.org/10.15178/va.2018.145.113-128>
- Cárdenas, E. & Villa, E. (2013). La política de seguridad democrática y las ejecuciones extrajudiciales. *Ensayos sobre Política Económica* 31, 64-72. Recuperado de <https://bit.ly/2Nt4cI8>

- Centro de Investigación y Educación Popular, CINEP, (2009). *Informe Especial: Falsos positivos, Balance del segundo semestre de 2008*. Bogotá.
- Centro de Investigación y Educación Popular, CINEP. (2011). *Colombia deuda con la humanidad 2: 23 años de falsos positivos (1988-2011)*. Bogotá.
- Centro Nacional de Memoria Histórica -CNMH-. (2016). *Mujeres y guerra: víctimas y resistentes en el Caribe colombiano*. Organización Internacional para las Migraciones (OIM-Misión Colombia). Recuperado de <https://bit.ly/2RflJ90>
- Cerdán Los Arcos, J. (2015). Un lugar ético para las imágenes documentales (en el contexto de las ciencias sociales). En V. Fernández Guerra (Coord.), *Revisitando el documental: de Flaherty al webdoc*. Cuadernos Artesanos de Comunicación. N. 83. La Laguna (Tenerife): Latina. Recuperado de <https://goo.gl/QWM3BR>
- Chéroux, C. (2013). ¿Qué hemos visto del 11 de septiembre?. En G. Didi-Huberman, C. Chéroux, & J. Arnoldo (Eds.), *Cuando las imágenes tocan lo real* (pp. 37-68). Madrid: Ediciones Arte y Estética.
- Daza Cuartas, S. (2009). Investigación - Creación, un acercamiento a la investigación en las artes. *Horizontes Pedagógicos*, 11(1), 87-92. Recuperado de <https://bit.ly/2Sc3Xnw>
- Díaz, L. (2008). *La paz y la guerra en femenino: historias de mujeres excombatientes del M-19 y las AUC* (Tesis de grado). Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Comunicación Social y Lenguaje, Bogotá D.C, Colombia. Recuperado de <https://bit.ly/39oF0ey>

- Everly, K. (2016). Acercamientos feministas al cine español y latinoamericano: la mujer como producto y productora de imágenes. *Hispanofilia*, 177, 179-193 <https://doi.org/10.1353/hsf.2016.0037>
- Flick, U. (2002). *An introduction to Qualitative Methodology*. Chicago: Markham.
- Gómez Tarín, F. J. (2006). *El Análisis de un texto fílmico*. Castellón: Beira Interior.
- Gómez Tarín, F. J. (2011). *Elementos de Narrativa Audiovisual. Expresión y narración*. Santander: Shangrila.
- Grossberg, L. (2010). *Estudios culturales: Teoría, política y práctica*. Valencia: Letra Capital.
- Gumucio Dagron, A. (2014). *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Fundación Friedrich Ebert. Recuperado de <https://bit.ly/2w7nKMv>
- Huysen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización, traducción de Silvia Fehrmann*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- López, M. (2009). *Las mujeres imaginadas de la guerra: narraciones de excombatientes paramilitares sobre las mujeres y el conflicto armado* (Tesis de doctorado). Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Bogotá D.C, Colombia. Recuperado de <https://bit.ly/2tK96Ka>

- Marón, K. (2003). Mujeres guerrilleras (extractos). *Revista Internacional de la Cruz Roja*. Recuperado de <https://bit.ly/2Si3mkt>
- Martínez-Salanova Sánchez, E. (2003). El valor del cine para aprender y enseñar. *Comunicar*, 20, 45-52. Recuperado de <https://bit.ly/2Hnq3gV>
- Mendoza García, J. (2005). Exordio a la memoria colectiva y al olvido social. *Athenea digital*, 8, 1-26. Recuperado de <https://bit.ly/3bqkHPB>
- Montiel, A. (2002). *El desfile y la quietud. Análisis filmico versus Historia del Cine*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Observatorio de Paz y Conflicto. (2015). Recomposición temática y analítica. Mujeres ex combatientes: experiencias significativas y aporte a la paz. Universidad nacional de Colombia. Bogotá, Colombia. Recuperado de <https://bit.ly/2Rfgs17>
- Ortega, M. L. (2010). Nuevos tropos en el documental latinoamericano: subjetividad, memoria y representación. En A. Weinrichter (Ed.), *El documentalismo en el s. XXI* (pp. 77-99). San Sebastián: Festival de cine de San Sebastián. Recuperado de <https://bit.ly/2OEWdYX>
- Paranaguá, P. A. (2003). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Murillo, M. D. (2013). El cine latinoamericano entre dos siglos, sus claves y temas. *Boletín Americanista*, 1(66), 81-99. Recuperado de <https://bit.ly/2SwwEh>

- Rojas Bolaño, O. E. & Benavides Silva, Fabián L. (2017). *Ejecuciones extrajudiciales en Colombia. Obediencia ciega en campos de batalla ficticios*. Bogotá: Ediciones USTA.
- Ruffinelli, J. (2012). *América Latina en 130 documentales*. Santiago de Chile: Uqbar Editores.
- Torres Ávila, J. (2013). La memoria histórica y las víctimas. *Jurídicas*, 2(10) 144-166. Recuperado de <https://bit.ly/2vm8qei>
- Sisma Mujer (2008). *Mujeres en conflicto. Violencia sexual y paramilitarismo*. Bogotá. Recuperado de <https://bit.ly/2SgWaoB>
- Varela, N. (2014). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Ediciones B. Recuperado de <https://bit.ly/36DrJwS>
- Varela, N. (2017). *Íbamos a ser reinas: mentiras y complicidades que sustentan la violencia contra las mujeres*. Barcelona: Ediciones B.
- Villarroya, Ó. (2019). *Somos lo que contamos*. Barcelona: Ariel.

# Reflexões sobre a Ecologia do Cinema na Era Digital a partir de Obras de Vibeke Sorensen

Érika Savernini<sup>1</sup>

## 1. A Ecologia do Cinema numa Abordagem Arqueológica

Desde seu nascimento, o cinema participa da construção de novas relações espaço-temporais do homem no mundo. A fragmentação e a aceleração do mundo, assim como a subjetivação da percepção, chegaram a um ponto crucial na modernidade, especificamente na passagem do século XIX para o XX, coincidindo com a invenção dos aparelhos de captura e exibição de imagens em movimento. Nesse momento, formas de narrativa e entretenimento passaram a organizar a experiência do mundo para o homem, transformando-o, então, em espectador e consumidor de produtos, mas também do mundo. O cinema é apontado recorrentemente como sintetizador desse estado de coisas, talvez pelo fato de seu nascimento estar condicionado à vida moderna.

Acreditamos que o cinema, ao sintetizar espaço e tempo, possa ser tomado como um tipo de texto sobre o ser e o estar no mundo, tendo

---

1. Doutora em Artes – Cinema (EBA – UFMG).  
Professora Adjunto IV da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).  
[erika.savernini@ufff.edu.br](mailto:erika.savernini@ufff.edu.br)



atuação fundamental na transformação do modo de ser e de estar no mundo (o habitar) do espectador, durante todo o século XX e a preparação do homem para o habitar do momento atual da tecnologia digital.

Essa leitura é tributária da articulação de duas abordagens da mídia, a da ecologia e a da arqueologia das mídias.

Segundo Neil Postman (1980), a ecologia da mídia é seu estudo como ambiente. “A ecologia da mídia analisa a questão de como a mídia da comunicação afeta a percepção, a compreensão, o sentimento e o valor humanos, e como nossa interação com a mídia facilita ou impede nossas chances de sobrevivência. ... Um ambiente é, afinal, um sistema de mensagem complexo que impõe aos seres humanos certas maneiras de pensar, sentir e se comportar.”. Postman afirma que em ambientes de mídia, como rádio, televisão, cinema, etc., as especificações (imposições humanas) tendem a ser transparentes, e a ecologia da mídia deve tornar isso explícito. Em relação especificamente ao cinema, destacamos que a transparência é uma característica fundamental do cinema dominante, pelo qual o sistema formal do filme é organizado de acordo com os princípios canônicos – convenções do dispositivo (aspectos técnicos, arquitetônicos, de linguagem) que foram sendo construídas desde o final do século XIX (marco do nascimento do cinema) e apagando-se como convenções. Assim, nos primeiros anos, a linguagem testada e incorporada de acordo com a resposta do público é naturalizada, assim como o espaço apropriado de exibição (a sala escura, poltronas, escurecimento etc.) e também as formas de produção se tornando sinônimo de cinema, quando seria apenas uma de suas possibilidades.

Por outro lado, a arqueologia da mídia é uma metodologia da historiografia que estuda a mídia, não como uma linha evolutiva avançando ao

longo do tempo (que organizaria fases da mais primitiva, o nascimento de tal mídia, à mais avançada, que seria o momento atual). No caso do cinema, a historiografia tradicional estabelece cada nova tecnologia e/ou técnica como um estágio passado que inevitavelmente levaria o cinema ao digital. Em contrapartida, para a arqueologia do cinema, filmes, cineastas, movimentos e até inovações tecnológicas são organizados como uma árvore genealógica, que se abre em várias direções, que transcorre no tempo, mas estabelecendo relações entre diferentes momentos, até revelando as alternativas deixadas para trás, que, no entanto, encontram ecos no presente. Essas alternativas na historiografia cinematográfica tradicional são vistas como experiências superadas por formas narrativas de maior sucesso - ou seja, aquelas adotadas pela indústria e pelo público em geral. Para a arqueologia das mídias, experiências passadas podem reverberar em diversos outros momentos, inclusive no atual, não são simplesmente superadas e entendidas apenas como curiosidades históricas de algo “morto e enterrado”. Vemos, por exemplo, em certas experiências expandidas de audiovisual contemporâneas, uma retomar de propostas e/ou formas de trabalhar a imagem em movimento ou sua forma de exibição que aproximam o início do cinema (fim do século XIX e início do século XX) com o atual (século XXI).

Leo Charney e Vanessa Schwartz (2001) propõem que não é o Cinema que é moderno, a modernidade seria cinematográfica. Com isso, os autores entendem que o cinema emerge como uma síntese de transformações impactantes na vida do homem comum nos séculos XVIII e XIX que o cinema absorverá e transformará. Um dos mais impressionantes é o divórcio do “casal de fetiche ocidental” (Paquot, s1999), espaço e tempo. A experiência do trem é exemplar: diante da pessoa imóvel e

sentada no vagão, as paisagens passam e são vistas através da moldura da janela. Pluralidade de visões e movimentos gerados por um aparato tecnológico; fragmentação e profusão de imagens, gerando incapacidade de apreender o mundo em experiência direta; o deslocamento temporal ocorre mais curto que o espacial. A experiência do trem prefigura a do cinema canônico. Talvez por isso, a obsessão do Cinema com o trem - alguns dos filmes mais importantes dos primórdios mostram os trens que, por sua vez, representam o momento em que as tecnologias de deslocamento e comunicação transformaram continuamente a vida do homem.

Propomos em nossos estudos o conceito de cinema como um local com evidências de sua própria existência, mas sem existência “concreta” - concreta dentro de um conceito fisicalista de espaço amplamente aceito durante grande parte do século XX. Esse conceito está incorporado na representação do espaço em perspectiva nas Artes, incluindo fotografia e Cinema. A imagem em perspectiva é tomada como a forma realista de representação do espaço, pois seria a mais próxima de nossa experiência sensível do mundo. Como afirma Wertheim (2001), o Renascimento italiano consolidou, no Ocidente, a representação do espaço em perspectiva como sendo a forma realista. Essa técnica, no entanto, deve ser vista como a personificação de um conceito de espaço que é amplamente aceito e se torna o fundamento da percepção ocidental do mundo. Em suma, a perspectiva (assim como outras formas de representação do espaço) é um modelo de conhecimento do mundo. Por isso, dizemos que, ao sintetizar espaço e tempo, o cinema propõe um novo conceito de homem e de mundo – não só através da narrativa ou da representação do mundo, é experiência criada pela forma filmica do espaço-tempo.

O que nos leva a noção de Julio Cabrera de que o cinema opera uma razão logopática (do grego: “logos” - “razão” e “páthos” - “sentimentos”), por “conceitos cognitivo-afetivos”. Ou seja, o sistema formal filmico não apenas representa ideias e o mundo, não apenas ilustra questões filosóficas, o cinema propõe e expõe conceitos com essa natureza dual, que apela não apenas às emoções como também, concomitantemente, à razão; é uma experiência filosófica. Por isso, Cabrera afirma (e com isso nomeia seu livro principal sobre o assunto): O Cinema Pensa. Ao apresentar sua proposta, Cabrera assinala, embora aborde especificamente o cinema, que essa razão logopática opera também na literatura, bem como numa filosofia “dos rebeldes” (os raros filósofos ocidentais que Cabrera diz que poderiam, inclusive, serem chamados cinematográficos, que “fogem” da tradição da filosofia “profissionalizada”, apática).

Algumas condições permitem-nos afirmar que, desde a sua criação, o cinema é considerado fundamentalmente realista, tendo o espaço como um fator determinante. Primeiro, a visão é um dos sentidos mais importantes para nossa própria percepção de estar no mundo e nossa existência; relacionado a isso, o cinema é a imagem fotográfica em movimento mais o som (outro sentido fundamental em nossa percepção espacial cotidiana). O cinema dominante, refinando suas técnicas de captura de som e imagem com alta qualidade em um discurso transparente e narrativas “envolventes” (alguns diria, hipnóticas), produziu (e ainda produz) o envolvimento de um espectador nesse outro mundo que tem evidências discursivas de existência, mas não é palpável, um lugar inexistente<sup>2</sup>. A materialidade peculiar, fluida, da imagem e do som

---

2. Que vem a ser a definição de Utopia em Thomas More.

cinematográficos, introduzem de forma envolvente, pode-se dizer, de certa forma imersiva, o espectador em um espaço de natureza [i]material similar ao que viria a ser o ciberespaço. Em suma, já nos seus primeiros anos (desde o marco de sua invenção, em 1895, até o início da segunda década do século XX), o cinema já prefigura o ciberespaço, uma vez que levou o homem a se projetar em outro mundo ao qual seu corpo físico não acessa diretamente, mas para onde seus sentidos, mente e *pathos* se projetam ativamente. Nesse sentido, o cinema utópico<sup>3</sup>.

No entanto, grande parte da mística do realismo inerente ao cinema dependia de uma construção gradual de um cânone: o que geralmente pensamos e chamamos cinema seria apenas uma de suas formas mais bem-sucedidas ao longo do tempo. Nos seus primeiros dias, o Cinema era uma construção coletiva baseada na recepção do público a cada experiência dos realizadores. Por um lado, é crucial perceber que o cinema sintetiza o espírito de seu tempo - é um texto “vivo” sobre as concepções do mundo e do ser do homem ocidental. Por outro lado, a construção da “linguagem e forma narrativa do cinema” pode ser vista como um processo de acomodação. Segundo Jean Epstein, o cinema “se perdeu” quando foi jogado pó de ouro em seus olhos. O diretor francês se referiu à constituição do modelo canônico de narrativa e, conseqüentemente, dos modos de produção, exibição e distribuição, que fizeram do cinema um meio de comunicação potente. Potente, no entanto, ao mesmo tempo, disciplinado, relegando à margem (da história da linguagem e da narrativa, do modelo de produção, exibição e distri-

---

3. Essas questões foram desenvolvidas mais longamente na tese de doutorado que defendemos em 2011, “Cinema utópico: a construção de um novo mundo e um novo homem”. (Savernini, 2011).

buição) a experimentação e a possibilidade de explorar seu potencial além da espetacularizada forma fotográfica.

O cinema foi insistentemente chamado de grane arte do século XX, no entanto, o que é/era celebrado restringe-se quase inteiramente à forma espetacular e fotográfica - a canônica. Segundo Philippe-Alain Michaud (2014, p. 13) “O filme não se confunde com o espetáculo permitido pela projeção de imagens em movimento: é, antes de tudo, uma conversão na maneira de pensar e produzir imagens, não mais baseada na fixidez e imobilidade, mas com base no movimento e na pluralidade”. Os movimentos de vanguarda/experimentais do cinema em vários momentos da história, as chamadas novas ondas (a mais famosa, mas não única, a francesa), o cinema expandido (proposto por Gene Youngblood na década de 1960) são manifestações bem conhecidas de um cinema não canônico. O cinema de animação e um cinema experimental mais radical, além de explicitar (opaco) o que o cinema tradicional torna transparente, questionam a teoria do cinema como um todo. Essa teoria seria baseada no cinema como espetacular tanto em termos narrativos e pelo ritual de ir ao cinema tanto quanto arquitetonicamente e na projeção de imagens representadas em perspectiva em uma tela bidimensional. Pasolini diria, em seus escritos sobre cinema, no início dos anos 1970, que até então, apenas as teorias aplicadas do cinema haviam sido escritas, uma vez que todas seriam teorias poéticas dos filmes feitos até aquele momento, enquanto ele diferenciava o cinema (um conceito abstrato e inacessível) em relação ao filme (que é concreto e apreensível), numa relação simétrica à que guardam entre si a Poesia e o Poema. Michaud, de certa forma, faz um exercício de teoria pura do cinema – que busca o cinema que está além dos filmes existentes.

Refletimos que, embora esteja em todo lugar, estreitamente relacionada a vários momentos da vida das pessoas, a linguagem audiovisual tradicional (cinema, televisão, vídeo - formas do século XX) não responde mais à experiência de mundo do homem.

A ecologia do cinema que expressa o século XXI apresenta uma mudança no dispositivo em vários de seus aspectos definidores. Hoje, observamos que, ainda que sob forte suspeita quanto à sua veracidade, as imagens em movimento continuam a fornecer (potencial e experimentalmente) uma experiência reconhecível e experienciável de espaço e tempo pelo espectador. Esse cinema escapa da tela 2D, possui uma imagem compósita (na construção de personagens compostos por animação e captura de movimento), não mais configurada dentro dos parâmetros do espetáculo (aspectos arquitetônicos, narrativos). Pode até não ser mais chamado de cinema, como alguns autores argumentam, mas acatamos a proposição de Michaud de que, de fato, nossa concepção de cinema até agora tem sido muito limitada. Em obras contemporâneas, com destaque do nosso estudo de caso, a da Vibeke Sorensen, vemos esse tipo de cinema “expandido” (na concepção de que seria a forma de arte do movimento e da pluralidade - não apenas em sua forma fotográfica e canônica) que rompe os aspectos arquitetônicos, técnicos, narrativos e canônicos do espetáculo.

## **2. Cinema Digital Além da Forma Canônica**

Segundo Parente (2007, p. 05), entende-se a “forma cinema” ou “cinema convencional” como “um dispositivo complexo que envolve aspectos arquitetônicos, técnicos e discursivos”. Ou seja, o dispositivo

deve ser pensado não apenas quanto aos aspectos técnicos do cinema, mas nesse conjunto de fatores que envolvem tanto a linguagem e a narrativa, como os modos de produção, de exibição e de distribuição. Ramos (2016) propõe que esse conceito (o de dispositivo), bastante em voga ultimamente por causa do impacto ainda não bem dimensionado da tecnologia digital sobre a “forma cinema” ou “cinema canônico”, põe em discussão a própria teoria do cinema e a definição mesma do que é o cinema, discussão que se estabelece desde o final do século XIX até os dias atuais, passando por momentos icônicos das vanguardas do início do século XX, pelo cinema expandido (nos anos 1960), pela videoarte, pelo cinema experimental de vários momentos. Se o dispositivo do cinema canônico sustenta-se na projeção de imagens objetivamente construídas em uma tela, em uma espaço arquitetônico especificamente construído para esse fim, onde um público acorre para assistir a um filme, com duração em torno de 1h40 e 2 horas, com uma estruturação narrativa com princípio, meio e fim na qual prevalece a inteligibilidade da história e a “transparência do discurso”, continua sendo cinema quando não há mais projeção, ou a projeção acontece fora da sala, ou quebra-se o transcorrer ininterrupto do filme, ou quando não se narra “nada”? Retomando, para Michaud (2014), o cinema fotográfico (que podemos tomar como sinônimo da forma cinema e do cinema canônico) confundiu-se de tal forma com a definição do que seria cinema, que as teorias do cinema não dão conta de formas que fogem a esse modelo, como os momentos das vanguardas, do cinema expandido e do cinema experimental contemporâneo.

Para Michaud, esses momentos do cinema experimental forçam a redefinição do que seja cinema, não mais pensado unicamente em sua



forma canônica. Temos observado, nos últimos anos, a imagem digital em movimento ultrapassando as telas do cinema ou propondo a transformação da tela. Talvez por que o digital tenha trazido mais intensamente o audiovisual para a vivência do espectador em seus múltiplos universos (espaços da realidade sensível, bem como do ciberespaço); talvez a simulação do tridimensional na tela da sala de cinema tenha já se esgotado (observemos, inclusive, o esgotamento da produção contemporânea de filmes em 3D, que se reduziu desde antes do meio da década de 2010 e não tem agora a mesma projeção comercial dos anos anteriores).

Em 2017, o premiado diretor mexicano Alejandro González Iñárritu lançou o projeto *Carne e areia*, “instalação que ocupa três salas num híbrido de exposição de arte interativa e simulação de realidade virtual” (FFW, 2017), que cria para seu público a experiência do imigrante ilegal na fronteira dos Estados Unidos detido nos *freezers* (local onde ficam confinados, muitas vezes, com temperaturas baixas, sem colchão, sem condições mínimas de conforto). Munido com óculos de realidade virtual e fones de ouvido e uma mochila, o público entra um por um para passar pelas 3 salas, em cada qual vivencia uma experiência sensorial (o tato da areia, por exemplo) associada à audiovisual. “Neste cenário, a simulação em 360° ganha vida nos óculos com o curta de sete minutos dirigido por Iñárritu, que conta com a direção de fotografia de Emmanuel Lubezki” – o usuário passa, então, pela situação cotidiana dos imigrantes de serem surpreendidos e presos na fronteira. Essa instalação mobiliza concomitantemente razão e emoção para informar e sensibilizar sobre a situação vivida pelos imigrantes ilegais. Seja entendido como cinema expandido (nos termos de Youngblood e de Michaud, é o cinema

que extrapola os limites da forma cinema convencional, não apenas a expansão das telas) ou como outra experiência, o audiovisual é parte essencial desse experimento de Iñárritu. Através dos “dispositivos” de entrada na realidade virtual, do audiovisual subjetivo, associados a objetos (como a areia) cenográficos, o projeto propõe uma experiência do corpo físico para dentro um universo de “imaterial”. Também em 2017, o Festival Varilux de Cinema Francês promoveu uma mostra de filmes de realidade virtual – indicando que esse tipo de experimentação está acontecendo com cada vez mais frequência. (Festival Varilux de Cinema Francês, 2017)

Outra forma de transformação da tela e da experiência de ser e de estar no mundo, foi a campanha “Europe. It’s just next door” (TBWA Paris, 2013 da SNCF – companhia ferroviária da França - , que distribuiu portas em espaços públicos em cidades europeias para as quais faz/fazia viagens regulares. As portas, de diversas cores, tinham apenas o nome de uma outra capital – sem qualquer instrução ou indicação quanto ao que se tratava. Ao abrir a porta, no entanto, as pessoas deparavam-se com uma tela (no formato e tamanho da porta) onde se via, ao vivo, imagens (também ao vivo) de outra capital e através da qual as pessoas de cada lado interagiam. Dessa forma, o audiovisual ao vivo (anteriormente característico da televisão e atualmente tornado corriqueiro pelas conexões em vivo via aplicativos como Whatsapp ou Skype) é deslocado para o espaço público, em formato e tamanho que busca tornar a tela “invisível” – as portas são como portais espácio-temporais surpresa.

O *mapping*, por sua vez, tem permitido que toda superfície seja suporte da imagem (em movimento usualmente, mas não necessariamente), quebrando a bidimensionalidade e convencionalidade da tela de projeção

(uma das características que persiste desde o início do cinema convencional). Em dezembro de 2014, por exemplo, em Sevilha, foi apresentado o espetáculo multimídia *Sonhos da Água* (ACCIONA Producciones y Diseño, 2015), durante o qual uma face em arame emerge da fachada do edifício e fala para o público (é o narrador de uma história natalina), depois há projeção de cenas lúdicas com a personagem de uma menina (em animação), a fachada é combinada como se fossem peças de um brinquedo de montar e no qual um dragão move-se pelas reentrâncias da fachada do edifício e cospe fogo “real” (sincronizando a imagem em movimento com o lança-chamas) – o espetáculo continua com outras cenas no mesmo estilo e termina com a face em arame despedindo-se do público.

Esses são apenas alguns exemplos de experimentos que tencionam a delimitação do cinema, ainda que entendido como um cinema expandido.

### **3. Cinema Expandido no Trabalho de Vibeke Sorensen**

A obra da dinamarquesa Vibeke Sorensen estende-se ao longo de mais de 4 décadas de experimentação, de desenvolvimento de projetos e obras de forma interdisciplinar, no âmbito da arte-tecnologia e uma preocupação ecológica. Em seu website, Vibeke define-se como “artista, compositora e professora que trabalha com multimídia e animação digital, estereografia, instalação arquitetônica interativa e performance de música visual em rede”.

Tomamos sua obra como exemplar de uma produção potencializada pela tecnologia digital que questiona a própria definição e delimitação do que seja cinema (canônico), ao realizar a ambição criativa, sem limites

entre meios, dos realizadores experimentais ao longo da história do cinema e dos meios audiovisuais (desde seus primórdios, passando por vanguardas históricas dos anos 1920, pelo cinema expandido proposto nos anos 1960, vídeo-arte até o digital).

Em grande parte, influenciada pela noção do cinema expandido de Youngblood, Vibeke Sorensen expressa uma visão de mundo comprometida com a ideia do planeta como um organismo vivo, da interconexão do seres humanos e de que todas nossas tecnologias também são natureza – alinhando-se com a Teoria de Gaia e divergindo da tradição ocidental, que coloca o homem, particularmente graças à tecnologia, fora da natureza e em oposição. Assim, em seus trabalhos, veremos um forte caráter multimídia, de criação de imagens sintéticas e compósitas (que Denis [2010] define como sendo a imagem que mantém integridade/unidade embora composta por materiais heterogêneos), muitas vezes em instalações interativas, algumas delas realizadas em tempo real. As mais recentes instalações, da década de 2010, incorporam além de tudo dados da web. Essas formas de experimentação expressam as preocupações da artista. Retomando a razão logopática, segundo Cabrera, as obras não são representações de ideias da artista, as formas artísticas são o pensamento da artista mobilizando nossos sentidos e racionalidade.

Na instalação Santuário (2005), as imagens produzidas em várias partes do mundo, tratadas digitalmente para que cada uma seja uma composição (sobreposição de fotos, interferência gráfica, inclusive palavras/frases) num espaço interativo.



Figura 1. imagens de Sanctuary / Santuário – instalação de Vibeke Sorensen, 2005. Recuperado de <http://vibeke.info/sanctuary/>

A concepção de Santuário é assim expressa por Vibeke Sorensen:

O santuário é um ambiente multissensorial dinâmico, onde indivíduos e grupos podem contemplar e interagir de maneiras alternativas. Ao incluir plantas vivas, as pessoas são lembradas de que elas também estão vivas, parte de um ecossistema, e que as ações têm consequências que afetam o todo. E, como as plantas e toda forma de vida, as pessoas são frágeis e precisam de um lugar de paz e segurança para sobreviver. O mundo inteiro é um santuário. (Sorensen, 2014)

Reforçando nossa análise da obra de Vibeke como exemplar da nova ecologia do audiovisual (ou do cinema expandido, conceito caro à artista), destacamos em que aspectos extrapola a forma canônica. A começar da arquitetura, como instalação, o Santuário quebra a estaticidade da

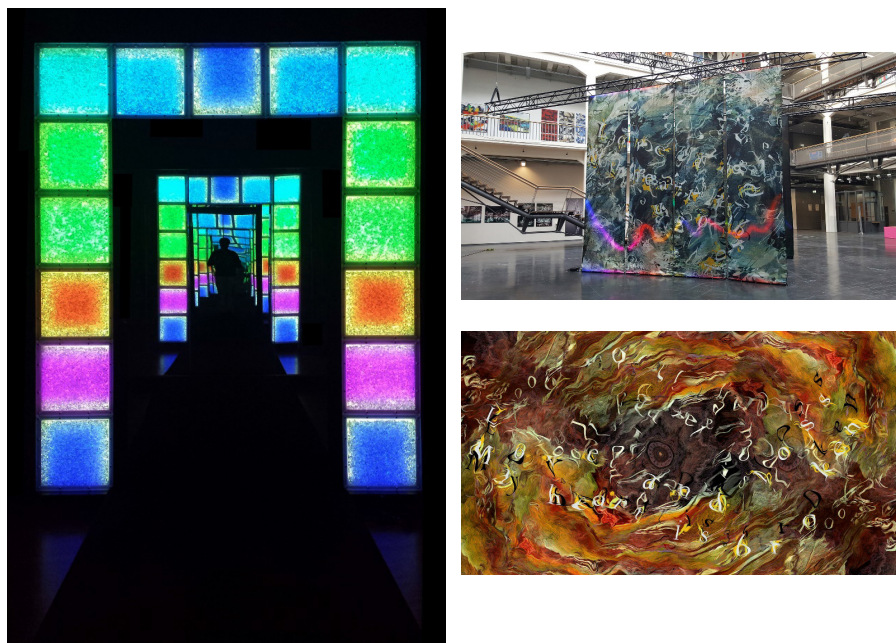
sala de projeção; não há uma narrativa pré-definida ou mesmo uma narrativa em estrito senso, mas algo está sendo dito, ao mesmo tempo que proposto como experiência sensorial (não apenas visão e audição, uma vez que o tato é uma das formas de acionar respostas do sistema); as imagens, captadas pela artista em várias partes do mundo, passaram por tratamento, realizando tecnicamente o conceito da conexão planetária defendida por Vibeke.

Santuário tem um princípio parece com uma instalação de 1999, Morocco Memory II, que também criava um espaço (como uma tenda, com superfícies de projeção de imagens como paredes) dentro do qual a presença humana aciona / dispara uma experiência sensorial de imagens, sons, cheiros das viagens da artista ao longo dos anos, evocando um conceito sobre a experiência da memória e da cultura visitada.

Na instalação de 2015, Mood of the Planet / Humor do Planeta (que tem versões de instalações mais móveis – Mood of New York e Mood of Singapore), e em In Other Wor(l)ds (Em Outros Mundos/Palavras), de 2018, as instalações contam com a presença humana para o disparar das imagens e dos sons, mas estes são gerados também pelo software Pure Data, que transforma informações da *web* em formas selecionadas.

O Humor do Planeta é uma escultura interativa, uma instalação arquitetônica dinâmica que tem como peça central um grande “arco” ou “porta” que emite luz colorida e anima em reflexo das emoções vivas expressas por pessoas de todo o mundo que se comunicam através redes como o Twitter. Repensa o termo “arte pública” no contexto da transmídia social transmodal global. O “arco” ou “porta” é icônico e faz referência à transformação do desenvolvimento, a passagem metafórica de um estado para outro, de crescimento e mudança que é análoga ao efeito transformador que as tecnologias de comunicação global têm sobre nossa condição humana coletiva. O arco também significa transformação humana do meio ambiente,

hoje físico e digital, já que essa forma icônica foi usada em culturas ao longo da história da humanidade. Essa «porta» é refletida dentro de uma sala espelhada na parede, onde é repetida em uma forma de túnel, uma infinidade de portas que existem como um ciclo sem fim, ou eco, de passado e futuro no espaço e no tempo, e desmoronando na presente eterno. (Sorensen, 2014)



*Figura 2.* Imagens das instalações Mood of the Planet / Humor do Planeta, 2015 (esquerda) (Recuperado de <http://vibeke.info/mood-of-the-planet/>) e In Other Wor(l)ds / Em outros Mundos/Palavras, 2018 (direita) (Recuperado de <http://vibeke.info/in-other-worlds/>)

Usando o Pure Data, Mood of the Planet, transforma a informação sobre o estado de espírito predominante do planeta, medido constantemente, em cores, conforme o seguinte código:

1. Medo: branco / preto
2. Nojo: marrom / amarelo
3. Felicidade e prazer: verde / ouro
4. Tristeza: azul / cinza
5. Raiva: vermelho / preto
6. Surpresa: padrões e várias combinações de cores

Dessa forma, há uma programação, a construção de um espaço e dos seus mecanismos, mas a experiência depende da presença de quem visita a instalação, mas principalmente dos dados coletados na *web*, conectando as pessoas e seus estados de espírito. Não há uma narrativa, ainda que aberta, programada. Como as portas, da “*Europe. It’s just next door*” da SNCF, um portal conecta pessoas, mas, no caso de *Mood of the Planet*, as pessoas têm uma experiência com dados sob a forma mais amigável das formas das cores – ou seja, uma conexão entre humanos entre si e com não-humanos.

A última obra que selecionamos, propõe uma forma de experienciar formas em ambiente imersivo; *Vishwaroop*, é um filme curto (com pouco mais de 4 minutos), criado para projeção em domo (na Universidade de Nanyang, Cingapura). Sem que haja uma efetiva migração do corpo para dentro da narrativa, a tela é que se torna a integridade do ambiente para experiência sem narrativa e sem imagem fotográfica.

O título *Vishwaroop* (*vishwa*: universo e *roop*: forma) é da filosofia hindu e significa o aparecimento de Deus ou Brahma em formas que incorporam a criação de mundos e o universo dentro deles. Os cinco principais elementos do universo na filosofia hindu são fogo,



terra, ar, água e éter (espaço). Essa animação é produzida usando o Pure Data / GEM, e o processo é um sistema emergente em tempo real que gera continuamente novas formas e inclui esses elementos como fontes de dados. (Sorensen, 2014)

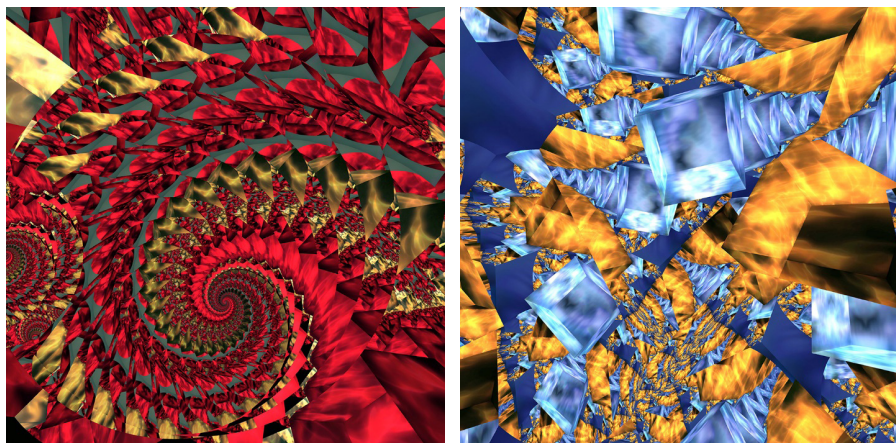


Figura 3. imagens da animação para domo, Vishwaroop, 2014. Recuperado de <http://vibeke.info/vishwaroop/>

#### 4. Breve Apontamento Final

Acreditamos, assim, que, como nos primórdios do cinema na passagem do século XIX para o XX, vivemos um momento de redefinição da imagem em movimento que reflete e prefigura um novo conceito de espaço e, conseqüentemente, um novo modo de estar e de ser no mundo contemporaneamente – que o sociólogo Massimo Di Felice (2009, p. 291) define como o habitar atópico: “O habitar atópico se configura, assim, como a hibridação, transitória e fluida, de corpos, tecnologia e paisagem, e como o advento de uma nova tipologia de ecossistema, nem orgânica, nem inorgânica, nem estática, nem delimitável, mas informativa e imaterial”. O habitar atópico só pode ser pensado sob uma

perspectiva ecológica interativa, que descreve uma relação complexa entre seus membros (orgânicos e inorgânicos) e de indistinção entre si (em oposição à tradição ocidental de origem europeia “de separação entre homem-ambiente, homem-técnica, homem-natureza”). Nos termos de Wertheim (2001), a utopia digital é realmente um outro mundo – as narrativas fundadoras do imaginário do digital são utopias de migração, de superação de supostos limites do corpo físico para imersão em um outro mundo ideal (onde tempo e espaço são controláveis). Assumindo, como cremos, a proposta de Di Felice de que as redes conectivas, formas do digital para o Ocidente (embora esse ecossistema conectivo, sem internalidade ou exterioridade, já esteja presente em algumas culturas originárias), seriam a forma formante de um habitar atópico. Acreditamos, no entanto, que a imagem compósita do cinema digital (ou cinema expandido, como vimos na obra de Vibeke Sorensen) já concilia o material e o imaterial em uma unidade, prefigurando esse novo conceito espacial. A persistência da utopia da migração, da superação do corpo, revela ainda um pensamento do habitar em sua forma exotópica, da vivência mediada (típica da eletricidade e do cinema). São características da ecologia do audiovisual, atualmente, as imagens em sobreposição, a mobilização de sentidos outros (além da visão e da audição), de uma experiência sensorial que expressa conceitos relacionados à conexão entre humanos e não-humanos, da natureza/planeta como organismo total, sem a separação do homem e de suas tecnologias, presentes na obra de Vibeke Sorensen (como em outras experiências contemporâneas). As frustrações da rede como espelho do mundo físico seriam os sintomas da persistência de se pensar o digital como um mundo à parte, ideal, para onde poderíamos migrar e sermos melhores.

## Referências

- Charney, L. & Schwartz, V. (Orgs.). (2001). *O cinema e a invenção da vida moderna* (R. Thompson, Trad.). São Paulo: Cosac & Naify.
- Denis, S. (2010). *O cinema de animação*(M. Félix, Trad.). Lisboa: Texto & Grafia.
- Di Felice, M. (2009). *Paisagens pós-urbanas: o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar*. São Paulo: Annablume.
- Michaud, P. A.. (2014). *Filme: por uma teoria expandida do cinema* (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Contraponto.
- Paquot, T. (1999). *A Utopia: ensaio acerca do ideal*. (M. H. Kühner, Trad.). Rio de Janeiro: DIFEL.
- Parente, A. (2007). Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. In M. Penafria & Í. Martins (Orgs.), *Estéticas do digital: cinema e tecnologia*. Covilhã: Livros Labcom. Recuperado de <https://pesquisacinemaexpandido.files.wordpress.com/2011/05/cinema-em-trc3a2nsito-do-dispositivo-do-cinema-ao-cinema-do-dispositivo.pdf>
- Postman, N. (1980). *What is Media Ecology?* (interview) Recuperado de <https://media-ecology.wildapricot.org/What-Is-Media-Ecology>
- Ramos, F. (2016). Mas afinal, o que sobrou do cinema? A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim. *Galaxia*, (32), 38 – 51. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016225800>.

Savernini, E. (2011). *Cinema utópico: a construção de um novo homem e um novo mundo*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Sorensen, V. (2017). Art, Life and Media Merge. *Revista Lumina*, 11(2), 3-35. Recuperado de <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21447>

Wertheim, M. (2001). *Uma história do espaço; de Dante à Internet* (M. L. X. de A. Borges, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

# A Comunicação Poética como Proposta Teórico- Metodológica para os Estudos Televisivos<sup>1</sup>

João Paulo Hergesel<sup>2</sup>

Em 18 a.C., o filósofo romano Horácio (65 a.C.-8 a.C.) fez uso da poesia para aconselhar os poetas em suas composições líricas e dramáticas, constituindo assim a *Ars Poetica*, uma epístola dirigida aos Pisões. Nas palavras de Lúcia Sá Rebello (2014, p. 272), “para ele não basta ao poeta apenas o talento; faz-se necessário, também, a presença da técnica, do trabalho, da prudência e da sabedoria, para que o ideal poético seja atingido”.

As percepções acerca do poético, no entanto, transformaram-se com o passar dos anos: acreditamos, nesse sentido, que é inviável estipular normas sobre como fazer poesia, pois a poesia surge da afronta às regras. Além disso, é sensato considerar que a poesia não se restringe ao poema;

- 
1. Capítulo vinculado ao projeto de pesquisa *Arte e inovação na televisão brasileira: discursos, poéticas e tecnologias da TV Cultura*, em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (PPG-LIMIAR) da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas) desde 01/02/2020.
  2. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas).  
Doutor em Comunicação (UAM).  
[joao.hergesel@puc-campinas.edu.br](mailto:joao.hergesel@puc-campinas.edu.br)

a poesia não pode ser limitada a versos e estrofes, a rimas e métricas, a formas textuais pré-estabelecidas ou estruturas linguísticas inflexíveis.

Como exemplo da poesia que se manifesta no cotidiano, na fala coloquial, descomprometida de qualquer gramaticalidade normativa, Jakobson (1976, p. 128) registra:

Uma moça costumava falar do ‘horrendo Henrique’ ‘Por que horrendo?’ ‘Porque eu o detesto.’ ‘Mas por que não *terrível, medonho, assustador, repelente*?’ ‘Não sei por que, mas *horrendo* lhe vai melhor.’ Sem se dar conta, ela se aferrava ao recurso poético da paronomásia.

A paronomásia, enquanto recurso estilístico, é a aproximação sonora de palavras com sentido distintos – no caso do exemplo: “horrendo” harmoniza-se fonologicamente com “Henrique”. O estudo do estilo vem ao encontro desse raciocínio, uma vez que, de acordo com Bally (como citado em Delas & Filliolet, 1975, p. 33): “A estilística abrange o domínio inteiro da linguagem ..., não é o estado de uma parte da linguagem, mas da linguagem como um todo, observada de um ângulo particular”.

Isso nos leva a questionar: existem relações entre poesia e televisão? Se sim, que relações são essas? Elas ocorrem apenas em produtos específicos ou se estendem às obras convencionais, consideradas corriqueiras, focadas em entretenimento e sem compromisso com o caráter artístico e/ou experimental? Tais inquietações foram o estopim para uma pesquisa acerca dos elementos poéticos na produção televisiva brasileira.

O objetivo geral deste trabalho, portanto, é investigar a presença do poético na comunicação televisiva, a partir de cenas extraídas de reportagem veiculada no programa *Fantástico* (Rede Globo, 2020). Especificamente, objetiva-se: revisitar os conceitos acerca de comuni-

cação poética; resgatar mecanismos de análise focados na narrativa e no estilo de programas televisivos; e aprofundar as observações acerca da cultura audiovisual no Brasil.

Para essa empreitada, propõe-se um diálogo entre as reflexões sobre o poético nas mídias, as estruturas narrativas e os recursos estilísticos voltados aos programas televisivos. Aparentemente inédito no campo, este estudo mostra-se pertinente para ampliar as possibilidades de compreensão das produções televisivas, tendo em vista o impacto social que tais produtos estimulam na sociedade latino-americana.

## **1. Como Conceituar o que se Entende por “Comunicação Poética”?**

Definir poesia não é tarefa objetiva, especialmente por se tratar de um fenômeno mais abstrato do que concreto, mais íntimo do que coletivo, mais afetivo do que intelectual, mais áureo do que físico. De acordo com o dicionário *Le Robert* (como citado em Delas & Filliolet, 1975, p. 9), poesia é a “arte da linguagem, geralmente associada à versificação, que visa exprimir ou sugerir alguma coisa através de combinações verbais onde o ritmo, a harmonia e a imagem têm frequentemente muito mais importância do que o próprio conteúdo inteligível”.

Ao expandir essa definição para outras instâncias comunicacionais e dissertar sobre o que seria a “comunicação poética”, Pignatari (2011, p. 17) recorre à teoria jakobsoniana para registrar: “Fazer poesia é transformar o símbolo (palavra) em ícone (figura)”. E acrescenta: “Mesmo quando parece estar veiculando ideias, ele está transmitindo a qualidade do sentimento dessa ideia. Uma ideia para ser sentida e não apenas entendida, explicada, descascada” (Pignatari, 2011, p. 18).

Silva (2011), amparada pelos estudos de Lotman (1978), defende que o poético transcende a arte, estando presente em outros tipos de texto, inclusive o texto midiático, o que o permite ser polissêmico – portanto, complexo – e, ao mesmo tempo econômico – portanto, com grande densidade informacional. Ainda segundo a autora, o texto poético, sendo de maior complexidade que a língua natural, contém uma estrutura própria, sendo sua forma inseparável de seu conteúdo, e ambos inexistindo fora dessa estrutura.

Explorando essa ideia de complexidade, que não deve ser entendida como sinônimo de dificuldade de decodificação, mas com uma forma de plurissignificação, Silva (2011) caracteriza o texto poético como aquele que transcende a linguagem verbal, transcende os suportes, multifacetada, que se desvela e logo se re-vela.

Com o apoio dessas visões, fundamentamos a comunicação poética como um processo que extrapola as formas, rompe as estruturas, inova o conteúdo, rebela-se perante a dureza da objetividade simplista e recorre a elementos sonoros, lexicais, imagéticos, semânticos, motivando as estripulias expressivas e estimulando os sentidos múltiplos. É por meio comunicação poética que se promove tanto o efeito de leveza quanto o de angústia, tanto o de aconchego quanto o de perturbação; enfim, que suscita a afetividade pelas diferentes modalidades linguísticas.

## **2. Como Estudar a “Textura” das Produções Televisivas?**

Estudar televisão é um esforço recente nas ciências, principalmente por essa mídia não ser tão longa quanto o rádio, o teatro ou o livro. Além disso, por ter conteúdos que circulam em fluxo contínuo (progra-



mas seguidos de programas, imagens em movimento constante, sons que não se paralisam; a cada milésimo de segundo, milhares de pixels de informação), o volume de material é praticamente impossível de quantificar com exatidão.

Uma possibilidade racional de compreender as produções televisivas é selecionando *corpus*, isto é, programas ou atrações que se destacam à vista do pesquisador por algum motivo especial. Dentro desse *corpus*, selecionam-se recortes, ou seja, momentos que merecerão uma observação mais aprofundada, a fim de destacar fatores pertinentes ao campo dos estudos televisivos (e conseqüentemente, ao antro científico e à sociedade).

Para Machado e Veléz (2018, p. 17) “teoricamente qualquer programa de televisão [pode] ser objeto de análise, pela simples razão de que fio para o ar e, portanto, deve ter sido visto por um certo número de espectadores”, o que o faz se constituir como fenômeno comunicacional e cultural. Ressaltamos, com isso, que desde o mais corriqueiro comercial de panela de pressão até a mais concentrada minissérie artística, todas as produções televisivas podem se tornar material para estudo científico.

Variados são os procedimentos e métodos utilizados para entender os fatos e fenômenos da televisão, que costumam variar de instituição de pesquisa para instituição de pesquisa, de pesquisador para pesquisador. O olhar adotado para este trabalho é o da Narratologia combinada com a Estilística – em outras palavras, enxergamos as produções televisivas como narrativas que se constroem de forma independente, com estilos próprios, que podem coincidir de acordo com a equipe envolvida na sua criação.

Em se tratando de narrativa de ficção seriada, um dos métodos para seleção das cenas a serem estudadas é descrito por Pucci Jr. et al. (2013, p. 97): “basta que se analisem os pontos nodais da trama, isto é,

aqueles que podem conter os elementos necessários para que se atinja o objetivo da investigação”. Rocha (2017, p. 304) sugere uma observação dos eventos narrativos da obra, “tais como casamentos, romances, negociações empresariais, traições, disputas de poder, etc. – que podem ou não durar vários capítulos”.

Seguindo uma linha de raciocínio semelhante, Ferraraz e Magno (2019) recorrem à visão de análise do estilo: adotam como base sua aplicação ao cinema, como proposta por Bordwell (2013), e a transpõem para a televisão. Para os autores, que aplicam esse método a uma série norte-americana, essa técnica se torna “uma possibilidade de se tratar estratégias narrativas e temáticas recorrentes como propriedades estilísticas também” (Ferraraz & Magno, 2019, p. 152).

Torna-se necessário, porém, levar em consideração o alerta de Machado e Vélez (2018, p. 18): “É preciso deixar que o produto audiovisual se revele para o analista com a força de seus próprios enunciados”; nesse sentido, fica claro que diferentes programas televisivos tendem a “requerer métodos diferenciados de abordagem” (Machado & Vélez, 2018, p. 18). A discussão da comunicação poética em produções televisivas, portanto, será útil somente para objetos que apresentem parcelas de poeticidade.

### **3. Como Observar a Presença do Poético na Televisão?**

Se a poesia surge do desvio, da quebra de regras, do que se escapa à regularidade do rotineiro, surge uma problemática quanto à criação de uma estrutura para identificá-la ou de categorias para classificá-la. O que costuma acontecer é sentirmos o poético, saber que ele se faz

presente, mas não encontrar uma explicação concreta de onde exatamente ele está ou por que ele se manifesta.

Essa dificuldade metodológica relacionada ao poético é pontuada por Delas e Filliolet (1975) ao discutir sua aplicação no texto verbal: “inexiste uma norma linguística para medir o desvio, ao passo que é perfeitamente viável uma estilística que se proponha, como objeto de estudo, os procedimentos expressivos de um estado da língua”. Em se tratando de outras linguagens, os aspectos expressivos podem se manifestar nas mais distintas funcionalidades.

Restringindo a discussão aos programas televisivos, é muito comum que, ao assistirmos a uma telenovela, a um programa de auditório, ou ainda, a uma matéria jornalística, sintamos certo toque, certo contato sensível, certa afetividade. Podemos não saber como nomear exatamente o que acontece, mas é fato de que existe um bailado de emoções interagindo entre nós (no posto de consumidores do que está sendo exibido) e a televisão.

Esse movimento de percepção, muito mais ligado ao sentir do que ao entender ou encaixar em uma lógica pronta, é o primeiro passo para uma observação do poético na mídia televisiva. Por mais que possa parecer contraditório associar o subjetivismo ao estudo científico, “a metodologia de cruzar análises interpretativas livres (do pesquisador) com a cultura objetivada, material ou imaterial (do objeto em questão) é um procedimento que tem dado resultados criativos e sociologicamente consistentes” (Castro & Dravet, 2014, p. 37).

Como amostragem do dissertado, selecionamos uma reportagem veiculada na revista eletrônica *Fantástico* (Rede Globo), em 01 de março de 2020. Trata-se do documentário *Mulheres trans presas enfrentam precon-*

*ceito, abandono e violência* (Fantástico, 2020a), comandado pelo médico oncologista Dráuzio Varella. Com pouco mais de 13 minutos, o conteúdo jornalístico criou uma narrativa que repercutiu positivamente nas redes sociais virtuais, em especial quanto à reeducanda Susy Oliveira Santos.

Após confessar a Dráuzio que está detida há 8 anos e que nunca recebeu qualquer visita, diversas pessoas se movimentaram para escrever cartas (G1 SP, 2020) e juntar dinheiro para ajudar a reeducanda (Marques, 2020). Essa movimentação é uma amostra de como a linguagem audiovisual, por meio da mídia televisiva, atingiu a afetividade das pessoas (inclusive a do pesquisador enquanto público) – o que nos dá um indício de que os elementos poéticos se fizeram presentes de alguma forma e merecem ser observados.

Até o momento, então, tivemos a percepção de que algo provocador de sensibilidades esteve presente na reportagem veiculada pela Rede Globo, o que nos levou a selecioná-la como *corpus*. A partir do conhecimento de que determinado momento da narrativa criada – a entrevista com Susy Oliveira Santos – repercutiu de modo favorável na sociedade, localizamos nosso recorte.

A partir de então, cabe-nos discorrer sobre esse objeto de estudo para compreendermos o que se está contando, o modo como é contado e o contexto em que se contou. Verifica-se, portanto, que o programa consistia em apresentar o cotidiano contemporâneo (tempo) de mulheres transgênero que vivem em penitenciárias (enredo), tendo como foco o Centro de Detenção Provisória de Pinheiros, em São Paulo (espaço), por meio de entrevistas entre algumas delas (personagens) e comentários do Dráuzio Varella (narrador).

Tal empreitada ocorreu em um momento histórico-social no qual vem se falando acerca das culturas ativistas, do enfrentamento às práticas de apagamento cultural, de lutas contra o silenciamento das minorias. Nesse contexto, a transgeneridade, segmento do grupo LGBTQ+, entra em evidência para contribuir com discussões contra o preconceito e instituir uma cultura de respeito entre a humanidade.

Entre personagens que relatam suas experiências (escolares, profissionais, conjugais) dentro das celas em que vivem, destaca-se Susy, que se tornou a protagonista dessa história, ao iniciar sua fala com a revelação: “Na cadeia, você é obrigada a se prostituir por uma pasta de dente, um sabonete, um prato de comida”. Nesse momento, o registro audiovisual é feito com a mulher em primeiro plano, cabelos amarrados, uniforme da detenção, expressão facial vazia e sofrida (Figura 1).



*Figura 1.* Susy se apresenta a Dráuzio Varella. (Fantástico, 2020b). Direção de Bruno Bernardes.

A frieza das cores, a saturação mais voltada ao cinza, a maquiagem discreta e a ausência de trilha musical de acompanhamento são fatores

estilísticos que tendem a enfatizar o efeito de distanciamento, exclusão, melancolia. A narrativa segue com a *mise-en-scène* revelando o ambiente em que narrador e personagem se encontram: entre um maquinário, representação do proletariado, da mão de obra industrial, do trabalho pesado (Figura 2).



Figura 2. Susy e Dráuzio conversam próximos a uma máquina de produção industrial. (Fantástico, 2020b). Direção de Bruno Bernardes.

Quando interrogada sobre haver alguma forma de a travesti não precisar se prostituir ao entrar na cadeia, Susy é direta: “No início, não, porque nós não tem oportunidade. O preconceito é muito grande”. No registro de sua fala, a variação linguística voltada ao coloquial, ao desconhecimento da norma padrão do idioma, tende a acentuar a simplicidade da personagem, denotando uma pessoa de origem humilde.

Com corpo fragilizado, Susy revela outra verdade: “A partir do momento em que você assume que você tem alguns problema de saúde, o preconceito ainda aumenta um pouco mais”. A personagem se expõe como soropositiva e sobrevivente de tuberculose, mas esclarece que

sempre teve, na prisão, acompanhamento de médicos. Como forma de endossar sua fala, o vídeo nos mostra Susy realizando exames com uma médica (Figura 3).

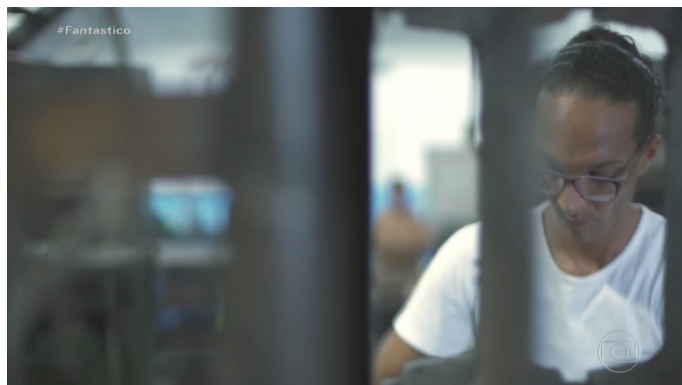


*Figura 3.* Susy realiza exames junto à médica da instituição. (Fantástico, 2020b). Direção de Bruno Bernardes.

Até o momento, o que se percebe é que a narrativa que vem sendo construída apela para a elegia, uma forma de construção textual voltada aos eventos tristes, possivelmente com a finalidade de fazer com que o espectador estabeleça certo nível de ternura com a personagem retratada. Os recursos estilísticos, tanto na forma como as cenas são registradas como no modo em que a montagem é realizada, visa ao pleonasma visual do que está sendo contado, reforçando, sobretudo, as características frágeis da personagem.

Percebemos as nuances do poético, mas sentimos que ele ainda não se manifestou por completo. O que nos parece é que ocorre uma preparação de atmosfera e ambiência – que, de certa forma, também fazem parte da poesia – para que a instância se desperte mais adiante.

E é após a exibição de outras cenas que Susy volta ao foco da narrativa: ela é reapresentada em uma câmera que se move da esquerda para a direita, mas que a registra entre engradados, sugerindo sua privação de liberdade (Figura 4).



*Figura 4.* Susy é reapresentada, atrás de um móvel engradado (Fantástico, 2020b). Direção de Bruno Bernardes.

Questionada por Dráuzio, Susy reafirma que precisou se prostituir até conseguir um emprego, o que levou em média quatro anos e meio. Posteriormente a isso, explica ao médico como é o trabalho que realiza na penitenciária, à medida que imagens revelam os processos executados pela reeducanda (Figura 5): ela junta algumas borrachas, coloca-as na forma e prensa, para resultar numa placa para vedação de cano.

Ainda que a edição de vídeo tenha optado por escolhas técnicas para transformar em imagem o que a fala da personagem descreve, o enquadramento em câmera baixa, o brilho do suor na face de Susy, as luvas grossas ocupando até metade de seus braços finos, o cenho franzido, indicando esforço e atenção, o maquinário de metal ocupando quase



metade do quadro, a dimensão de um galpão frígido, o barulho do aço batendo são alguns aspectos estilísticos que tendem a dizer: Susy é uma mulher dedicada e trabalhadora.



*Figura 5.* Susy é reapresentada, atrás de um móvel engradado (Fantástico, 2020b). Direção de Bruno Bernardes.

A narrativa explora as outras linhas de enredo iniciadas e, quando retorna à entrevista com Susy, descobrimos que ela está separada, mas não por vontade própria, e sim por força maior: “Transferiram meu marido para outro presídio”. Adentramos o campo do sentimentalismo, das relações afetivas, de explorar as emoções internas da personagem em relação ao que elas podem provocar de identificação em quem assiste.

Dráuzio vai a fundo e questiona há quanto tempo ela não recebe uma visita. As mãos de Susy ficam inquietas e ganham um registro em plano detalhe (Figura 6). Sua fala se torna embargada e ela responde: “Oito ano, sete ano, bastante tempo”. Ela é registrada em primeiríssimo plano: seus olhos ficam marejados, sua expressão relewa um choro preso, e há um silêncio total da trilha sonora (Figura 7).



*Figura 6. As mãos de Susy ficam inquietas (Fantástico, 2020b). Direção de Bruno Bernardes.*



*Figura 7. A expressão de Susy demonstra comoção (Fantástico, 2020b). Direção de Bruno Bernardes.*

Surge, aqui, o clímax da elegia criada: além de sofrer preconceito social por sua orientação de gênero, Susy – que também passou por diversos abusos sexuais, sobreviveu a doenças graves, foi afastada do amor conjugal, dedica-se a trabalhos pesados – revela viver em solidão: sem amigos ou parentes que possam visitá-la e lhe dar um conforto. É o

momento que a narrativa arremessa reflexões sobre o caráter humanitário que existe em cada um de nós, atravessando as emoções, gerando comiseração.

O silêncio de um Dráuzio sem respostas, possivelmente impactado pela realidade com que Susy precisa lidar, é quebrado com o lamento: “Solidão, né, minha filha?”. A reeducanda consente cabisbaixa. O entrevistador, que até então colocava-se na posição de narrador observador, apenas guiando a trajetória de vida das personagens, dissolve as barreiras invisíveis e torna-se um personagem intruso, invade a história, assume-se homodiegético, e propõe um desfecho calcado na demonstração de afeto: um abraço.



*Figura 8.* Dráuzio e Susy se abraçam ao final da entrevista (Fantástico, 2020b). Direção de Bruno Bernardes.

A toalha cor-de-rosa nas mãos de Susy, usada para enxugar o suor da labuta e as lágrimas do sofrimento, destaca-se em meio à camisa branca, de Dráuzio; uma árvore de sentimentos humanos invade o deserto da neutralidade jornalística. Existe uma mescla de conexões simples, mas

infinitas; líricas e, ao mesmo tempo, lúgubres; potências comunicativas em desencontro consigo próprias, mas que se (re)encontram nos múltiplos sentidos gerados. Podemos, inicialmente, não entender muito bem o que acontece, mas sabemos, de pronto, que algo está acontecendo. Instaura-se, aí, o poético.

### **Considerações Finais**

Falar de poético na mídia é solicitar a intervenção de diversas áreas do conhecimento: Linguística, Literatura, Filosofia, Comunicação, Sociologia, Artes, entre outros espaços possíveis. Neste trabalho, acreditamos ter investigado a presença do poético na comunicação televisiva, a partir da construção estilística de uma personagem-sujeito em uma narrativa-reportagem veiculada pelo *Fantástico* (Rede Globo), sobre o cotidiano das mulheres transgênero em penitenciárias brasileiras.

Num primeiro momento, revisitamos os conceitos acerca de comunicação poética, para que pudéssemos compreendê-la como um processo que extrapola formas, rompe estruturas, inova conteúdos e desconstrói objetividades. Em seguida resgatamos alguns mecanismos de análise oriundos da Narratologia e da Estilística, pontuando que entendemos as produções televisivas como narrativas que se constroem de forma independente, com estilos próprios, que podem coincidir de acordo com a equipe envolvida na sua criação.

Por fim, analisamos o recorte proposto, com base no que veio sendo discutido acerca da composição do poético e do modo como as análises narrativas e estilísticas podem colaborar com esse tipo de abordagem. Esperamos que, com essas reflexões, tenhamos ampliado as observações

acerca da cultura audiovisual no Brasil e motivado trabalhos futuros envolvendo a instigante relação entre poesia e televisão.

### Referências

Castro, G. & Dravet, F. (2014). *Comunicação e poesia*. Brasília: UnB.

Delas, D. & Filliolet, J. (1975). *Linguística e poética*. São Paulo: Cultrix.

Fantástico. (2020a, março 1). Mulheres trans presas enfrentam preconceito, abandono e violência”. *G1*. Recuperado de <https://glo.bo/39uHYi6>

Fantástico. (2020b, março 01). *Mulheres trans presas enfrentam preconceito, abandono e violência* [Arquivo de vídeo]. Recuperado de <https://globoplay.globo.com/v/8364420/programa/>

Ferraraz, R. & Magno, M. I. C. (2019). O retorno a um mundo estranho e maravilhoso. In S. Rocha & R. Ferraraz (Org.), *Análise da ficção televisiva: metodologias e práticas* (pp. 149-173). Florianópolis: Insular.

G1 SP. (2020, março 3). Após reportagem do Fantástico, secretaria de SP divulga endereço para detenta trans receber cartas. *G1 SP*. Recuperado de <https://glo.bo/2TBmkBW>

Jakobson, R. (1976). *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix.

Lotman, I. (1978). *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa.

- Machado, A. & Vélez, M. L. (2018). *Análise do programa televisivo*. São Paulo: Alameda.
- Marques, C. (2020, março 5). Após reportagem de Dráuzio Varella, gaúcha cria vaquinha para trans Susy: ‘Corrente de amor’”. *GI*. Recuperado de <https://glo.bo/3cCpaz9>
- Pucci Jr., R. L. et al. (2013). Avenida Brasil: o lugar da transmídiação entre as estratégias narrativas da telenovela brasileira. In M. I. V. Lopes, (Org.), *Estratégias de transmídiação na ficção televisiva brasileira* (pp. 75-131). Porto Alegre: Sulina.
- Rebello, L. S. (2014). Ars Poética de Horário – o texto original. *Organon*, 29(56), 259-277.
- Rocha, S. M. (2017). Estudios visuales y estilo televisivo: porque no existen medios puramente visuales. *Chasqui - Revista Latinoamericana de Comunicación*, 0(135), 297-316.
- Silva, M. C. C. (2009). *A pele palpável da palavra*. Sorocaba: Provocare.
- Silva, M. C. C. (2010). Contribuições de Iuri Lotman para a comunicação: sobre a complexidade do signo poético. In G. M. Ferreira, A. Hohlfeldt, L. C. Martino, O. J. de Moraes (Orgs.), *Teorias da comunicação: trajetórias investigativas* (pp. 273-291). Porto Alegre: EdiPUCRS.

# A Invisibilidade dos Corpos Femininos: a Cidade e os Afetos no Filme *A Vida Invisível*

Bárbara Pina de Cabral<sup>1</sup>  
Lorena da Silva Figueiredo<sup>2</sup>

## Corpos Femininos e os Devires Afetivos

Este artigo se propõe a refletir sobre a invisibilidade dos corpos femininos presente na obra cinematográfica *A vida invisível* (2019), do diretor Karim Aïnouz, e as relações entre as mulheres na cidade do Rio de Janeiro durante os anos 1950. A análise busca compor uma cartografia afetiva dos devires ao fazer conexões entre as ideias propostas por Michel Foucault, Jacques Rancière e Simone de Beauvoir com o objetivo de compreender os modos de existência e aparência dos corpos femininos na sociedade brasileira daquela época.

O filme é uma obra baseada no primeiro romance de ficção de Martha Batalha com o nome original de *A vida invisível de Eurídice Gusmão*. A adaptação para o audiovisual teve a princípio a primeira mudança com o título ao ampliar as vozes dessas mulheres presentes na narrativa. A

- 
1. Mestre em Comunicação Social pela linha de Imagem e Som pela UnB.  
[barbara.pcabral@hotmail.com](mailto:barbara.pcabral@hotmail.com)
  2. Mestranda em Comunicação Social pela linha de Imagem, Estética e Cultura Brasileira pela UnB.  
[lorena5.figueiredo@gmail.com](mailto:lorena5.figueiredo@gmail.com)

obra cinematográfica narra a história de Guida e Eurídice, duas irmãs de família de imigrantes portuguesas moradoras do Rio de Janeiro. Enquanto Guida se muda para a Grécia em busca de viver um grande amor, Eurídice se casa, e as irmãs terminam separadas pelos princípios conservadores referentes àquele período.

Neste sentido, a narrativa salienta aspectos assimétricos em relação aos modos de existência do feminino e do masculino ancorados principalmente na moral, isto é, em um código de conduta fixo que busca delimitar a liberdade de cada gênero. Observa-se que esses aspectos não são apenas demarcados na esfera pública, em relação aos direitos civis das mulheres, por exemplo, mas na esfera privada (o sexo, a maternidade, o âmbito doméstico), aquela parte da vida que ninguém vê, que não serve ao mundo das aparências, típica dos anos 1950 no Rio de Janeiro<sup>3</sup>. “As mulheres, que estão na maior parte do tempo ausentes desses lugares [públicos], desaparecem conseqüentemente do relato histórico. Há, nessa história, uma espécie de encobrimento do âmbito privado e do cotidiano” (Perrot, 1995, p. 14). A exclusão das mulheres da vida pública é justificada pela maternidade, esta serviu ao patriarcado como desculpa para que as mulheres ficassem no espaço doméstico, distante das decisões, quando, na verdade, o inverso acontecia: não podiam participar da política, do trabalho ou das discussões, e, então, acabavam optando pela maternidade. É desta forma que o filme *A vida invisível* salienta diretrizes coerentes com a teoria feminista, ao mostrar como narrativa principal a vida cotidiana de mulheres daquela década.

---

3. O casamento de Eurídice parece perfeito para os de fora: amigos, família, conhecidos. Quando se entra na intimidade, destaca-se fortemente a assimetria entre os desejos da esposa e do marido.



Destaca-se ainda a presença do corpo feminino como prisão, haja vista que é a partir dele que o constructo social referente às mulheres é formado, engendrando papéis, cerceando a liberdade, inclusive a sexual, momento talvez de maior potência criativa de um corpo, potência que se limita à condição biológica imposta: a maternidade – no caso de Eurídice, a maternidade foi resultado de um ato sem prazer. De Beauvoir, contemporânea à personagem principal da obra analisada, afirma que:

Essa frustração sexual da mulher foi deliberadamente aceita pelos homens, vimos que eles se apoiavam em um naturalismo otimista para resignar-se facilmente aos sofrimentos dela: é seu quinhão, a maldição bíblica, confirma-os nessa opinião cômoda. As dores da gravidez – esse pesado sacrifício exigido da mulher em troca de um rápido e incerto prazer – chegaram a ser o tema de muitas piadas. “Cinco minutos de prazer, nove meses de desgraça... Entra mais facilmente do que sai” ... Compreende-se, portanto, que os homens não tenham tido nenhum escrúpulo em negar a sua companheira a felicidade sexual. (de Beauvoir, 2016, p. 198)

Nessa perspectiva, uma mulher é um corpo destinado ao casamento, ao prazer do marido e à maternidade. Enquanto o homem é uma alma, um sujeito, repleto de subjetividade e desejos. Essa distinção binária entre mente (alma) e corpo (matéria) ancora-se na perspectiva falocêntrica, em que um se sobrepõe ao outro: a mulher enquanto corpo seria inferior ao homem enquanto mente, ser.

Em uma leitura calcada na teoria feminista pós-estruturalista (Butler, 2016, p. 36), o corpo não corresponde a uma simples matéria passiva, pronta para ser tomada por uma substância superior (mente/alma). O corpo é substância desejante e ativa, capaz de afetar e ser afetado, de produzir significado e de romper limites constitutivos.

Levando em consideração essa premissa, a narrativa analisada não se prende apenas à crítica do *status quo* estabelecido pela moralidade daquela época – demonstrando os vários atos de opressão em relação às mulheres seja no trabalho ou em casa –, mas busca mostrar rompantes que são respostas à essa opressão. O exercício do poder é calcado na coerção e na resistência (Foucault, 1989). Dessa forma, o objetivo desta análise é entender onde se encontram os afetos dos corpos femininos nesse filme e como eles foram invisibilizados – seja no discurso, seja na linguagem. Para isso, é necessário entender a relação desses corpos não só com os outros, mas, principalmente, com o espaço que ocupam, tendo em vista que é por meio do espaço que os encontros e desencontros acontecem, mote principal do filme.

O longa-metragem ocorre em meados dos anos 50, quando o Rio de Janeiro era a capital do país. O imaginário coletivo criado em relação à cidade apresenta uma visão tropical, o desenvolvimento da Bossa Nova<sup>4</sup> e os conceitos de exportação da imagem do Brasil fundamentados em uma classe elitista presente na época. No entanto, o Rio de Janeiro sofria com a falta de planejamento e o aumento de áreas ocupadas nas regiões dos morros, resultantes do crescimento desordenado. A população se via órfã do Estado e sem possibilidade de partilhar o sensível.<sup>5</sup>

---

4. Bossa Nova foi um movimento musical brasileiro com origem na segunda metade dos anos 50 no Rio de Janeiro. Teve como precursores os nomes de Vinicius de Moraes, Tom Jobim e João Gilberto.

5. Denomina-se partilha do sensível o sistema de evidência sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e os recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempo e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (Rancière, 2005, p. 5).

Em esfera global, após o fim da Segunda Guerra Mundial, o mundo se reconfigurou em dois sistemas político-econômicos, capitalismo *versus* socialismo, que compunham a Guerra Fria. O Brasil aderiu ao sistema capitalista e a expansão urbana se torna um sinônimo de desenvolvimento em algumas regiões do país, com a inserção da indústria automotiva, mas atrelada à segregação de direitos à cidade. Observamos a trajetória dessas mulheres no filme subjugadas desde o nascimento até a morte aos moldes patriarcais, corpos invisíveis a qualquer conquista, normatizados e sem chances de vazão ao seus desejos, o que restringe toda a potência de agir e, conseqüentemente, a presença de afetos.

Fundamentados na *Ética* de Spinoza, os afetos se tornam um elemento essencial à vida do homem e de seus comportamentos de acordo com a maneira de individualizar essas vivências. “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções” (Spinoza, 2009, p. 98).

A própria palavra “afetar” designa efeito da ação de um corpo sobre outro, em seu encontro. Os afetos, portanto, não só surgiam entre os corpos – vibráteis, é claro – como, exatamente por isso, eram fluxos que arrastavam cada um desses corpos para outros lugares, inéditos: um devir, ou seja, o que as linhas de fuga faziam na vida de nossas personagens era, exatamente, desindividualizá-las. (Rolnik, 2011, p. 57).

Compõe-se um devir dos corpos femininos, em contraste, pelos entres da cidade carioca. As personagens Guida e Eurídice são movidas pelos afetos de explorar novas vivências, dentro ou fora do Rio de Janeiro. O espaço da cidade, em alguns momentos do filme, termina por com-

partilhar um espaço de sensações e especificidades que concretiza os desejos e sonhos dessas personagens por meio da experiência estética.

Entretanto, em outros momentos, a cidade, como dispositivo disciplinar, isto é, organizando o espaço por setores – o trabalho, a casa, a rua, etc. –, delimita espaços, separa corpos<sup>6</sup>, cerceia vivências, transforma o corpo em matéria cabível apenas a ações e espaços específicos, engendra corpos dóceis, que obedecem aos horários, às funções.

O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula, e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. (Foucault, 1999, p. 119).

É com essa docilidade que o corpo da mãe é moldado – corpo este exclusivo à cria e ao progenitor, corpo “livre” de desejos autônomos, corpo pertencente à economia patriarcal. Este é disciplinado a obedecer, sem questionar. Este é o corpo das mulheres contemporâneas à Guida e à Eurídice: mães, esposas, amantes, trabalhadoras, cuidadoras. A docilidade vem através do *vigiar e punir*, conforme coloca Foucault (1999) – a punição está para além das questões judiciais ou prisionais, ela se caracteriza enquanto punição moral, carregada pela culpa cristã presente na cultura ocidental<sup>7</sup>.

---

6. Guida e Eurídice moram na mesma cidade, Rio de Janeiro, mas jamais se encontram.

7. A figura de Maria como mãe de Jesus Cristo, virgem e imaculada, reforça a ideia da maternidade como aspecto livre dos desejos sexuais ou individuais da mãe, paradoxalmente, todo nascimento é resultado de uma relação sexual.

Eurídice, pianista, dá à luz uma menina, fruto do estupro do próprio marido, enquanto Guida dá à luz um menino depois de ser deixada pelo companheiro. A pianista acolhe o bebê e se encontra dentro dos moldes esperados para uma mulher da época: casada, com filhos e uma casa – obedecendo às ordens do marido, ela cozinha e se ocupa dos deveres domésticos. O piano deixa de ser seu principal sonho para se tornar um agrado aos ouvidos do marido, que pede a ela para tocar uma música vez ou outra. Do outro lado da cidade, Guida pensa em deixar o filho para adoção. Ela sai para um baile no mesmo dia do parto, beija um homem, ela o masturba, mas, aparentemente, não sente prazer no ato – o seu corpo a alerta de que passou por uma transformação: os seios jorram leite, vem a culpa.

Tanto Guida quanto Eurídice pode ser definida como mulher de corpo dócil, que obedece às disciplinas impostas. O corpo não é delas: é do marido, do filho, ou mesmo de um desconhecido.

Ressalta-se que a narrativa se desenvolve na busca pelo encontro entre as duas irmãs, que vivem na mesma cidade, mas nunca se encontram. Ao mesmo tempo em que Eurídice se casa e constitui uma família, ela rebate as ironias do marido ao criticar sua irmã. A voz masculina provoca sempre um descaso sobre indagações sobre a história de Guida (fugas e abandonos). Muitas vezes, os comentários são infortúnios ao criticar essa personagem movida por desejos e, conseqüentemente, um “perigo” ao modelo familiar presente na sociedade. O Rio de Janeiro levanta vários elementos normatizadores ao consolidar o sistema capitalista, de modo que o afeto do não-pertencimento se torna um ponto crucial ao desencontro constante das personagens pela cidade e a busca movente na trajetória delas ao longo do filme.

## O Corpo Afetivo da Cidade do Rio de Janeiro

O término da Segunda Guerra Mundial resultou no fim da ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas (1930-1945). O governo brasileiro passou por mudanças, como a outorga de uma nova Constituição. Assim, seguem os anos da República Populista (1945-1964) com uma alternância de presidentes. A política econômica do país se fundamenta na manutenção do setor industrial, com o reforço no investimento de infraestruturas. Entretanto, o agravamento da dívida externa proporcionou sucessivas crises aos estados brasileiros. A partir de 1955, com as novas eleições presidenciais, o candidato Juscelino Kubitschek é eleito e propõe a transferência da capital do país para Brasília.

O processo de urbanização da cidade do Rio de Janeiro foi reflexo de uma postura segregadora do governo brasileiro. A cidade foi definida por uma região central baseada no modelo arquitetônico europeu e as moradias restritas à elite local. A população mais humilde foi realocada para regiões mais periféricas e próximas aos morros. Iniciam-se as primeiras favelas, que são consequência do mal planejamento habitacional provocado pelo dispositivo estatal. O autor Antonio Risério, no livro *As cidades no Brasil*, nos lembra a palavra-chave usada ao ambiente urbano carioca: “embelezamento”.

No Brasil, esse modelo se amparava na remodelação de áreas urbanas centrais, eleitas para constituir os novos polos de prestígio e poder, e na consequente renovação da ocupação imobiliária. O saneamento dos centros urbanos, mote dessas operações, priorizava a eliminação das habitações populares e demais usos estigmatizados como inconvenientes e insalubres, substituindo-os por usos comerciais, institucionais ou residenciais mais elitizados. (Risério, 2013, p. 197).

Baudry (2006) diz que:

Tratar-se-ia de reencontrar o equilíbrio, de regenerar o *socius*, pois descobriu-se, a cidade não é somente um local onde as pessoas vivem, mas a própria sociedade, enraizada de sua história, assim como sempre, em construção. Assim, é preciso saber antecipar. Prever, e não somente planejar, se torna tão mais urgente pelo fato do futuro ser incerto e do presente não escapar apenas por sua fugacidade, mas devido à incerteza de um futuro que o contamina. (Baudry, 2006, p. 26).

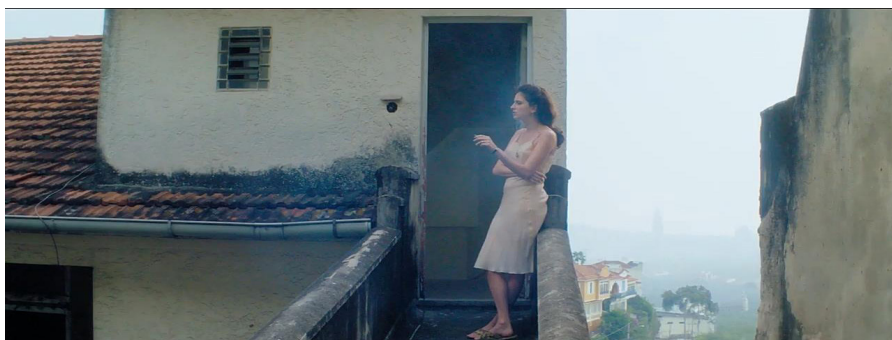
A cidade do Rio de Janeiro atua como um corpo afetado composto por inúmeras camadas resultantes do dispositivo estatal, mas que possui áreas de passagem para os afetos. “Seu corpo vibrátil é tocado pelo invisível, e sabe: aciona-se, já, um primeiro movimento do desejo. No encontro, os corpos, em seu poder de afetar e serem afetados, se atraem ou se repelem” (Rolnik, 2011, p. 31). Nesse caso, consideramos os agenciamentos, essas zonas de passagem para viver esses desejos e como os corpos femininos agem nessa sociedade tradicional e quais os seus direito à cidade.<sup>8</sup>

As transformações da cidade não são os resultados passivos da globalidade social, de suas modificações. A cidade depende também e não menos essencialmente das relações de imediatez, das relações diretas entre as pessoas e os grupos que compõe a sociedade (família, corpos organizados, profissões, corporações, etc); ela não se reduz à organização dessas relações imediatas e diretas, nem suas metamorfoses se reduzem às mudanças nessas relações. Ela se situa num meio termo. (Lefebvre, 2001, p. 51).

---

8. Henri Lefebvre, no livro *Direito à cidade*, apresenta uma reflexão sobre uma das teorias urbanísticas mais importante do século XX e reverberadas no pensamento contemporâneo. “Na direção da entrada para a prática de um direito: o direito à cidade, isto é, à vida urbana, condição de um humanismo e de uma democracia renovados” (Lefebvre, 2001, p. 7).

O filme *A vida invisível* transcorre o tempo narrativo junto às mudanças espaciais das personagens Guida e Eurídice. Jovens e solteiras, as irmãs vivem com a família em uma casa humilde no morro. Após a separação delas, Eurídice se casa e muda de bairro. Percebemos a presença de espaços culturais, jardins, área de lazer e o acesso ao transporte. Os enquadramentos abertos compõem uma espécie de “distância” ao se ver o Cristo Redentor mais longe e mais próximo dessas personagens em seus momentos de contemplação. Guida, ao retornar para o Brasil, é expulsa da casa dos pais e termina por viver em um lugar humilde, dividindo a casa com uma senhora, que possui uma espécie de creche no morro carioca. A cidade se torna um corpo entrelaçado por distintas camadas moldadas pelo dispositivo estatal. Essas personagens ao morarem no Rio de Janeiro dos anos 1950 apresentam as fissuras e as indagações morais e sociais sobre a cidade-corpo e as sensibilidades refletidas desse período no Brasil.



*Figura 1.* Eurídice fumando um cigarro na entrada de casa.





Figura 2. Guida buscando moradia na favela após ser expulsa de casa.

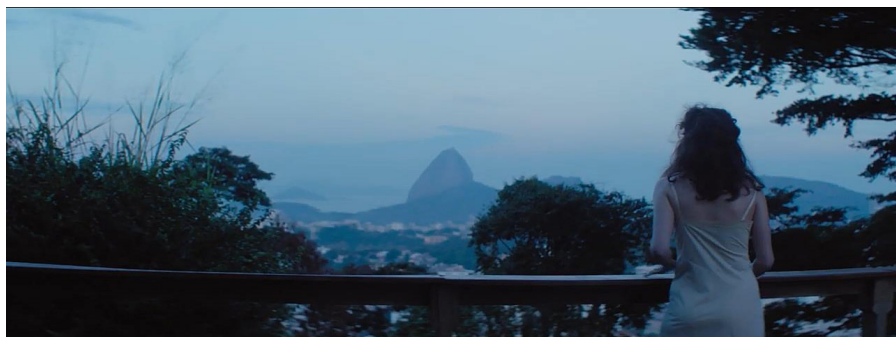


Figura 3. Eurídice observando o Pão de Açúcar

Eurídice e Guida vivenciam a cidade de diferentes pontos de vista: uma como mulher casada e outra como um mulher mãe solo. Segundo Rancière (2005), “ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum”. Os espaços urbanos são delineados de acordo com o camadas sociais e a permissão de ocupá-los em comum, mas, nesse caso, independentemente do *status* social, a invisibilidade do corpo feminino se mantém na sociedade apresentada na narrativa.

## A Invisibilidade dos Corpos Femininos

Durante o desenrolar narrativo de *A vida invisível*, percebe-se como a construção do corpo masculino é delineado nos espaços da cidade ressaltando o controle sobre as mulheres. O dispositivo disciplinar é a base para o domínio e a invisibilidade dos corpos femininos, bem como dos afetos referentes a esses corpos. O masculino é quase sempre representado por um “pai” que legitima as decisões apenas na autoridade e na moral.

Este “pai” que determina o destino das mulheres no longa-metragem está caracterizado nos processos judiciais, quando a mulher precisava da autorização do marido para abrir um negócio ou uma conta corrente<sup>9</sup>, viajar etc. Em *A vida invisível*, Guida não consegue tirar o passaporte do filho por não ter a autorização do pai do menino, que está do outro lado do mundo e não registrou o seu filho.



Figura 4. Guida vai à polícia na tentativa de tirar o passaporte do filho.

9. Até 1962, no Brasil, as mulheres não poderiam abrir uma conta corrente sozinhas.



*Figura 5. Guida é renegada pelo pai, e a mãe é condescendente.*

A invisibilidade dos corpos, entretanto, não acontece apenas em relação às questões judiciais referentes aos direitos civis da mulher, ela é reproduzida dentro dos espaços domésticos, onde novamente só a palavra do pai é legítima, é aquela que não pode ser contestada. Na Figura 5, o quadro mostra as duas mulheres à borda, como molduras, o pai está no centro, na passagem entre a casa e a porta, ele tem a possibilidade de entrar e sair quando quiser, enquanto Guida como filha, tem o “direito” apenas de sair. A mãe – que parece ter empatia pela filha - nada pode fazer, porque também se localiza na borda, seja no quadro cinematográfico, seja no papel como mulher.

Depois da justiça e da família, o outro dispositivo disciplinar que se apropria do corpo feminino, desta vez de Eurídice, é a medicina. Após uma catarse ao saber da morte da irmã – a pianista acaba queimando o piano –, Eurídice é levada pelo marido ao médico, que em nenhum momento fala diretamente com a paciente, apenas com o marido. Nos quadros que compõem a cena, o corpo de Eurídice aparece sempre desfocado e com a cabeça cortada.

## Considerações Gerais

Partindo do pressuposto que a invisibilidade é resultado dos desencontros, da falta de aparição e das delimitações espaciais, excluindo indivíduos de certos locais, pode-se afirmar que o lugar – como espaço para afecção – é responsável pelo os fluxos afetivos.

A cidade do Rio de Janeiro é um dispositivo para todos os afetos em desenvolvimento da narrativa. As relações humanas entre as personagens são movidas pelo desejo do encontro, porém se chocam com a disciplina normatizante e controladora presente no sistema patriarcal. A cidade se torna um corpo e uma personagem com todas as suas estruturas e modelos, mas este corpo também é composto de fissuras, onde se encontra como um canal de passagem afetivo que amplia a conexão com o espectador por meio da linguagem cinematográfica – que, ao mostrar a cidade como espaço para descobertas, desestabiliza a sua própria estrutura normatizante: favelas *x* elite, casa *x* rua, trabalho *x* vida doméstica.

Ao entender a invisibilidade dos corpos femininos como um resultado do contexto patriarcal, pode-se afirmar que este modelo calcado nos desejos masculinos acaba não só por tornar “invisíveis” os corpos, mas também os afetos das mulheres que vivenciaram (e ainda vivem) esse sistema. No entanto, como afirmado ao largo desta análise, os sistemas de poder são sempre calcados em uma relação – dentro da perspectiva foucaultiana, a coerção e a disciplina sempre suscitam algum tipo de resistência, esta não necessariamente irá acabar com a estrutura dominante, mas demonstra rompantes que podem ser compreendidos.



*Figura 6.* Irmãs dançam sozinhas após casamento.



*Figura 7.* Irmãs passeiam pela mata.

Dessa forma, conclui-se que apesar de presas a um sistema patriarcal em que os desejos femininos são aniquilados, Eurídice e Guida demonstram de alguma forma a sua resistência: seja ao tocar o piano<sup>10</sup>, seja ao trabalhar em uma fábrica. Elas se encontram nos sonhos, em meio à mata atlântica do Rio de Janeiro – o espaço que ainda não foi delimitado, demarcado pelo o “homem” –, lugar aberto à criação, onde os seus corpos não são apenas visíveis, mas potências criativas.

---

10. Eurídice para o marido: “Quando eu toco, eu desapareço”. Eurídice desaparece para esse sistema patriarcal, limitante e aquém dos afetos.

## Referências

- Baudry, P. (2006). O urbano em movimento. In H. P. Jeudy & P. B. Jacques (Orgs.), *Corpos e cenários urbanos: Territórios urbanos e políticas culturais* (pp. 25-38). Salvador: EDUFBA.
- De Beauvoir, S. (2016). *O Segundo Sexo* (Vol. II). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Butler, J. (2016). *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Foucault, M. (2002). *Vigiar e punir*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Lefebvre, H. (2001). *O direito à cidade* (R. E. Frias, Trad.). São Paulo: Centauro.
- Perrot, M. (1995). Escrever uma história das mulheres: relato de uma experiência. Dossiê história das mulheres no ocidente. *Cadernos Pagu*, (4), 9-28.
- Rancière, J. (2005). *Partilha do sensível: Estética e política*. São Paulo: Ed. 34.
- Risério, A. (2013). *A cidade no Brasil*. São Paulo: Ed. 34.
- Rolnik, S. (2011). *Cartografia sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS.
- Spinoza, B. (2009). *Ética*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica.

# Territórios, Mulheres e Encontro: os Espaços Femininos do Cinema e da Prisão

Gabriela Santos Alves<sup>1</sup>

Que territórios ocupam as mulheres no cinema contemporâneo brasileiro de não ficção, desde uma perspectiva que contemple a relação entre mulheres que realizam filmes e as que são protagonistas das histórias? Guiada por este questionamento, inquietação maior trazida pela proposta da mesa “Cinema e audiovisual” do 2º Congresso Ibero-americano sobre Ecologia dos Meios — mulher e gênero no ecossistema midiático, redigo este ensaio a partir de um lugar que é ao mesmo tempo o da realizadora audiovisual e o da pesquisadora em teoria feminista, e que busca, em ambas as narrativas, trazer a mulher e a representatividade feminina para o primeiro plano. Assim, trato aqui do que informalmente classifico como cinema com mulheres e do entendimento que ele promove uma ação ímpar, que é a de ressignificar esse território que ainda hoje, no Brasil, é de exclusão e silenciamento, dado o pequeno percentual de mulheres que roteirizam e dirigem filmes no país.

---

1. Pós doutora em Comunicação e Cultura (Eco/UFRJ).  
Professora do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo - UFES.  
[gabriela.alves@ufes.br](mailto:gabriela.alves@ufes.br)

Nessa linha, esta reflexão retrata o processo de realização do curta-metragem *C(elas)*, documentário de dezoito minutos que trata da relação entre maternidade e sistema prisional no Brasil a partir da experiência e do encontro entre uma equipe de *set* constituída exclusivamente por realizadoras e, como protagonistas da narrativa, mulheres que vivenciam a privação de liberdade em um momento muito significativo: a gravidez e o puerpério. Assim, equipe e protagonistas abordam uma temática importante para a teoria feminista, a maternidade, e em um ambiente específico: a prisão, especificamente a ala materno infantil da Penitenciária Feminina de Cariacica, localizada no estado do Espírito Santo, Brasil. O roteiro do documentário, bem como sua direção, foram realizados por mim e são sobre essas etapas da realização filmica que discorrerei. Desse encontro entre mulheres, especialmente a partir de suas conversas, o filme foi construído. Para a equipe, ouvir grávidas e/ou mães com filhos recém-nascidos foi a principal ação narrativa – o que essas mulheres em situação de privação de liberdade tinham a dizer? O dado que impulsionou a escrita do argumento e do projeto do filme foi o crescimento alarmante e contínuo da população prisional feminina no Brasil nas últimas duas décadas, em mais de quinhentos por cento.

Sobre o aporte teórico que assumo, ele parte da percepção do patriarcado como uma estrutura social e cultural excludente e que constrói práticas cotidianas a fim de favorecer sua perpetuação e, por consequência, as relações desiguais entre os gêneros, estabelecidas muitas vezes a partir de situações de violência, física e/ou simbólicas, contra as mulheres. Na luta pelo fim dessas desigualdades e discriminações, o feminismo constrói-se como um empenho ético e um movimento social que objetiva evidenciar as múltiplas formas em que essas práticas, ao



que comumente chamamos de machismo, se entrelaçam e se reforçam mutuamente: leis, costumes, universo simbólico, instituições, categorias conceituais, organização econômica, mensagens midiáticas, conteúdo audiovisual (Monteiro & Navarro, 2002). O feminismo é, portanto, a luta por um direito humano universal.

### **Território, Cinema e Relações de Poder**

Território é o lugar em que desembocam todas as ações, todas as paixões, todos os poderes, todas as forças, todas as fraquezas, isto é, onde a história [...] plenamente se realiza a partir das manifestações da sua existência (Santos, 1999).

As noções de território, em especial a partir de reflexões em torno da tríade território, territorialidade e re/des territorialização tem ganhado visibilidade e volume nos debates acadêmicos contemporâneos, contribuindo para a construção de conhecimento nas mais diversas áreas do saber, em especial nos campos das ciências humanas e das artes, dado seu potencial teórico e metodológico que propicia tanto a compreensão mais complexa sobre o sentido do território quanto a ampliação do entendimento sobre a ação de ocupar determinado lugar, além da construção de subjetividades territoriais e da ressignificação de determinados espaços, em especial os simbólicos.

Território, então, pode ser compreendido como partes ou divisões do espaço, e esse espaço é constituído *a priori*, como uma espécie de materialidade ou uma matéria prima que pré existe à ação, ao conhecimento ou à prática humana. É no território onde as relações de poder se constroem e se tornam evidentes e é nele também onde o poder constrói

malhas nas superfícies do sistema territorial para delimitar campos operatórios (Raffestin, 1993). Dentre as possibilidades desses campos, o cinema é aqui considerado como espaço de vivência, como a matéria prima, o ponto de partida para construção da reflexão sobre participação e representatividade feminina nas telas e por trás das câmeras, a fim de evidenciar as relações de poder que estão em jogo nesse cenário de realização de narrativas com sons e imagens.

Além da relação entre território e relações de poder, assinalo outra contribuição para o entendimento do conceito, proposta por Haesbaert (2007) e que aponta para três vertentes: política, econômica e simbólico-cultural. Essas vertentes examinam tanto as relações de poder, inclusive as institucionalizadas, e consiste na abordagem do território como um espaço delimitado e controlado, com ênfase no poder político do Estado e nas fontes de recursos para as relações econômicas, além do foco no embate de classes sociais e na relação capital-trabalho. Em especial, a vertente simbólico-cultural é aquela que “prioriza a dimensão simbólica e mais subjetiva, em que o território é visto, sobretudo, como produto de apropriação/valorização simbólica de um grupo em relação ao seu espaço vivido” (2007). Nesse sentido, como as mulheres tem se apropriado desse território simbólico? Quais narrativas são valorizadas a partir da lógica das relações de poder instituídas no território cinematográfico? Como tem se constituído a resignificação de espaços e territórios do cinema e da prisão a partir da experiência de mulheres?

Nesse território do cinema e da participação e representatividade feminina, julgo importante destacar duas ausências: a das mulheres em situação de privação de liberdade e a das mulheres que roteirizam e dirigem filmes. Segundo dados da Agência Nacional do Cinema (Ancine), a

partir de um levantamento inédito no Brasil, das 2.583 obras audiovisuais registradas na agência em 2016 apenas 17% foram dirigidas e 21% roteirizadas por mulheres, embora mais da metade da população brasileira seja feminina. Além disso, mostra que mulheres negras não dirigiram ou roteirizaram um filme sequer entre os de maior bilheteria no período de 1995 a 2016. O percentual de homens negros nas duas categorias não passou de 2% na direção e 3% no roteiro, enquanto homens brancos dirigiram 85% e roteirizaram 75% das principais produções nacionais. A pesquisa foi feita apenas em obras comerciais do chamado conteúdo de espaço qualificado, que exclui produções jornalísticas, esportivas e publicidade e evidenciou que tanto no cinema quanto na TV predomina a visão masculina, o que significa que o olhar que contribuirá para a formação do imaginário coletivo das futuras gerações no Brasil será o do homem (Ivanov, 2016).

### **Territórios em que Transito: Pesquisa Acadêmica e Realização Audiovisual**

Es desde esta experiencia desde donde se posiciona en torno al feminismo, en el que cree profundamente, colocando su propio standpoint [punto de vista]. Este es uno de os marcos fundamentales (...) la experiencia como autoridad analítica, desde una posición crítica, construtiva y vivencial (Hooks, 2017).

A temática da maternidade na prisão tem sido presente em meus estudos desde 2014, quando a partir das reflexões sobre teoria feminista, cultura audiovisual e violência contra a mulher me deparei com o altíssimo e crescente número de mulheres encarceradas no Brasil. O tema, então, passou a ser o objeto de minha pesquisa acadêmica, cujo

projeto de pesquisa se intitula *Clausuras — territórios e sentidos dos claustros femininos*, e também de minha produção artística, na realização de documentário e roteiros que tratam da temática. O objetivo, nos próximos anos da pesquisa acadêmica e artística, é refletir sobre territórios e sentidos de outras clausuras femininas, institucionalizadas ou não e em ambientes além da penitenciária: o hospital psiquiátrico, o espaço urbano e o espaço doméstico.

Esta reflexão é, assim, um recorte dessa pesquisa e foi construído a partir da minha experiência com as mulheres presentes na ala materno infantil da Penitenciária Feminina de Cariacica (PFC/ES), em setembro de 2016, durante as gravações do filme *C(elas)*, documentário de curta metragem que produzi o roteiro e dirigi e que trata da relação entre maternidade e ambiente prisional a partir das experiências e sentimentos das mulheres grávidas ou recém mães que estavam em período de privação de liberdade na ala.

Sobre o aporte teórico que assumo, ele parte da percepção do patriarcado como uma estrutura social e cultural excludente e que constrói práticas cotidianas a fim de favorecer sua perpetuação e, por consequência, as relações desiguais entre os gêneros, estabelecidas muitas vezes a partir de situações de violência, física e/ou simbólicas, contra as mulheres. Na luta pelo fim dessas desigualdades e discriminações, o feminismo constrói-se como um empenho ético e um movimento social que objetiva evidenciar as múltiplas formas em que essas práticas, ao que comumente chamamos de machismo, se entrelaçam e se reforçam mutuamente: leis, costumes, universo simbólico, instituições, categorias conceituais, organização econômica, mensagens midiáticas, conteúdo

audiovisual (Monteiro & Navarro, 2002). O feminismo é, portanto, a luta por um direito humano universal.

Na obra *Los cautiverios de las mujeres*, a antropóloga Marcela Lagarde aponta o que entende e classifica como cativo, categoria teórica que expressa o funcionamento e o reconhecimento das formas de ser mulher em várias culturas: apesar das conquistas obtidas até hoje, a vida de todas nós no mundo contemporâneo ainda está condicionada à hegemonia patriarcal, estejamos na condição de mães-esposas ou religiosas, prostitutas, presas ou loucas. A partir dessas referências simbólicas de estereótipos sociais e culturais e que sintetizam normas paradigmáticas de gênero, a autora constrói sua análise não só dos cativos femininos mas também das formas de sobrevivência das mulheres em situação de opressão (2014). A reflexão apresentada por Marcela é fundamental para uma das questões chave que examino neste artigo: o extremo da clausura feminina vivido pelas mulheres em situação de privação de liberdade e, especialmente, nesse universo, as mulheres que vivenciam no cárcere um dos períodos mais simbólicos da condição feminina: a gravidez e o puerpério.

Além da reflexão de Lagarde, recorro à proposta de Foucault (1999) sobre a sociedade disciplinar, na qual o autor destaca os espaços considerados por ele como aqueles em que a disciplina e a docilidade das relações e dos corpos se constitui: a fábrica, o quartel, o hospital, a escola e a *prisão*, em especial esse último, acrescentando aí o papel do espaço doméstico como território onde essa disciplina também se constitui, especialmente em relação ao corpo feminino e à prática da maternidade. Nessa mesma linha de abordagem, Bordo (1997) chama

a atenção para a disciplinarização do corpo feminino, cujas forças e energias estão constantemente submetidas ao controle externo.

Um dado importante e impulsionador desta reflexão é o aumento, entre os anos de 2000 e 2014, da população carcerária feminina no Brasil, que cresceu 567,4%, o que corresponde a 37 mil presas, segundo dados do Departamento Penitenciário Nacional (Depen) – neste mesmo período, o aumento do número de homens presos foi de 220,20%. Para além desse dado, acredito ser importante refletir sobre questões de gênero no sistema prisional brasileiro, que trata as mulheres exatamente como trata os homens, não atentando para práticas cotidianas e necessárias, como por exemplo, maior quantidade de papel higiênico, exames pré-natais e preventivos e fornecimento de absorventes. Além disso, a experiência feminina no sistema prisional é marcada por enfrentamentos e por uma lógica de punição próprios, como afirma Angela Davis (2017), com o objetivo de feminilizar a punição a partir de ações que foram concebidas ideologicamente para restituir a essas mulheres os princípios morais aquilo que se crê fundamental da feminilidade: culinária, costura, limpeza e criação dos filhos.

### **Mulheres em Território de Privação de Liberdade**

As mulheres presas materializam a prisão genérica de todas as mulheres, tanto concreta quanto abstrata. A sua casa é a prisão, a detenção e a privação de liberdade para essas mulheres em seu próprio espaço vital. O extremo da clausura é vivido pelas mulheres no cárcere, re-presas pelas instituições do poder (Lagarde, 2014).

Na estrutura quase invisível que é o patriarcado, o próprio uso do conceito é pouco difundido, até mesmo para demarcar a necessária

diferença entre machismo e patriarcado: enquanto o primeiro é uma atitude ou uma conduta, que pode ser tanto individual quanto coletiva, o segundo está ligado a toda uma estrutura social, evidente desde ações cotidianas, como a responsabilidade pelas tarefas domésticas e a criação dos filhos e até a diferença salarial no mercado de trabalho, que hoje no Brasil é de 30%, ou seja, as mulheres recebem em média 70% dos salários pagos aos homens para executarem as mesmas tarefas e funções.

Certamente constituído desde a pré-história, esse sistema de dominação que valoriza e sobrepõe homens em relação às mulheres chega a ser tão universal que várias de suas ações são consideradas naturais, inclusive presentes na nossa linguagem: quem nunca pensou ou disse, ao ver uma criança em ato de rebeldia, birra ou choro: “onde está a mãe dela/e?”. Por que não se diz: “onde está o pai?”, ou então quando mãe e/ou pai em idade avançada ficam doentes, que imagem é criada no imaginário coletivo associada à ideia do cuidado? A da filha ou a do filho?

Esses são exemplos pontuais de manifestações do sistema patriarcal mas é possível pensá-las em várias outras instâncias, como a sócio-econômica (trabalho não remunerado e a dependência econômica), a cultural (educação androcêntrica - quantos livros assinados por mulheres há nas bibliotecas das universidades brasileiras?) e a psicológica (falta de expectativa de sucesso e limitação de seus próprios interesses). Todas elas são, no fundo, ações de cerceamento das condutas femininas, com o objetivo de criar padrões, muitas vezes únicos, de comportamento, pensamento e ação para as mulheres. São demarcações tão invisíveis e naturalizadas quanto o próprio patriarcado mas que trazem às mulheres limitações expressivas. É o que Marcela Lagarde classifica como cativoiro, categoria teórica apresentada acima (2014).

O quadro teórico construído por Marcela é de extrema relevância para os estudos feministas, já que possibilita reflexões das mais variadas sobre as condições e cotidianos das mulheres, presas em tantas normas de conduta. O que caracterizo neste texto é o cativoiro institucional, ou seja, mulheres que vivem em penitenciárias, o que pode ser entendido com a situação de mulheres re-presas, ou presas duplamente, cuja casa é a prisão. A prisão como casa e as tarefas cotidianas que envolvem os cuidados com os filhos são também questões presente no filme *C(elas)*.

Nessa condição paradigmática de re-prisão, o cárcere feminino físico no Brasil é composto por números alarmantes: os dados levantados pelo Depen e expressos no relatório de 2014 apontam para uma curva ascendente do encarceramento em massa de mulheres no Brasil: houve um salto espantoso, entre os anos de 2000 a 2014, período em que a população carcerária feminina subiu de 5.601 para 37.380 detidas, o que significa um crescimento de 567% em quinze anos.

Pelos dados do *World Female Imprisonment List*, relatório produzido pelo *Institute for Criminal Policy Research* da *Birkbeck, University of London*, existem mais de 700.000 mulheres presas em estabelecimentos penais ao redor do mundo: “em números absolutos, o Brasil tinha em 2014 a quinta maior população de mulheres encarceradas do mundo, ficando atrás dos Estados Unidos (205.400 mulheres presas), China (103.766), Rússia (53.304) e Tailândia (44.751)” (Deppen, 2014, p. 8).

Os dados do Depen permitem, também, compreender a maior vulnerabilidade da mulher encarcerada no Brasil: jovem (metade tem até 29 anos), solteira (57%), negra (67%), com escolaridade extremamente baixa (50% não concluiu o ensino fundamental). Mostram, ainda, que as detidas são, em geral, chefes de família e responsáveis pelo sustento



dos filhos, sendo que 80% delas são mães. Essas mulheres representam, justamente, o perfil mais vulnerável à opressão de gênero no Brasil.

Os dados do Depen sobre a infraestrutura das penitenciárias femininas e mistas (as que recebem homens e mulheres) também oferecem informações relevantes: a existência – primeiro passo para garantia de acesso – de equipamentos e espaço que tornem a maternidade, no ambiente prisional, minimamente viável, ou seja, a existência de cela específica para gestantes, de berçário, de creche e de centro de referência materno-infantil nas prisões. Em relação à infraestrutura das unidades que custodiam mulheres, menos da metade dos estabelecimentos femininos dispõe de cela ou dormitório adequado para gestantes (34%). Nos estabelecimentos mistos, apenas 6% das unidades dispõem desse espaço.

Quanto à existência de berçário ou centro de referência materno infantil, 32% das unidades femininas dispunham do espaço, enquanto apenas 3% das unidades mistas o contemplavam, sendo que apenas 5% das unidades femininas dispunham de creche, não sendo registrada nenhuma creche instalada em unidades mistas. O número total de detentas grávidas ou recém mães nas penitenciárias brasileiras é de difícil mensuração, já que devido ao baixo número de celas ou dormitórios adequados, as chamadas alas materno-infantil recebem mulheres que cumprem pena e também as que ainda não foram julgadas, o que torna a rotatividade desses espaços muito alta.

*Nascer nas prisões* é o primeiro estudo a descrever, a nível nacional, exclusivamente o perfil da população feminina encarcerada que vive com seus filhos em unidades prisionais femininas das capitais e regiões do Brasil, assim como as características e as práticas relacionadas à atenção, à gestação e ao parto durante o encarceramento. Realizado

pela Fundação Fiocruz entre os anos de 2012 e 2014 a partir de um censo nacional e sob coordenação das pesquisadoras Maria do Carmo Leal e Alexandra Roma Sánchez revela, por exemplo, que mais de um terço das mulheres presas grávidas relataram o uso de algemas na internação para o parto, 83% tem pelo menos um filho, 55% tiveram menos consultas de pré-natal do que o recomendado, 32% não foram testadas para sífilis e 4,6% das crianças nasceram com sífilis congênita (Castro, 2017).

Ainda segundo dados do estudo, na maioria dos estados brasileiros a mulher grávida é transferida no terceiro trimestre de gestação da sua prisão de origem para unidades prisionais que abrigam mães com seus filhos, geralmente localizadas nas capitais e regiões metropolitanas. Essas mulheres são levadas para o hospital público para o parto e retornam à mesma unidade onde permanecem com seus filhos por um período que varia de seis meses a seis anos: a maioria, contudo, permanece com a criança entre seis meses e um ano, dada a falta de estrutura dessas alas para abrigarem crianças. Depois desse período, geralmente as crianças são entregues aos familiares maternos/paternos, ou, na ausência destes, vão para abrigos e a mãe retorna à prisão de origem.

### **Cinema com Mulheres: Reivindicar o Território**

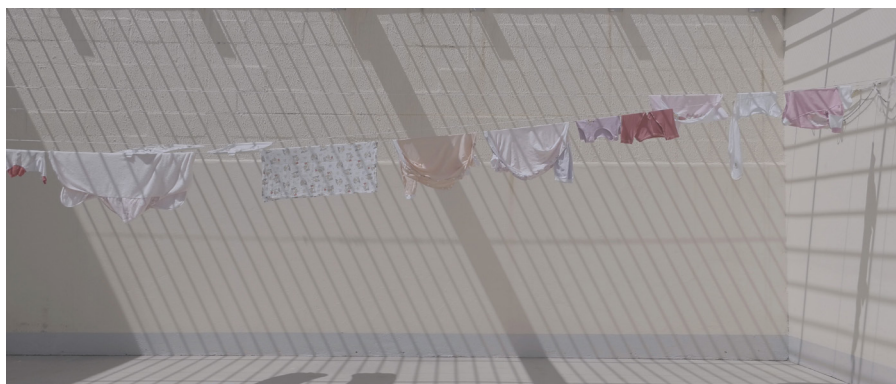
Para onde quer que olhemos, podemos observar que os trabalhos executados por mulheres são meras extensões da condição de donas de casa em todas as suas facetas. Não apenas nos tornamos enfermeiras, empregadas domésticas, professoras, secretárias — todas as funções para as quais fomos treinadas dentro de casa —, mas estamos no mesmo tipo de relação que dificulta a nossa luta dentro

de casa: isolamento, o fato de que a vida de outras pessoas depende de nós (...) (Federici, 2019).

O curta metragem *C(elas)* nasceu como uma proposta de realizar uma narrativa audiovisual sobre mulheres grávidas e/ou mães em situação de privação de liberdade que traduzisse, minimamente, o que pensam e sentem essas mulheres, a partir de suas experiências na ala materno infantil da Penitenciária Feminina de Cariacica/ES (PFC) e da vivência da maternidade nesse espaço, com uma proposta estética que evidenciasse um olhar positivo em relação a elas e às suas experiências. Acredito que o audiovisual, em especial o documentário, é uma narrativa potente para a construção de visibilidade de temas, pessoas e situações que não encontram espaço de representatividade na mídia tradicional (telejornais, jornais impressos, portais de notícias) ou quando encontram, deparam-se com narrativas marcadas por linguagens e propostas estéticas muitas vezes preconceituosas e excludentes, como por exemplo, a cobertura jornalística sobre rebeliões em presídios brasileiros, centrados na ideia da dor, morte e violência.

O filme foi gravado durante o mês de setembro de 2016, em sete visitas (diárias de gravação) que duravam quatro horas cada e que foram supervisionadas pela equipe da PFC e também pela equipe de Assessoria de Comunicação da Secretaria de Justiça do Espírito Santo. A ala materno infantil recebe mulheres que estão nos últimos meses de gravidez e/ou com filhos recém-nascidos de todo o estado do ES, já que a PFC é uma, entre duas, que conta com estrutura para receber as mulheres em situação de privação de liberdade que estão vivenciando a reta final da gravidez e /ou o puerpério.

A fim de atender à orientação dada pela Secretaria de Justiça do Espírito Santo, os rostos das mães, bem como os das crianças, não são mostrados no filme, bem como nas imagens que apresento a seguir. Essa orientação busca atender ao Estatuto da Criança e do Adolescente no que tange ao direito de preservação da imagem e da identidade — nesse contexto, identificar a mãe é uma forma de, indiretamente, identificar o bebê. O que a princípio mostrou-se como um impedimento para a construção estética da narrativa, com o tempo configurou-se em um trunfo: a fotografia do filme foi elaborada de forma a evidenciar essa preservação e, do ponto de vista criativo, optamos por imagens em que o espaço da prisão fosse notado e sentido de maneira indireta, com planos em que é possível perceber a presença das grades em 2º plano e também através de sombras, como evidenciado nos *frames* a seguir.



*Figura 1.* Pátio da ala materno-infantil. *Frame* do filme *C(elas)*, direção de Gabriela Santos Alves e fotografia de Ursula Dart

A ala materno infantil está instalada em um pavilhão exclusivo da PFC e conta com 6 quartos, sendo que cada um deles pode abrigar duas

mulheres e dois recém-nascidos. Cada quarto possui duas camas, dois armários, dois berços e um banheiro próprio. Na entrada da ala há uma brinquedoteca, com alguns brinquedos, pequenas mesas e cadeiras. Seguindo na direção de seu corredor, há três quartos do lado esquerdo e três do lado direito e ao final da ala há um pátio, com tanque, varal para roupas e cadeiras de plástico. Há também uma gaiola com dois periquitos, provenientes de doação. Ainda na entrada da ala há mais um quarto, em frente à brinquedoteca, destinado a mulheres que cumprem um tipo de punição ainda mais severa, geralmente por mau comportamento, e que ficam, portanto, privadas do contato com as demais mulheres da ala.



*Figura 2.* pátio da ala materno-infantil sombreado. *Frame* do filme *C(elas)*, direção de Gabriela Santos Alves e fotografia de Ursula Dart

A imagem abaixo (Figura 3), assim como todas as que são apresentadas neste artigo, são *frames* do filme e possuem, portanto, autorização para serem exibidas. Nela é possível visualizar o corredor da ala, no sentido contrário ao de sua entrada principal, que está no fim do cor-

redor. Veem-se, também as entradas de acesso aos quartos e uma das protagonistas do curta:



*Figura 3.* corredor da ala materno-infantil. *Frame* do filme *C(elas)*, direção de Gabriela Santos Alves e fotografia de Ursula Dart

As imagens correspondentes às figuras 1 e 2, além de evidenciarem a proposta de fotografia do filme, referem-se ao espaço da ala em que as mulheres, e nós da equipe de filmagem, passávamos mais tempo: o pátio, ou quintal, espaço da ala de acesso livre e onde as mulheres e as crianças realizavam várias das suas atividades cotidianas, como lavar as roupas dos bebês, estendê-las, estar com as crianças nos carrinhos, brincarem — como a maioria são bebês recém nascidos, costumam ficar menos tempo nos colos das mães e mais nos carrinhos e berços. Foi lá onde conversávamos sobre vários assuntos, desde a amamentação, o parto, a relação entre as mulheres da ala, até o assunto mais delicado de todos, que é a questão principal do filme: o que pode ser considerado uma melhor mãe? É aquela que, ao ter a criança, entrega-a para que seja de imediato criada do lado de fora, não amamentado-a e, por

consequente, não gerando um vínculo ainda maior entre mãe e bebê ou é considerada uma melhor mãe aquela que após o nascimento permanece com a criança e decide amamentá-la, passando alguns meses com o bebê na ala e entregando-o em seguida, garantindo a amamentação mas por outro lado quebrando esse vínculo fundamental de maneira ainda mais brusca e violenta?

Não há resposta simples para essa questão. O melhor caminho, acredito, é o do abolicionismo penal e, num contexto em que as prisões ainda persistem, a prisão domiciliar, em que mãe e bebê possam estar juntos. O cotidiano de mulheres grávidas e/ou com filhos recém-nascidos que vivem na ala é duro e marcado por várias violências, tanto físicas quanto simbólicas, que vão desde a realização deficitária de exames pré-natais até à permanente e cruel dúvida sobre o que fazer em relação ao bebê que nascerá.

Esse duro questionamento enfrentado por essas mães possibilita que encaremos a situação vivida por essas mulheres como uma re-prisão, já que elas vivenciam duas espécies de claustros: o institucional e o social, esse último ligado aos padrões e normas de comportamento impostas sobre o corpo feminino em relação ao ideal da maternagem. Foucault (1999), ao construir a sua teoria sobre a sociedade disciplinar, normatização do comportamento e docilidade dos corpos, atribuiu importância a espaços como a escola, o hospital, o quartel, a fábrica e especialmente a *prisão* como territórios determinantes no ato disciplinador da sociedade moderna.

As instituições modernas apontadas por Foucault continuam presentes, bem como suas práticas de controle e disciplina, ao mesmo tempo que reforçam e reelaboram seus mecanismos de poder – o encarceramento

em massa de mulheres no Brasil é uma prova disso. Para além delas, a instituição “família” e por consequência as relações intrafamiliares, apesar de apontadas pelo autor, não foram suficientemente problematizadas, em especial o poder disciplinador do aparelho administrativo “casa”, que denomino aqui como “espaço doméstico”. Nessas relações, papéis de gênero são construídos e normatizados, hierarquias são construídas, “essencialmente na célula pais-filhos” (1999) e relações desiguais de gênero se perpetuam, como a histórica atribuição quase que exclusiva às mulheres das atividades domésticas e dos cuidados e criação dos filhos.

Nessa linha, proponho pensar o privado como público e, assim, assumir o espaço doméstico como território de crítica, já demarcado pela perpetuação de relações desiguais de gênero. No filme *C(elas)*, quando uma das mulheres protagonistas se questiona sobre como deve agir para ser considerada uma melhor mãe, é possível notar em sua fala um grande receio, que por sua vez é resultado de uma construção social comum a grande parte das recém mães, que mesmo não estando presas em instituições, vivem sob a égide do controle de suas ações perpetuadas no imaginário e na ação coletiva e que norteia a prática feminina na tarefa da maternidade: idealização, sonho, santificação e medo de errar.

Bordo (1997) chama a atenção para a disciplinarização do corpo feminino, cujas forças e energias estão constantemente submetidas ao controle externo. Sua concepção reforça o que Foucault chamou de corpos dóceis: além de sujeitos a esse controle, os corpos femininos são alvo constante de transformações e modificações na busca por um ideal de perfeição, postos em prática através de alguns dispositivos disciplinares específicos: dietas rigorosas, ideais de magreza e definição muscular e regras sobre maquiagem e vestuário que propõem um ideal



de feminilidade homogeneizante e sempre em mutação, levando a uma busca sem fim por resultados próximos aos padrões estéticos vigentes.

Para além dos aspectos físicos e estéticos, mais voltadas para a modificação do próprio corpo e o autoflagelo, a disciplina reguladora dos corpos femininos busca converter as mulheres em sujeitos menos inseridos na esfera pública, nos meios sociais e na vida política. Induzidas por essas disciplinas rigorosas, é comum que as mulheres passem desde a infância até a vida adulta acreditando na ideia do fracasso, entregando-se às sensações de carência e insuficiência, com a convicção de que não são tão boas quanto deveriam ser e, como consequência desse quadro, voltando-se à ocupação do espaço doméstico como único território possível de ação e realização.

A vivência e prática da maternidade por mulheres em regime de privação de liberdade não foge à essa lógica. Durante o período em que estive na Penitenciária e convivi com elas, o assunto mais presente em nossas conversas era sobre o ideal materno a ser seguido e sobre o receio de não serem corretas ou suficientes em sua escolha de ficar ou não com a criança, além da constante dúvida sobre o futuro julgamento social quanto ao fato de ser ex presa. A experiência da maternidade no cárcere reproduz crenças e ideais comuns a quem está do lado de fora das grades, como dúvidas sobre a amamentação e a respiração do bebê, e impõem outros, caracterizados por uma maior carga de disciplina e exclusão: como uma mulher, em uma de suas fases considerada mais sublimes, está presa, cumprindo pena? Pode uma mãe, essa figura mítica e santificada, ter cometido um crime? Que direitos tem uma mulher que cometeu um crime de amar seu filho?

Tais questionamentos remetem ao que Angela Davis (2017) caracterizou em suas reflexões sobre o sistema prisional feminino como a *feminização da punição*. Em sua crítica à forma como o gênero estrutura o sistema prisional, Davis sustenta que o ambiente carcerário adota uma lógica de punição para as mulheres muito próxima àquela do sistema de treinamento doméstico, onde as tarefas ligadas ao cotidiano e funcionamento do lar e à responsabilidade pela criação dos filhos são responsabilidades atribuídas exclusivamente à mulher. Resumidamente, as formas feminizadas de punição foram concebidas ideologicamente para restituir a essas mulheres os princípios morais considerados fundamentais da feminilidade:

(...) formar as prisioneiras no “importante” papel feminino da domesticidade. Assim, um papel importante do movimento de reforma nas prisões para mulheres foi encorajar e inculcar papéis de gênero “apropriados”, como treinamento vocacional em culinária, costura e limpeza. Para acomodar esses objetivos, as casas reformatórias foram normalmente projetadas com cozinhas, salas de estar e até mesmo alguns berçários para prisioneiras com bebês (Belknap como em Davis, 2017).



*Figura 4.* mães na ala materno-infantil. *Frame* do filme *C(elas)*, direção de Gabriela Santos Alves e fotografia de Ursula Dart

### **Considerações Finais: Resignificar o Território**

O ascendente e alarmante número da população carcerária feminina no Brasil, que cresceu mais de 500% nas últimas duas décadas é, sem dúvida, um fenômeno que demanda reflexão e ação. Marcadas por um cotidiano de invisibilidade, exclusão e abandono, essas mulheres vivem o extremo das várias clausuras que o patriarcado nos impõe diariamente, em prisões institucionais mantidas por um Estado que ignora as especificidades de gênero no sistema prisional do seu país. Elas são, justamente, o perfil mais vulnerável à opressão de gênero no Brasil. Os dados do Infopen Mulheres e do Portal Fiocruz mostram como a pesquisa sobre a questão é recente e essa ausência histórica de informações reafirma a invisibilidade do tema e das mulheres.

O conceito de invisibilidade é central quando se trata das mulheres e do feminismo. E quando se trata da mulher em situação de privação de liberdade essa invisibilidade é ainda maior, dada toda a carga de preconceito que esse espaço carrega: quantos homens estão na fila para o dia de visita de um presídio? Onde fica a penitenciária feminina mais próxima da sua casa, você saberia chegar nela? O que pensam e dizem essas mulheres? Como tornar esse tema visível, em especial o das mulheres grávidas e recém mães que vivem hoje em prisões? Como mulheres realizadoras podem contribuir para a construção de narrativas com mulheres, ressignificando não apenas a ocupação do território cinematográfico brasileiro mas também a representatividade feminina nas telas?

Acredito que o audiovisual é uma narrativa potente para a construção dessa visibilidade. E o cinema com mulheres que propusemos com a realização do *C(elas)* foi uma ação que buscou contribuir tanto para a inserção de mulheres nas principais funções de realização de um filme — roteiro, direção, fotografia, produção executiva e som direto — quanto para a construção de uma narrativa sobre experiências de mulheres protagonistas sobre a maternagem, ressignificando também o ambiente prisional. Inseridos em uma sociedade onde o aparato de sons e imagens está presente em praticamente todos os ambientes públicos e privados, desde a televisão na sala ou nos quartos da maioria das casas, até o telefone celular sendo manuseado em transportes coletivos, escolas e hospitais, seja com meio de informação ou de entretenimento, investir na realização de um documentário sobre mulheres grávidas e recém mães foi a forma que encontramos, e aqui falo por toda a equipe do filme, de contribuirmos para que nossa narrativa protagonizada

por mulheres em privação de liberdade pudesse chegar a plateias que certamente nunca haviam parado para pensar sobre essa questão. Especialmente no contexto brasileiro atual, onde para muitas pessoas a máxima “bandido bom é bandido morto” é a forma com a qual se referem e se relacionam com as pessoas encarceradas, acredito que há muito a ser feito, seja na academia ou fora dela, para que a população privada de liberdade, em especial as mulheres, possa ser vista, ouvida e tratada com maior respeito e dignidade.

### Referências

- Alves, G. S., Simonetti, M. G., & Jesus, D. de. (Produtor) & Alves, G. S. (Diretora). (2017). *C(elas)*. Espírito Santo.
- Diniz, D. (2015). *Cadeia: relatos sobre mulheres*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Castro, R. (2017, junho 5). Nascer nas prisões: gestação e parto atrás das grades no Brasil. *FioCruz*. Recuperado de <https://portal.fiocruz.br/pt-br/content/nascer-nas-prisoos-gestacao-e-parto-atras-das-grades-no-brasil>
- Federici, S. (2019). *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. (C. Sycorax, Trad.). São Paulo: Elefante.
- Haesbaert, R. (2007). *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade* (3a ed.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Hooks, B. (2017). *El feminismo es para todo el mundo*. Madrid: Traficantes de sueños/Mapas.

Ivanov, D. (2016, março). *Presença feminina no audiovisual brasileiro*. Conferencia apresentada no RioContentMarket, Rio de Janeiro, RJ. Recuperado de <http://www.ancine.gov.br/pt-br/node/19449>

Lagarde, M. (2014). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (5a ed.). México, D.F.: Siglo XXI, UNAM.

Santos, M. (1999). O Dinheiro e o Território. *GEOgraphia*, 1(1). São Paulo. Recuperado de <https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13360/8560>

Santos, T. & Vitto, R. C. P. de. (2015) *Levantamento nacional de informações penitenciárias*. Depen - Departamento Penitenciário Nacional, Ministério da Justiça. Recuperado de <http://www.justica.gov.br/noticias/estudo-traca-perfil-da-populacao-penitenciaria-feminina-no-brasil/relatorio-infopen-mulheres.pdf>

# Cici Pinheiro: Entre as Cenas dos Palcos e do Audiovisual

Alice Fátima Martins<sup>1</sup>  
Helena Maria de Castro<sup>2</sup>

## 1. O Cinema em Goiás

Em 1909, em Goiás, foi inaugurada a primeira sala de cinema no Cine-Teatro São Joaquim, na cidade de Goiás, então capital do Estado. No entanto, somente em 1968 foi exibido *O diabo mora no sangue*, primeiro filme realizado em território goiano: um longa-metragem feito em película, com produção, argumento e atuação de João Bennio (1927-1984) e direção de Cecil Thiré.

João Bennio conseguiu financiamento do Banco Mineiro do Oeste para a produção do filme, que, finalizado, ganhou grande repercussão. Ficou 40 dias em cartaz no antigo Cine Capri, no centro da Cidade de

- 
1. Doutorado em Sociologia.  
Professora no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual e no curso de Licenciatura em Artes Visuais, na UFG.  
Bolsista de produtividade em pesquisa pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico/CNPq.  
[profalice2fm@ufg.br](mailto:profalice2fm@ufg.br)
  2. Doutorado e Mestrado em História.  
Professora na UFMA, em parceria para atuar com pesquisa pela UFG.  
[helenamariadecastro1@gmail.com](mailto:helenamariadecastro1@gmail.com)

Goiânia (GO), além de ter sido exibido em 39 países. O empreendimento resultou em lucro que propiciou até mesmo a aquisição de um carro de luxo, conforme revelou o próprio Bennio em entrevista ao então jornalista Beto Leão (1958 – 2010).

Um ano depois, Bennio dirigiu seu primeiro filme, *Simeão, o Boêmio*, que não logrou o mesmo sucesso. No mesmo ano, 1969, dirigiu também *Tempo de Violência*, e em 1973 dirigiu *O Azarento – Um homem de sorte*. Entre amigos e conhecidos, Bennio costumava dizer que, quanto ao trabalho com cinema, no Estado de Goiás, não se tratava de abrir passagem, mas de dinamitar o caminho.

As décadas de 1970 e 1980 foram marcadas pelo fechamento das salas de cinema, tanto na Capital quanto no interior, seguindo uma tendência observada nos centros urbanos em geral. O primeiro cinema de Goiânia, inaugurado em 1936, o Cine Campinas, passou a abrigar uma loja comercial. Esse foi o mesmo destino de diversas salas de exibição, como o Cine Presidente, Cine Goiás, Cine Eldorado, Cine Frida, entre outros. Algumas salas passaram a exibir filmes eróticos, como o Cine Santa Maria, o primeiro da região central de Goiânia, inaugurado em 1939, com o nome de Cine Popular. E como em outros estados brasileiros, muitos cinemas se “converteram” em igrejas evangélicas, tais como o Cine Rio, Cine Capri, Cine Casablanca (que teve também sua fase erótica) e o Cine Ouro, antes de se transformar em Centro Cultural.

No decurso dessas décadas, a produção cinematográfica em Goiás foi descontínua e pouco estruturada, além de não ter contado com estratégias de preservação sistematizada dos trabalhos realizados, o que resultou na perda de muito material, gerando prejuízos irrecuperáveis. Desse modo, boa parte do seu legado histórico está perdido.



O documentarista Beto Leão fez registros sobre a história do cinema em Goiás, o que resultou em publicações de livros e artigos. É ele quem relata ter sido a partir da década de 1940 que Goiás passou a ter uma produção mais significativa, no âmbito da fotografia, com o trabalho do fotógrafo Jesco Von Puttkammer, que atuou junto com os irmãos Villas Boas no Centro Oeste e na Amazônia registrando o contato com comunidades de diversas etnias indígenas. Ele cita também os chamados cinejornais de Jamil Marjane, *Atualidades do Planeta*, exibidos nos cinemas na década de 1950.

Nas últimas décadas do século XX, alguns realizadores goianos, em sua maioria profissionais atuantes na publicidade, investiram em suas próprias produções cinematográficas. O publicitário Hugo Brocks (OM&B Propaganda), por exemplo, além de atuar no filme “O diabo mora no sangue”, assinou o roteiro do filme juntamente com o ator e diretor polonês Ziembinski. Em 1978, José Petrillo (Truka Filmes), também publicitário, trouxe para Goiás o Troféu Candango no 11º Festival do Cinema Brasileiro de Brasília pelo documentário em curta-metragem “Cavalcadas de Pirenópolis”.

Na década de 1970, o interesse pelo cinema como expressão artística e política levou alguns jovens a se reunirem no Cine Rio, no bairro de Campinas, para as sessões do “Cinema de Arte”. Na ocasião, eram exibidos filmes então considerados raros, que não entravam em exibição no circuito comercial. É possível notar aí o princípio do cineclubismo em Goiás. Essa nova geração de cinéfilos, também engajados no movimento estudantil, foi responsável pela criação do Cineclubes Antônio das Mortes mais tarde, em 1977. Entre fundadores e participantes estavam Ricardo Musse, Lourival Belém, Herondes Cesar, Lisandro Nogueira, Eudaldo Guimarães, Divino José, Noemi Araújo, Luiz Cam,

Pedro Augusto de Brito, Ronaldo Araújo, Márcio Belém, Hélio Brito, entre outros. É digna de nota a ausência de mulheres nesse grupo, bem como nas diversas iniciativas referidas, e sistematizadas nos registros. Esse grupo promovia mostras de filmes, seminários temáticos e debates com atenção aos aspectos estéticos e políticos das obras. Nesse período, vivia-se acirrada repressão decorrente do regime militar.

Na década de 1980 a Take Filmes, uma das maiores produtoras de filmes de ficção, documentários e vídeos publicitários foi fundada por Antônio Eustáquio, João Bennio e Ronan Carvalho, tornando-se uma das maiores produtoras de filmes de ficção, documentários e vídeos publicitários da região. Ainda nessa mesma década, em seus últimos anos, foi registrada a primeira produção cinematográfica com direção assinada por uma mulher. Trata-se do filme de curta metragem, feito em 35mm, “André Louco”, estréia de Rosa Berardo como cineasta, em 1989.

No entanto, o pioneirismo na produção cinematográfica no estado de Goiás foi protagonizado por Cici Pinheiro que, embora se dedicasse prioritariamente ao teatro, investiu, na década de 1960, esforços para a realização do primeiro filme de longa metragem. A dificuldade para viabilizar financiamento, contudo, inviabilizou a sua finalização. Esta questão será retomada, em seguida, neste texto.

Ainda na década de 1980, alguns cineclubistas passaram também à condição de realizadores, dando impulso à implantação da seção Goiás da ABD – Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-Metragistas, em 1985. Atualmente, o Cineclube Cascavel, uma promoção da ABD-GO, constitui um espaço de reflexão e debate, assim como o Cineclube Laranjeiras, da UEG, e iniciativas independentes como o

Desbitola, ciclo de debates que, entre os anos de 2007 e 2009, buscou difundir e discutir o cinema goiano.

Em 2012, a cidade de Anápolis sediou o I Encontro Anápolis de Cineclubes Goianos. O evento realizado pelo Cineclubes Xícara da Silva, de Anápolis, contou com a participação de cineclubes de Goiânia, Jataí e Acreúna, além de cineclubistas de outros estados numa mostra de que, a despeito das facilidades de difusão da era digital, o cineclubismo segue existindo como um espaço de compartilhamento.

A produção literária de Bernardo Élis inspirou muitos projetos cinematográficos e trouxe para Goiás diversos profissionais do audiovisual atraídos pelo cenário local e pelos incentivos financeiros do Governo do Estado. Como exemplo, podemos citar o longa de 1981 “Índia, a filha do Sol”, estrelado por Glória Pires e dirigido pelo carioca Fábio Barreto e “O tronco”, dirigido pelo mineiro João Batista de Andrade, em 1999.

Em 1992, Wilmar Ferraz, da Universidade Federal de Goiás, dirigiu “Tropas e Boiadas”, baseado na obra de Hugo de Carvalho Ramos. Com 101 minutos, possivelmente é um dos primeiros vídeos universitários brasileiros de longa-metragem.

A ausência de um festival ou mostra para dar visibilidade à produção local, congregar os realizadores, socializar suas obras e garantir o registro e a conservação das mesmas perdurou até 1999 quando foi criado o FICA – Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental – evento promovido pelo Estado, com realização anual na Cidade de Goiás. O festival recebe inscrições de diversos países e prioriza a temática ambiental. Paralela ao FICA ocorre a Mostra ABD, aberta a filmes goianos de temáticas variadas.

A partir de 2001, a Goiânia Mostra Curtas, festival de curtas-metragens nacionais promovida pelo Icumam – Instituto de Cultura e Meio Ambiente, passou a compor a agenda de eventos audiovisuais de Goiânia. Em 2002, a mostra “O amor, a morte e as paixões”, com coordenação e curadoria de Lisandro Nogueira trouxe para Goiânia filmes de diversas nacionalidades, recém exibidos nos principais festivais de cinema do Brasil e do mundo. Essa mostra foi descontinuada, mas retornou em 2012 em sua 5ª edição. O circuito itinerante “Cinema Popular”, organizado pelo Icumam, tem promovido desde 2004 exibições de filmes nacionais em praças públicas de cidades do interior de Goiás. Em 2005, a prefeitura de Goiânia lançou o FestCine Goiânia, festival de filmes nacionais de longa-metragem e mostras paralelas de filmes de curta-metragem goianos, vídeos universitários e caseiros.

O vídeo universitário teve o seu espaço com a MIAU – Mostra Independente do Audiovisual Universitário, promovida pela Estação Filmes, entre 2008 e 2010. Ainda com espaço para a produção universitária, porém buscando um diálogo com produções de outros países da América Latina, o Perro Loco, um projeto de extensão da Universidade Federal de Goiás, esteve presente no calendário cultural de Goiânia, entre 2007 e 2010. A Mostra *Trash*, uma produção da Monstro Discos, cujo foco era a exibição de filmes independentes, teve sua última edição em 2010. O II Anápolis Festival de Cinema, realizado em 2012, é uma promoção da prefeitura de Anápolis, e tem como particularidade uma mostra competitiva de filmes anapolinos, além da exibição de filmes regionais e nacionais.

Não é difícil notar que a criação e manutenção da maioria dos festivais e mostras de cinema em Goiás, bem como o incremento à produção na última década tem uma relação direta com a implantação das leis de incentivo.

No ano 2000, entraram em vigor duas leis de incentivo, sendo uma de âmbito estadual e outra municipal, respectivamente a Lei Goyazes (Lei 13.613) e a Lei Municipal de Incentivo à Cultura (Lei 7.957). Há também o “Prêmio para roteiros originais de curta-metragem do FestCine Goiânia” que destina uma verba à produção de cinco curtas por ano.

Em âmbito nacional, a produção cinematográfica contou com o financiamento direto da Embrafilme entre 1969 e 1990. A partir de 1991, com a Lei Rouanet e em 1993 com a Lei do Audiovisual mudou-se a dinâmica de investimento. Por meio de isenção fiscal, empresas privadas são incentivadas a investir em cultura e cinema. Em 2003, é criada a Ancine – Agência Nacional do Cinema, com o objetivo de regular, fiscalizar e fomentar o setor audiovisual.

Como as etapas de produção, distribuição e exibição vêm sofrendo mudanças estruturais com a digitalização, é possível notar que o Governo Federal tem lançado editais com o intuito de favorecer a produção audiovisual para as novas mídias e evidencia-se também um incentivo às iniciativas que conseguem conjugar inclusão digital com inclusão social. Com os equipamentos digitais para captação de imagens cada vez mais baratos e portáteis, e as possibilidades de compartilhamento de vídeos pela internet, verifica-se uma demanda crescente por conteúdo audiovisual.

## **2. Mulheres do Cinema em Goiás, e o Pioneirismo de Cici Pinheiro**

Mulheres têm deixado sua marca na produção cinematográfica e de audiovisual, em Goiás, embora haja tão poucos registros a respeito, na mesma tendência mais ampla observável na narrativa da história oficial

do cinema. No caso goiano, desde os anos 1950, é possível ressaltar a atuação de Cici Pinheiro no teatro, e desde ali, nas primeiras telenovelas realizadas no Estado, chegando ao cinema.

Floracy Alves Pinheiro (1929-2002), conhecida como Cici Pinheiro, foi atriz, roteirista e diretora de grande importância na história do teatro goiano. Nascida em Orizona, no dia 5 de junho de 1929, travou uma verdadeira batalha para conquistar espaço no meio artístico. É necessário se ter em conta que a sociedade goiana em meados do Século XX era marcadamente machista e conservadora, oferecendo toda sorte de obstáculos a mulheres cujos projetos as levassem a ocupar protagonismos no ambiente público.

Acompanhando a capacidade também exercida pela mãe, durante quatro décadas, Cici atuou como atriz, mas também como produtora e diretora, realizando atividades pioneiras no teatro, rádio, televisão e cinema em Goiânia e em São Paulo. Sua carreira iniciou-se em 1949, quando a irmã Florami Pinheiro, também dedicada ao campo das artes, a apresentou à Agremiação Goiana de Teatro (AGT). Ali, ela conheceu Otavinho Arantes (1922-1991). Considerado por muitos como seu mestre, este a convidou, no ano de 1950, a realizar seu primeiro trabalho como atriz, na peça Vila Rica, de R. Magalhães Júnior. Ali, ela pode atuar, também, como assistente de direção, construindo aprendizagens basilares para os trabalhos que viria a realizar.

Em 1951, a atriz recebeu um convite do jornalista Pimenta Neto, para atuar na rádio, que nessa época havia escrito um programa para que ela apresentasse. Afirmava, assim, seu pioneirismo, por ter escrito, produzido e interpretado a primeira radionovela realizada no Estado, intitulada “Uma Senhora Mais Brilhante Que o Sol”. Tratava-se de uma

narrativa que articulava referências da religiosidade com elementos da história brasileira, abordando a passagem da imagem de Nossa Senhora de Fátima por Goiânia.

Floracy Pinheiro recebeu uma bolsa do governo do Estado para estudar no Teatro Brasileiro de Comédia. Também foi premiada na Escola de Arte Dramática, de São Paulo. No entanto, a atriz também protagonizou o primeiro beijo amoroso em cena aberta, numa peça de teatro. A cena causou repercussão negativa junto à sociedade goianiense. A atriz chegou a ser rotulada como “prostituta”. Afinal, aquele comportamento não era recomendável a moças consideradas de família.

O mal estar experimentado, então, foi um dos motivadores para que a atriz se afastasse de Goiânia, buscando ampliar sua experiência no contexto cultural paulistano.

### **3. Cici Pinheiro em São Paulo: uma Experiência Renovadora**

Em 1950 Cici Pinheiro mudou-se para São Paulo indo ao encontro da irmã Florami Pinheiro. Alice, pôde conviver com nomes consagrados do teatro. Atuando, assumiu diversos papéis, o que lhe possibilitou aperfeiçoar sua capacidade de interpretação e trabalho em outras frentes do teatro. Na capital paulista, trabalhou na Companhia Graça Mello encenando “A mulher sem pecado”, de Nelson Rodrigues. Também apresentou programas no rádio, fazia locuções e atuava na TV Tupi e TV Paulista.

Em 1953, de volta a Goiânia, ela criou o próprio grupo de teatro. Em depoimento, Antenor Pinheiro (comunicação pessoal à Helena Maria de Castro, 2020) ressalta que ela tinha muita força, estabelecendo co-

nexões entre vários campos de atuação. Assim, nesse período também deu início à atuação na rede de televisão, instaurando a produção no âmbito das telenovelas. Pinheiro ressalta que seu percurso gerou muitos frutos mas também diversas frustrações. E acrescenta:

Tia Cici era uma mulher forte e contraditória. Ao mesmo tempo que era uma pessoa muito a frente de seu tempo, que desafiava a sociedade em termos comportamentais, politicamente era uma conservadora. (Pinheiro, 2020).

Ao seu relato, confirmado nas observações de outros artistas que com ela conviveram, ela reconhecia, no campo artístico, uma potência importante para a formação e os projetos educativos. Nesse sentido, não foram poucos seus embates com o poder público ao longo de sua carreira profissional. Nesses termos, produziu espetáculos para crianças de caráter educativo, bem como material audiovisual também. De um lado, na peça de teatro Goianinho Visita a Flora (1978), mostrava uma vontade de convocar as crianças ao respeito e cuidados com a natureza. Ao mesmo tempo, nos anos 1980, produziu material audiovisual, articulando slides, som e performance, para tratar de questões relativas a doenças sexualmente transmissíveis junto a estudantes de escolas públicas de educação básica.

#### **4. Entre Goiânia e São Paulo: Ensaios e Erros, Produções Diversas**

Entre os anos 1950 e 1960, Cici trabalhou com teatro, entre Goiânia e São Paulo, para onde retornou, chegando a trabalhar, em 1961, com Amir Haddad, no elenco da peça Quarto de despejo, dirigida por Amir



Haddad, baseada no livro homônimo de Jesus (1960), ex-catadora de papel que escrevia em seu diário pessoal o cotidiano das favelas cariocas.

Tendo retornado à capital goiana em 1963, não demorou para assumir a direção e produção da primeira telenovela realizada em Goiás, “A família Brodie” baseada no livro “O castelo do Homem sem Alma”, de Cronin (1966). Exibido em 45 capítulos, com seis semanas de duração, a transmissão era ao vivo, pois à época havia recursos para gravação.

A experiência com a telenovela aliada ao conhecimento no campo do teatro lhe deu as ferramentas necessárias para que, em 1967, ela se lançasse à aventura de realizar o primeiro filme de longa-metragem goiano. “O ermitão de Muquém” teve todas as cenas gravadas em Goiás. No entanto, repetia-se, ali, o desafio enfrentado pelas mulheres em geral nos processos de realização cinematográfica, do mesmo modo que de consolidação na atuação no campo das artes. A despeito de sua experiência anterior, e de sua indiscutível capacidade, Cici não conseguiu financiamento ou patrocínio suficientes para finalizar o filme. Em contrapartida, foi nesse mesmo ano que se iniciaram as gravações do filme *O diabo mora no sangue*, com João Bennio como protagonista e produtor, dirigido por Cecil Thiré.

As películas se perderam no decurso do tempo, de modo que não é possível recuperá-las, ou restaurá-las. Do mesmo modo, não há registros audiovisuais das telenovelas que ela dirigiu e nas quais atuou. Seu arquivo pessoal, sob a guarda de seus herdeiros, é composto por fotos, jornais, folhetos de peças, fitas de áudio, além da trilha sonora que tocou no Teatro Goiânia na peça Gimba, de Gianfrancesco Guarnieri, seu último trabalho nos palcos.

Embora o teatro tenha constituído o eixo principal de sua atuação profissional, a inserção social e o audiovisual permaneceram como referência motivadora de ações. De maneira que em 1980 Cici assumiu o Centro de Observação e Orientação Juvenil (Cooj), órgão ligado à Fundação Estadual do Bem Estar do Menor/ FEBEM. Nesse período também desenvolveu um projeto audiovisual para trabalhar com o tema das doenças sexualmente transmissíveis junto a estudantes nas escolas públicas. No final dessa década, montou o último espetáculo de teatro, *Gimba*, de Gianfrancesco Guarnieri.

Muitos consideram que a temática do espetáculo tem uma relação muito estreita com sua experiência no trabalho com menores infratores, e educação social. Trata-se da história de um malandro condenado socialmente, mas aceito no morro onde morava. Um espetáculo cujo pano de fundo era segregação das camadas menos favorecidas da população. O argumento da narrativa denunciava, em alguma medida, que a própria sociedade é responsável pela formação de marginais.

Nessa montagem, Cici prestou uma homenagem à irmã Floramy Pinheiro e ao “mestre Otavinho Arantes”, dedicatórias datilografadas pela teatróloga em um livreto da peça. Sua montagem envolveu um cenário complexo, com grande estrutura, construído por Martins Muniz, artesão hábil que também tinha experiência com direção e atuação no teatro e no cinema (comunicação pessoal à Helena Maria de Castro, 2019). O elenco contou com cerca de 50 atores goianos. O palco do Teatro Goiânia se transformou literalmente em uma favela do Rio de Janeiro, onde transcorreu toda a história da marginalidade, vivida por seus moradores. (Ferreira, Helenice, & Silva, 1989). *Gimba*, o perso-

nagem principal, é um malandro condenado socialmente, mas aceito na sua comunidade.

Para Rangel

Gimba é uma beleza. Não sei se será rigorosamente um espetáculo teatral, naquele sentido restrito que os críticos entendem um espetáculo teatral. Mas, sobretudo, é um quadro palpitante, real, da vida brasileira, uma fotografia do morro, do malandro, do crime. E tudo isso com uma nova movimentação que traz ao palco dezenas de mulatinhos rosados e cabrochas sacudidas para exaltar a habilidade de chorar a morte do presidente dos valentes. (Ferreira, 1959, pp. 3-4).

Cici estreou a peça em 8 de setembro de 1989. Nesse dia, houve um acidente que marcou a memória da comunidade goiana. O ator Luciano Aiola, que interpretou o protagonista, teve o supercílio direito ferido por uma bala de festim, numa cena que, embora planejada para ser executada com segurança, acabou mal realizada. Suspensa a temporada, o espetáculo só retornou em 14 de setembro de 1989.

Nas entrevistas feitas, à época, Cici Pinheiro (1989) ressaltava o cunho social do espetáculo. Argumentava que, com Gimba, era possível chamar a atenção da sociedade, de sua responsabilidade com quantas pessoas que, ante as poucas oportunidades, poderiam vir a se tornar também marginalizados.

Na antiga residência de Cici Pinheiro, um quadro com a peça publicitária de Gimba chama atenção. Uma pietá tupiniquim sentada sobre a bandeira nacional, com o filho Gimba, morto no colo. A mãe segurava um revólver na mão esquerda e fazia um gesto com a direita, de forma a dar um basta à violência.

Em 1991, Cici ganhou o prêmio O Jaburu pela peça Gimba. Foi o último trabalho da teatróloga nos palcos e, devido a problemas de saúde, permaneceu reclusa na chácara onde morava, no Setor Criméia Leste, em Goiânia até o seu falecimento em 2002.

### **Conclusão**

O percurso cumprido por Cici Pinheiro ressalta, em primeiro lugar, a potencialidade de uma mulher inquieta, em busca de exercitar e experimentar todos os recursos técnicos e tecnológicos de seu tempo, bem como as linguagens artísticas possíveis. Sobretudo, destaca seu engajamento com as questões sociais de seu tempo. Por outro lado, evidencia-se, também, o contexto pouco favorável à atuação feminina em espaços públicos, no campo das artes, do cinema, particularmente à frente de produções que implicavam maiores valores orçamentários, e poder de liderança sobre grupos e instituições.

Essas marcas na trajetória artística de Cici não diferem da trajetória de outras mulheres que, no âmbito do cinema e de outras áreas das artes, enfrentaram dificuldades redobradas e, quantas vezes, tiveram seus esforços bem como suas realizações apagadas das narrativas oficiais históricas.

Neste caso, chama a atenção sua capacidade adaptativa a condições adversas, bem como a possibilidade de trânsito entre diversas linguagens, e campos de atuação. Claramente, à sua atuação no teatro, na televisão e com audiovisual, aliam-se suas preocupações de natureza educativa e de políticas públicas voltadas para as questões sociais.

Por certo, os desafios que tomou para si envolveram dificuldades extras somadas à sua condição de mulher num contexto discricionário em várias facetas. Resta-nos aprender com os relatos de seu percurso, para avançarmos diante dos desafios com que ainda hoje nos deparamos: um percentual muito reduzido de diretoras assinando de filmes de maiores custos financeiros, o sistema da arte ainda altamente resistente à atuação mais efetiva de artistas mulheres, uma sociedade que ainda afirma-se sobre valores marcadamente patriarcais.

### Referências

- Alaves, T. (1989, junho 27). Rompendo o marasmo teatral. *Diário da Manhã*, Goiânia, p. 16.
- Cronin, A. J. (1966). *O Castelo do homem sem alma: A Família Brodie* (Coleção Sagarana 54). São Paulo: José Olympio.
- Delgado Filho, A. (2019). *Depoimento*. Entrevista a Helena Maria de Castro. Arquivo digital, formato MP3.
- Ferreira, B. M. D. (2020). Cici Pinheiro: vida, história e arte - uma grande atriz do teatro goiano. *Anais do ENAP 2010*. Recuperado de [https://enap2010.files.wordpress.com/2010/03/belisa\\_monteiro.pdf](https://enap2010.files.wordpress.com/2010/03/belisa_monteiro.pdf)
- Jesus, M. C. (1960). *Quarto de despejo*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves.
- Leão, B. & Benfica, E. (1995). *Goiás no século do cinema*. Goiânia: Contato Comunicação.

Leão, B. (2010). *Centenário do Cinema em Goiás 1909-2009*. Goiânia:  
Ed. Kelps.

Revista de Teatro (1989, setembro 12). Gimba, presidente dos valentes.  
São Paulo: *Coletânea Teatral*, (53), 1959. Tiros na realidade.  
*O Popular. Goiânia*

# Adélia Sampaio (Nos) Ensinando a Transgredir<sup>1</sup>

Bárbara Cezano Rody<sup>2</sup>  
Rosângela Fachel de Medeiros<sup>3</sup>

Este artigo surge como forma de teorização<sup>4</sup> para entendermos as estratégias da primeira cineasta negra brasileira, Adélia Sampaio, que ousou<sup>5</sup> atravessar as barreiras econômicas e simbólicas do mercado machista, classista, racista e heteronormativo da indústria cinematográfica brasileira, produzindo e lançando seu primeiro longa-metragem, **Amor Maldito**, em 1984. Àgò, pedimos licença para deixar este registro na história, que entendemos como circular pela perspectiva afrocentrada;

- 
1. Correção pela revisora ortográfica Eliane de Oliveira Rubim e pela revisora Nathaly Guatura da Silva.
  2. Mestranda da Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas e BolsistaCapes-MÉC.  
[barbarac.rody@gmail.com](mailto:barbarac.rody@gmail.com)
  3. Doutora e mestra em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS/CAPES).  
Professora visitante do Mestrado em Artes Visuais da Univ. Federal de Pelotas  
[rosangelafachel@gmail.com](mailto:rosangelafachel@gmail.com)
  4. A teoria, utilizada no texto, refere-se ao olhar que bell hooks traz a essa atividade intelectual como sendo “uma prática necessária dentro de um estrutura holística e de ativismo libertador” (hooks, 2019, p. 96). Ou seja, a experiência pessoal e teorias orais, são levadas em consideração no processo crítico de teorização, como formas de nos capacitar e nos fortalecer
  5. O ousar utilizado traz como referência o texto de Evelyn dos Santos Sacramento, “Adélia Sampaio: Uma cineasta que ousou ser”, de 2017, apresentado no Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women’s Worlds Congress.

ou seja, presente, passado e futuro estão todos conectados, assim trabalhamos motivadas para continuar como parte dessas conexões.

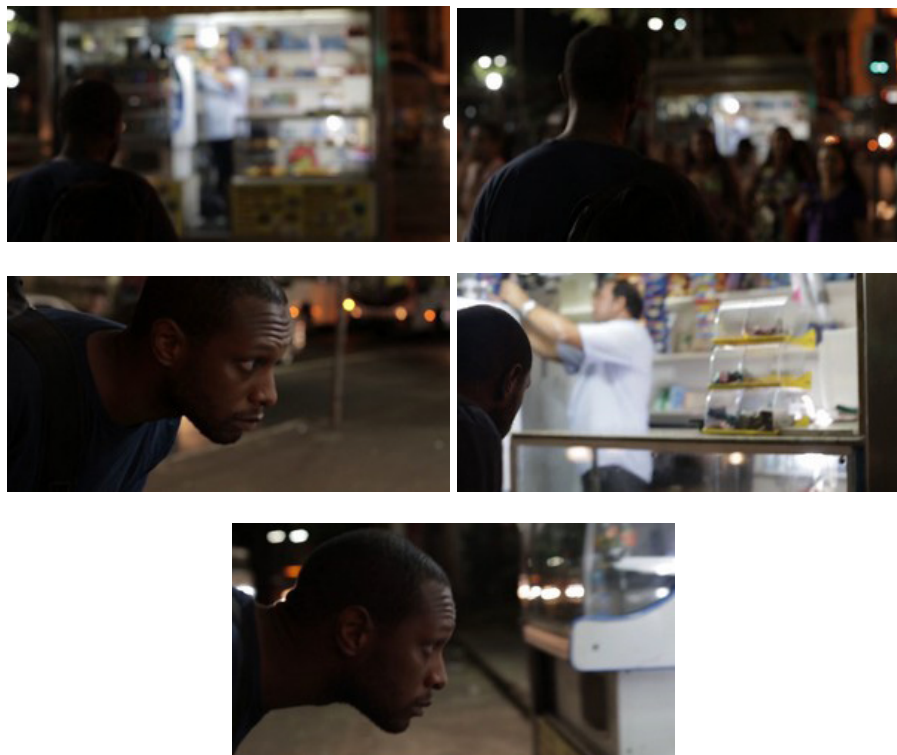
O fazer cinema possui vários desafios, dentre estes o recurso econômico é um dos fatores que mais determina a estrutura fílmica de uma produção. Essa questão foi pontualmente exposta pelas cineastas<sup>6</sup> que estavam na primeira mostra do Cineclube Antônio Pitanga (Salvador, 2020), tanto pela necessidade de equipamentos para alcançar certos ângulos e sensações, como também pela importância de se ter uma equipe e uma saída para resolver o impasse financeiro, que na maioria das vezes se materializa em forma de financiamento público, a partir de editais, como o caso da cineasta e produtora audiovisual Larissa Fulana de Tal.

A cineasta negra baiana relata que a produção de seu curta exibido no cineclube, *Cinzas* (2015), teve incentivo público no valor de 95 mil reais, por ser contemplado pelo Edital de Apoio Curta-Metragem **Curta Afirmativo**, da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (Sav/Minc), em parceria com a Secretaria Nacional de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR) do Ministério das Mulheres, Igualdade Racial e dos Direitos Humanos, em 2015. Larissa Fulana de Tal ainda afirma que o recurso financeiro foi fundamental para a estrutura de filmagem que o *Cinzas* teve, como por exemplo a câmera em movimento.

---

6. Essas declarações aconteceram durante o Cineclube que aconteceu no Espaço Cultural Boca de Brasa, no Museu Nacional de Cultura Afro. Os curtas em exibição eram *Cinzas*, de Larissa Fulana de Tal; *Um Ensaio Sobre a Ausência*, de David Aynan; *Rebento*, de Vinicius Menezes; e *À Beira do Planeta Mainha Soprou a Gente*, de Bruna Barros e Bruna Castro.





*Figura 1.* Frames do filme *Cinzas* (2015) de diferentes ângulos de uma mesma cena gravada com câmera em movimento. Imagens retiradas do trailer do filme disponível na internet. Recuperado de <https://vimeo.com/142628092>

Conforme já mencionado, para muitos artistas negrxs a alternativa mais viável para resolver os entraves financeiros de suas produções são os editais de financiamentos públicos. Embora sejam de difícil acesso à maioria de nossxs produtores negrxs, tais financiamentos, principalmente os de ações afirmativas (mencionados e reivindicados pelo Manifesto

Recife em 2001<sup>7)</sup> são, ou melhor, eram<sup>8</sup> uma fonte importante para viabilizar a produção de trabalhos que apresentassem maiores detalhes técnicos e conseguissem circular por festivais e salas de cinema. Nossa análise então parte da percepção da trajetória das cineastas negras que estão realizando produções audiovisuais nas primeiras décadas do século XXI, pistas no presente que nos levam aos vestígios do passado, que nos remetem ao pioneirismo de Adélia, pois é rememorando o passado que aprendemos a traçar estratégias para o futuro.

A proposta de investigação e pesquisa sobre a estética do Cinema Negro Brasileiro, mais especificamente de cineastas negras, iniciada no mestrado, me trouxe<sup>9</sup> a consciência econômica da produção dos filmes, e como ela era (e é) um fator determinante e influenciador nas estéticas adotadas nas produções. Ir ao Cineclube Antônio Pitanga e ouvir cineastas negrxs falando sobre como o financiamento é um desafio em suas produções confirmou minhas reflexões, que começaram quando li

---

7. Para saber maiores informações sobre esse movimento pode ser consultado o trabalho de Janaína Oliveira na íntegra através da descrição que segue nas referências, neste texto ela explica tanto sobre o Movimento Recife como o Movimento Feijoada, e fala sobre a participação das mulheres em ambos os movimentos.

8. Coloco no passado, pois esses financiamentos se encontram congelados assim como os editais LGBTQI'S.

9. Este trecho do artigo está em primeira pessoa, por conta da necessidade que vejo de delimitar os espaços de atuação de pesquisadores negrxs na Academia. Não só pela forte recorrência histórica já observada de apagamento e invisibilidade em todas as linhas de produção que pessoas negras se inserem, como também para que outras pessoas negras possam encontrar materiais que se identifiquem e saibam que nesse momento se trata de uma pesquisadora negra, no caso, aqui se trata de uma mestranda negra, produtora e pesquisadora de audiovisual com perspectivas afrocentradas dentro do feminismo negro.

o Manifesto Recife<sup>10</sup>, publicado em 2001, criado após a quinta edição da Mostra de Cinema de Recife. Esse foi o momento em que artistas negrxs<sup>11</sup> colocaram, pela primeira vez por meios formais, em pauta a importância de políticas afirmativas no audiovisual. Suas pautas se somam na história do Cinema Negro aos dogmas apresentados pelo Manifesto Dogma Feijoada, que surgiu em 1999.

Esse manifesto foi considerado pelos pesquisadores de cinema negro como sendo o primeiro a estabelecer os pré-requisitos para que existisse um cinema negro brasileiro. Lílian Solá Santiago, única mulher do Movimento Cinema Feijoada, em entrevista a Janaína Oliveira (2019), afirma que o “Cinema é uma atividade extremamente elitista”.

O cinema é branco, elitista e “macho”. “Boletim Raça e Gênero no Cinema Brasileiro”, realizado pelo GEMAA (Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ações Afirmativas) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, existem intensas desigualdades de gênero e raça nas áreas de direção, roteiro e atuação dos filmes superiores a 500 mil espectadores entre os anos 1970-2016. (Sacramento, 2017, p. 1)

- 
10. Em 2001, surge o Movimento do Recife, em resposta às críticas feitas durante a premiação da 5ª edição do Festival de Cinema do Recife, em que algumas pessoas quiseram desmerecer alguns produtores negros(as) do audiovisual ao serem contemplados nas premiações. Trouxeram à tona suas preocupações políticas e financeiras e fomentaram o debate pela implantação de programas de incentivo com foco na etnicidade, suas pautas eram: 1) O fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão; / 2) a criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; 3) a ampliação do mercado de trabalho para atores, atrizes, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afrodescendentes; 4) a criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira. (Carvalho, 2011, p. 28).
11. Tanto os produtores de audiovisual quanto atrizes e atores.

Então como, em um mercado elitista como descreve Lilian Solá Santiago, e ratifica a pesquisadora e produtora negra Evelyn dos Santos Sacramento através da passagem apresentada acima, conseguiremos ousar em um Brasil em que a competitividade dentro do campo cinematográfico ainda perde espaço para produções estrangeiras, em sua maioria Hollywoodianas, e de custo mais baixo do que as produções locais? Como ainda, competir pelos financiamentos com grandes produtoras, como a Globo Filmes, que acessam leis de incentivo fiscais com maior facilidade junto às empresas, como a Lei Rouanet?<sup>12</sup> Vamos acrescentar, ainda, a interseccionalidade temporal de gênero, raça e sexualidade, como no caso de Adélia Sampaio, que ousou, em 1984, produzir um longa-metragem com a temática do lesbianismo.

Conhecer a história desta mulher negra é conhecer sobre o início da participação feminina no cinema, pois para além de ser a primeira cineasta negra, ela também foi a primeira mulher brasileira a fazer um longa-metragem. A produtora baiana Evelyn Sacramento explica que Adélia também foi pioneira ao ser a idealizadora do primeiro filme que aborda o lesbianismo no país. Sobretudo na década de 80, uma época de crise do Cinema Nacional, produzindo seu filme antes mesmo do período chamado de Cinema da Retomada, que foi “considerado de grande efervescência no surgimento de mulheres cineastas, porém, há

---

12. A Lei nº 8.313, de 1991, mais conhecida como Lei Rouanet, instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), que canaliza recursos para o desenvolvimento do setor cultural, com as finalidades de: estimular a produção, a distribuição e o acesso aos produtos culturais (CDs, DVDs, espetáculos musicais, teatrais, de dança, filmes e outras produções na área audiovisual, exposições, livros nas áreas de ciências humanas, artes, jornais, revistas, cursos e oficinas na área cultural etc.); proteger e conservar o patrimônio histórico e artístico; e estimular a difusão da cultura brasileira e a diversidade regional e étnico-cultural.

uma lacuna, seu nome foi esquecido pela história” (Sacramento, 2017). O esquecimento ao qual a pesquisadora se refere, entendemos como o apagamento de uma história sobre estratégias de transgressão.

O conceito de transgressão que trazemos aqui é baseado no livro de bell hooks, *Ensinando a Transgredir* (2019), escrito pela primeira vez em 1994, e que no Brasil já está em sua 4ª tiragem. Sua abordagem se concentra em traçar reflexões a partir de suas experiências sobre processos pedagógicos, que de algum modo, desviam-se da norma de um modelo pedagógico autoritário, hierárquico e dominador. A professora e escritora afro-americana bell hooks apresenta o pensamento e crítica como prática de teorizar, e tal prática como libertadora, podendo até mesmo se tornar curativa, se assim a direcionarmos.

Neste contexto, percebemos Adélia Sampaio como uma transgressora do audiovisual, pois sendo uma mineira radicada no Rio de Janeiro, Adélia começou a ter contato com o audiovisual em 1969 a partir de seu emprego como telefonista da Difilm<sup>13</sup>, indicado pela irmã Eliana Cobbett, produtora de cinema. Em entrevista concedida a pesquisadora Cleonice Elias da Silva, doutora em história do cinema, Adélia relata que “sua formação como cineasta, segundo a própria, deu-se dentro dos sets de filmagem” (Silva, 2018). E realmente, a caminhada da cineasta transgride paradigmas do *status* que se diria aceitável para uma mulher negra ocupar na época (e para alguns grupos até hoje), pois de telefonista ela se tornou continuísta, e, após fazer um curso, começou a se especializar em produção.

---

13. A Difilm (Distribuidora de Filmes Brasileiros Ltda) foi criada em 1965, sua função era a distribuição dos filmes dos cineastas do Cinema Novo.

Sua história segue atrelada a caminhada do Cinema Novo por ela trabalhar dentro da distribuidora oficial dos principais nome desse movimento. Além de continuísta, nossa cineasta atuou também como maquiadora, montadora, câmera, produtora executiva, até diretora de produção, chegando a trabalhar em 72 filmes. A primeira pesquisadora a mencionar Adélia Sampaio enquanto primeira cineasta negra foi Edileuza Penha de Souza, mulher negra doutora em educação, que traz em sua tese de doutorado a seguinte menção sobre a pioneira do cinema negro no feminino<sup>14</sup>:

Fundou sua produtora e nela realizou não somente cinema, como também teatro. Nesse período, dirigiu os curtas “Adulto não brinca” (1979) e “Denúncia vazia” (1979); em 1981, Adélia dirigiu os documentários “Cotidiano” e “Agora um Deus dança em mim”; em 1982, dirigiu “Na poeira das ruas”. Ela lançou seu primeiro longa em 1984, “Amor maldito”. Em 1987, lançou “Fugindo do passado”, e em 2004, “AI-5 – o dia que não existiu”.(Souza, 2013, pp. 83-84)

Seu primeiro curta-metragem, *Denúncia vazia* (1979), conta a história, baseada em um fato real, de um casal de idosos que comete suicídio ao receber a denúncia vazia de que o locador retomaria o imóvel em que viviam. Essa produção foi exibida no Cinema Palácio, o que contribuiu para sua produtora alcançar boa receita e seguir realizando os outros

---

14. Cinema Negro no feminino é um termo usado tanto pela pesquisadora Edileuza Penha de Souza, como pela pesquisadora Janaína Oliveira.

curtas, e também foi incentivada pela Lei do curta-metragem que surgiu pela primeira vez em 1933<sup>15</sup>, ainda no governo de Getúlio Vargas.

Da sua experiência em curtas, nossa cineasta ousada busca financiamento pela Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A., empresa da União que surge na ditadura militar com o objetivo de difundir filmes brasileiros em território nacional e no exterior. Seu principal programa era o de Financiamento de Filmes Brasileiros de Longa-metragem, o que viabilizou recursos a algumas produções brasileiras, investimento que foi amplamente acessado pelo Cinema Novo.

Tendo como base suas experiências anteriores, em 1984 Adélia idealiza e dirige seu primeiro longa-metragem, *Amor Maldito*, roteirizado pelo jornalista José Louzeiro<sup>16</sup>. Esse longa se tornou polêmico por contar uma história real sobre o julgamento de um suposto assassinato que ocorreu no bairro Jacarepaguá, Rio de Janeiro, envolvendo uma miss e uma executiva que viviam um caso de amor. O roteirista, por ser jornalista, conseguiu ter acesso aos autos do julgamento, contribuindo para trazer detalhes que Adélia descreveu como a “violência do tribunal”.

o filme, Fernanda Maia, interpretada por Lafond (1954), é uma executiva acusada de assassinar sua companheira Suely, ex-miss, interpretada por Dias (1954-1991), mas a verdade é que Sueli cometeu suicídio após descobrir que estava grávida de um homem casado.

---

15. Decreto nº 21.240 do artigo 12 de 1933, no Governo de Getúlio Varga. A partir dessa lei, outras leis de incentivo a produção nacional foram surgindo. Para consultar maiores informações, buscar no livro *Economia da arte e da cultura*, organizado por César Bolaño, Cida Golin, Valério Brittos, de 2010. Descrição ao fim do texto.

16. Foi jornalista, escritor, roteirista e autor de telenovela brasileiro (1932-2017).



*Figura 2.* Frames do filme *Amor Maldito*, 1984. Cenas intercaladas do julgamento e de memórias afetivas da ré. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xUcuRbdeVuE>

Toda a história é intercalada com cenas do julgamento em que Fernanda é acusada, sobressaindo uma postura machista e lesbofóbica do tribunal, em contraste com as lembranças da acusada com sua falecida companheira em festas e momentos íntimos de amor e liberdade.

O que pesa durante todo julgamento são os valores machistas e lesbofóbicos, em todo momento Fernanda é acusada de fazer orgias e desvirtuar Sueli dos caminhos morais trilhados por seu pai um evangélico moralista e fanático. O filme termina com uma cena emblemática, Fernanda anda pelo cemitério, levando flores, enquanto ela caminha ouvimos ao fundo em voz off<sup>17</sup>, a sentença absolvendo-a da acusação de assassinato, por fim, ela escreve sob a lápide onde Sueli está enterrada a frase, “só eu te amei”. (Sacramento, 2017, p. 5)

17. Voz exterior à cena, que comenta ou narra os acontecimentos.



A princípio, Adélia conseguiu três financiamentos da Embrafilme devido ao sucesso de seus curtas, contudo, tal orçamento foi reduzido até ser extinto, sendo vetado por completo pela empresa. Os responsáveis pela Embrafilme alegaram que não poderiam panfletar a homossexualidade, referindo-se ao relacionamento afetivo entre duas pessoas como uma doença.

A partir do que bell hooks conceitua enquanto *paixão da experiência*, percebemos que Adélia não se desmotivou com o fato de perder os financiamentos públicos e pela não aceitação do mercado ao tema de seu filme. A paixão de suas lembranças, acerca de experiências ímpares que teve com sua vivência no cinema, possibilitou que nossa pioneira desenvolvesse *Amor Maldito* de forma cooperativa. Sua equipe de apoio de filmagem, e até os atores, contribuíram para a realização em troca de ajuda de custo. Ainda, através de uma conexão que Adélia havia feito ao dirigir um espetáculo teatral com os funcionários da empresa Furnas, a engenheira chefe concedeu o financiamento mínimo para a realização do longa-metragem, sem nem ao menos ler o roteiro. Suas experiências lhe deram base para conseguir juntar uma equipe engajada e o financiamento mínimo para, em quatro anos, finalizar seu primeiro longa. E essa é a paixão necessária a que nos referimos para transgredir dentro de um meio.

Quando uso a expressão “paixão da experiência”, ela engloba muitos sentimentos, mas particularmente o sofrimento, pois existe um conhecimento particular que vem do sofrimento. É um modo de conhecer que muitas vezes se expressa por meio do corpo, o que ele reconhece, o que foi profundamente inscrito nele pela experiência. (hooks, 2019, p. 124)

Após sua finalização, o filme ainda sofreu novas represálias, pois nenhuma distribuidora ou sala de cinema estava disposta a exibi-lo. Assim, novamente, Adélia teve que traçar uma estratégia para conseguir que sua produção circulasse mesmo que não fosse bem aceita, e essa estratégia foi a proposta feita pelo dono do Cine Paulista: divulgar o filme como pornô. Após conversar com sua equipe e com as atrizes e atores, que concordaram com a ideia, finalmente puderam fazer o filme entrar em circulação, cobrindo os gastos que haviam feito durante as gravações.

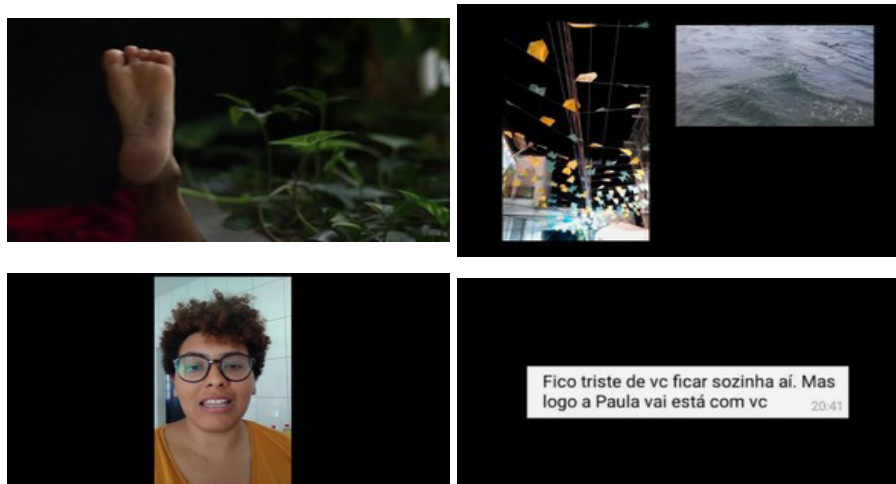
Atualmente, devido ao resgate do nome e história dessa cineasta pela pesquisadora Edileuza Penha de Souza, o filme tem participado de festivais com temáticas referentes a questões do movimento LGBTQI. Chegou a receber homenagens como a I Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio, e a exibição do filme Amor Maldito (1984) em festivais como VII Cachoeira Doc, 16º Goiânia Mostra Curtas, Mostra Diretoras Negras do Cinema Brasileiro. Hoje, as experiências apresentadas por Adélia se tornam motivadoras para novas cineastas, mesmo que essas, assim como ela, sigam tendo dificuldades para acessar financiamentos públicos, salvo raras exceções.

Atribuímos a invisibilidade dessa história ao racismo vivenciado, que tem suas raízes no colonialismo, no qual a estratégia em apagar nossas histórias e nossas experiências serve como silenciamento por parte de grupos hegemônicos, como os que podemos observar ainda serem predominantes no mercado do Cinema Nacional, homens e brancos. O fato de haver um descaso com os materiais da pioneira no cinema brasileiro, seja na categoria de mulher, seja como negra, também revela as formas de apagamento dessa profissional e de um pedaço de nossa história.

Os negativos de seus curtas, que estavam armazenados no MAM (Museu de Arte Moderna), sumiram do acervo, sendo difícil até para a própria cineasta ter acesso a suas obras. Mas, apenas poder ter acesso ao filme *Amor Maldito*, assim como saber da existência da cineasta, é capaz de despertar o sentimento de pertencimento em outras mulheres que estão iniciando no audiovisual, sobretudo cineastas negras. Esse sentimento vem da representatividade que aquele corpo no lugar de produtora de imagem, de arte, causa, a partir de seu *lugar de fala*, termo cunhado no Brasil pela filósofa Djamila Ribeiro, em seu livro *O que é lugar de fala?* (2018). A autora explica que “essa marcação se torna necessária para entendermos realidades que foram consideradas implícitas dentro da normatização hegemônica”. (Ribeiro, 2018, p. 33). A filósofa bebe da fonte da feminista negra Patrícia Hill Collins, ao escrever sobre Standpoint Feminist.

Esse lugar de fala, enquanto cineasta e negra, vem se reescrevendo devido ao resgate feito por produtoras do audiovisual e também pesquisadoras, a fim de não permitir que essa história seja apagada novamente. Como o caso do curta-metragem lançado em 2020, **À Beira do Planeta Mainha Soprou a Gente**, por Bruna Barros e Bruna Castro, também apresentado na primeira mostra do Cineclube Antônio Pitanga.

O desenvolvimento do curta ocorreu dentro da disciplina que uma das cineastas cursava na Universidade, e fala sobre a relação afetiva entre duas mulheres, no caso das próprias cineastas que o produzem, e os afetos e desafetos desse relacionamento atrelados a vivência com suas mães.



*Figura 3.* Frames do curta *A Beira do Planeta Mainha Soprou a Gente, 2020*. Mostra a predominância de imagens do acervo pessoal das cineastas. Recupeado de <https://vimeo.com/392606774>

A estratégia adotada pelas cineastas foi a utilização de vídeos de seus acervos pessoais, como interações com suas mães, e também de vídeos de suas próprias intimidades, sendo necessário gravarem poucos materiais específicos para o curta, trazendo ritmo, e, assim como Adélia, trazendo a questão LGBTQI como tema da narrativa. Além de subverterem a utilização da digitalização e da internet, em que, em geral, são os grandes capitais que se beneficiam.

É certo que a tecnologia abriu possibilidades inéditas de democratização da cultura e da produção dessa cultura, mas também é certo que, devido aos meios de interação do mercado audiovisual, essa democratização se torna apenas uma brecha.

A segunda mulher negra no audiovisual que conseguiu fazer um longa-metragem, documentário, foi Camila Moraes, na direção do

filme **O caso do homem errado** (2017). Sua produção durou sete anos devido à dificuldade de conseguir financiamento, e, apesar da parceria com uma produtora de cinema, o filme só pôde ser finalizado com o financiamento da comunidade negra de Porto Alegre.



*Figura 4.* Frames do trailer *O caso do Homem Errado* (2017). A primeira cena é da própria cineasta entrevistando pessoas que se lembram do ocorrido, seguida de uma frase que contrasta verdade e mentira, implicadas nessa história, seguida de imagem que contabiliza a quantidade de passos que vítima estava do local que foi acusado de roubar. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hawkVUcKbxw>

Trinta e três anos depois da produção de *Adélia*, o racismo e preconceitos ainda são percebidos como barreiras para a produção de cineastas negras no Brasil, e a comunidade negra e movimentos negros seguem sendo pilares fortes para o Cinema Negro continuar existindo e fazendo denúncias. Como o documentário de Camila Moraes, que

narra a história de Júlio César de Melo Pinto, um operário negro que foi detido pela polícia confundido com um assaltante de supermercado. Júlio havia saído sem seu RG e sofreu um ataque epilético durante a abordagem da Brigada Militar. O filme é baseado em uma história real que aconteceu há mais de 30 anos, em 1987, em que o suspeito é fotografado sendo colocado dentro da viatura ainda com vida, para meia hora depois chegar a um pronto socorro morto, baleado por dois tiros.

Outra conquista de cineastas negras no campo audiovisual foi o lançamento do trabalho **Um dia com Jerusa**, de Viviane Ferreira, em 2018. Percebemos essa conquista em dois sentidos, um por ser o segundo longa-metragem ficcional feito unicamente por uma mulher negra brasileira, e, também, por ser a única negra “dentre os três contemplados pelo edital para a realização de longa-metragem de baixo orçamento lançado pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, em 2016, no âmbito das ações afirmativas”, nos explica Janaína Oliveira, no começo de seu texto *Por um Cinema Negro no Feminino* (2019).

A baiana Viviane Oliveira conseguiu, a partir do financiamento, dobrar o que era o curta-metragem *O dia de Jerusa*, lançado em 2014, que narra a história ficcional do encontro entre duas mulheres negras de gerações diferentes: Silvia, uma jovem que trabalha com pesquisa de opinião batendo de porta em porta, buscando cumprir a meta do dia, e Jerusa, uma senhora que vive sozinha e espera pelos filhos, que nunca chegam, para comemorar seu aniversário.

O longa-metragem segue a história do curta, mas, como Viviane Ferreira conta em entrevista à *Carta Capital* (2017), a possibilidade de trabalhar a história em longa permitiu ter “mais fôlego para explorar o

universo em que Silvia e Jerusa estão imersas.” Na entrevista, a cineasta conta que o filme surge de suas experiências e observações sobre as dinâmicas cotidianas das pessoas negras na cidade de São Paulo, local onde reside atualmente.



Figura 5. Frames do curta O dia de Jerusa. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7y9aNEoS7YA>

Adélia nos<sup>18</sup> ensinou a transgredir dentro do audiovisual para que possamos nos ver atrás das câmeras<sup>19</sup> e das possibilidades de atuação a fim de driblar as barreiras hegemônicas do cinema brasileiro, que vem sendo trilhado por mulheres negras em diferentes segmentos. Seja na produção de curtas-metragens, um campo de importante atuação de cineastas negras, mas que talvez por isso sejam menos visibilizadas; seja

18. Deixo emergir novamente, em comum acordo com minha parceira de escrita, o meu lugar de fala enquanto mulher, negra, produtora de audiovisual e pesquisadora.

19. Uma pequena referência ao livro que traz o capítulo de Janaina Oliveira, chamado Por um Cinema Negro no Feminino.

com recursos de financiamento público, como no caso de *Cinzas* (2015), de Larissa Fulana de Tal; ou seja no recente e independente *À Beira do Planeta Mainha Soprou a Gente* (2020), de Bruna Barros e Bruna Castro.

Em longas-metragens ainda temos poucas mulheres negras atuando, mas já podemos deixar na memória e ser vigilantes para que não se permita apagar da história novamente o nome de Adélia Sampaio; e o nome de novas cineastas de nossa geração, como Camila Moraes, produtora de *O caso do Homem Errado* (2017), que assim como nossa pioneira, sem ter acesso a financiamentos públicos, recorreu ao *crowdfunding*, um espécie de “vaquinha online”, que consiste em financiamento coletivo, tendo sido em sua maioria apoiado pela comunidade negra local.

E Viviane Ferreira, nossa mais recente diretora de um longa ficcional, que teve a possibilidade de transformar seu curta *O dia de Jerusa* (2014), contemplado pelo Programa Municipal de Fomento Cinema, da cidade de São Paulo, no longa *Um dia com Jerusa* (2018), também com financiamento público do Edital Longa BO Afirmativo, em 2016.

Não podemos dispensar que o fato de lutas passadas, como o do Movimento Recife, que iniciaram o debate sobre a necessidade e importância de se ter editais específicos de ação afirmativa no audiovisual brasileiro, possibilitaram que produções mais recentes obtivessem financiamentos por parte da União, que historicamente é a maior financiadora e facilitadora da distribuição de filmes nacionais<sup>28</sup>, mas que infelizmente ainda fica com uma pequena parcela privilegiada de produtores.

Pensar um Cinema Negro no Feminino hoje é visibilizar todas essas histórias que trazem um olhar próprio de seu lugar de fala, falas que se traduzem em audiovisuais, e que retratam de forma transgressora a realidade de sua comunidade e de sua época. Em entrevista à EBC



(Empresa Brasileira de Comunicação), a pesquisadora de cinema negra Janaína Oliveira afirma que as mulheres negras estão tomando a dianteira em questões técnicas e de qualidade. Agora, enquanto pesquisadoras, temos a teorização como forma de deixar contada em nossa história, a caminhada que se iniciou em Adélia, que ainda segue produzindo, e das novas cineastas como Larissa Fulana de Tal, Camila Moraes, Viviane Ferreira, Bruna Barros, Bruna Castro, e de tantas outras cineastas que vêm narrando vivências e experiências a partir do audiovisual. Infelizmente não seria possível, em um artigo só, poder contar as histórias de todas elas.

### Referências

- Barros, B. & Castro, B. (Produção e Diretoras). (2020). *À beira do planeta mainha soprou a gente*. Curta [Motion Picture]. Brasil: LAB AV – FACOM-UFBA.
- Barroso, C. (2020). Um dia com Jerusa [Blog]. Recuperado de <https://cenasdecinema.com/um-dia-com-jerusa/>
- Carta Capital. (2017, setembro 1). Conheça Viviane Ferreira a segunda negra a dirigir um longa no Brasil. *Carta Capital*. Recuperado de <https://www.cartacapital.com.br/diversidade/viviane-ferreira-a-segunda-negra-a-dirigir-um-longa-no-brasil/>
- Cobbet, E. (Produção) & Sampaio, A. (Diretora). (1984). Amor Maldito [Canal do Youtube]. Brasil: A.F. Sampaio Produções e Gaiivota Filmes. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xUcuRbdeVuE>

- Ferreira, M. B. da S. (Produção) & Moraes, C. (Diretora). (2017). *O caso do homem errado. Documentário* [Motion Picture]. Brasil: Praça de Filmes.
- hooks, b. (2017). *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. (2a ed., M. B. Cipolla, Trad.). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Oliveira, J.(2019). Por um Cinema Negro no Feminino. In L. Lusvarghi, & C. V. da Silva (Orgs.), *Mulheres atrás das Câmeras: As cineastas brasileiras de 1930 a 2018* (1a ed.). São Paulo: Estação Liberdade.
- Pereira, E. D. (Produção) & Ferreira, V. (Direção). (2014). *O dia de Jerusa* [Canal do Youtube]. Brasil: Odun – Formação e Produção. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=0RY3pkRcPiQ>
- Odunfp. (2014). *O dia de Jerusa – TEASER OFICIAL* [Canal do YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7y9aNEoS7YA>
- Oliveira, J. (2019). Por um Cinema Negro no Feminino. In L. Lusvargi & C. V. da Silva (Orgs.), *Mulheres atrás das câmeras. As cineastas brasileiras de 1930-2018*. São Paulo: Editora Estação Liberdade
- Ribeiro, D. (2018). *O que é Lugar de Fala? Coleção Feminismos Plurais*. Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando.
- Sacramento, E. dos S. (2017). Adélia Sampaio: uma cineasta que ousou ser. *Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13 th Women's Worlds Congress* (Anais Eletrônicos), Florianópolis, SC.

- Santos, I. A. A. dos. (2018). O Caso do Homem Errado. Camila de Moraes [Blog]. Recuperado de <https://ivairs.wordpress.com/2018/03/19/o-caso-do-homem-errado-de-camila-de-moraes/>
- Silva, C. E. da. (2018). Mulheres negras no audiovisual brasileiro. *Doc online, Revista Digital de Cinema Documentário*. 23, 46-61. Recuperado de <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/370>
- Simis, A. (2010). Cinema e Política Cinematográfica. In C. Bolaño, C. Golin, & V. Brittos (Orgs.), *Economia da arte e da cultura*. São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Cepos/Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristóvão: Obscom/UFS.
- Souza, E. P. de. (2013). *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade* (Tese de Doutorado). Faculdade de Educação, Universidade de Brasília, Brasília, DF.
- Valenzuela, I. (Produção) & Ferreira, V. (Diretora). (2018). *O dia de Jerusa. Longa-metragem ficcional*. Brasil: Odun Formação de Bens Culturais.
- Vieira, T. (Produção) & Tal, L. F. de. (Diretora). (2015). *Cinzas*. Curta [Motion Picture]. Brasil: Tela Preta.
- Vieira, I. (2015, dezembro 26). Cinema negro no Brasil é protagonizado por mulheres, diz pesquisadora. *Agência Brasil – Empresa Brasileira de Comunicação (EBC)*. Recuperado de <http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2015-12/cinema-negro-no-brasil-e-protagonizado-por-mulheres-diz-pesquisadora>

## **PARTE 3 - LINGUAGEM**

# O Protagonismo do *Reporte*rismo no Quadro Radiofônico *Carreteras Secundárias*, do Programa *A Vivir que son Dos Días*

Tayane Abib<sup>1</sup>

Recorde de audiência da emissora radiofônica *SER* (Sociedad Española de Radiodifusión) aos finais de semana, o programa *A vivir que son dos días* bateu a marca de 1.922.000 ouvintes em sua edição de sábado, e 2.033.000 na transmissão de domingo, de acordo com os dados divulgados no último *Estudio General de los Medios*, referente ao consumo midiático espanhol no terceiro quadrimestre de 2019. O programa, criado em 1988, passou por uma reformulação em 2012, sob a liderança do jornalista Javier Del Pino, e desde então vem atingindo índices notáveis de audiência (Cadena Ser, 2019).

Conforme relatado em entrevista concedida à autora em dezembro de 2019, para Del Pino o sucesso de *A vivir que son dos días*, em contexto de queda de audiência da imprensa, da televisão e do rádio frente aos meios digitais, deve-se ao formato jornalístico distinto que a equipe do programa busca desenvolver, ao investir tempo e valor na produção

---

1. Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista - UNESP. Doutoranda em Comunicação pela mesma instituição.  
[tayane.abib@unesp.br](mailto:tayane.abib@unesp.br)

de conteúdos próprios e apostar pelo *reporterismo* enfraquecido como consequência da crise econômica dos meios de comunicação.

De maneira específica, o quadro *Carreteras Secundarias*, produzido pelos jornalistas Bru Rovira e Valentina Rojo, despertam nosso interesse investigativo. Lançado em 2015, tem como proposta relatar histórias de povoados espanhóis que nem sempre recebem destaque na cobertura informativa tradicional. A expressão *Carreteras Secundarias* carrega, assim, um tom provocativo e de resistência frente à noticiabilidade e ao tratamento narrativo que orientam a prática jornalística hegemônica. E é também princípio que instiga reflexões sobre possibilidades de renovação narrativa a partir de um compromisso profissional com pessoas e realidades marginalizadas pelo interesse público e midiático.

A partir de um estudo da dinâmica jornalística desenvolvida pelo quadro do programa, com base em entrevistas realizadas com esses três jornalistas envolvidos em sua produção e em revisão bibliográfica, buscaremos evidenciar contribuições de um Jornalismo de *Carreteras Secundarias* ao atual cenário de transformação dos meios de comunicação.

### **A Aposta por Contar Histórias**

Cabe destacar, de início, que a rádio é veículo de comunicação com grande tradição na Espanha. Na hora de sua maior audiência, chega a ter cifras mais altas que a televisão, em seu momento auge, como assinala Antoni Bassas (comunicação pessoal, 9 de outubro de 2019), que hoje é diretor do *Ara*, o mais recente diário impresso da Catalunha, mas que tem uma trajetória de mais de 30 anos trabalhando em rádio: “la voz transmite mucha verdad y mucha proximidad, es muy respetuosa

con la gente”, opina o jornalista, ao ser questionado sobre o porquê do encanto do meio sobre a população. Ao que acrescenta Javier Del Pino (comunicação pessoal, 28 de novembro de 2019), diretor do programa aqui analisado, respondendo à mesma pergunta: “la protagonista es la palabra, y la gente no quiere otra cosa más que la palabra. Por ella, la integridad, la honestidad, la personalidad del comunicado llega de manera muy más directa al corazón del oyente”.

Todos os sábados e domingos, assim, das 08:00 às 12:00, a emissora radiofônica *SER*, do conglomerado midiático PRISA, que detém também o periódico espanhol *El País*, transmite o programa *A vivir que son dos días*, dirigido e apresentado pelo jornalista Javier del Pino desde 2012. Com um total de 38 seções, entre informação, opinião, entrevista, humor e cultura, *A vivir que son dos días* recebe contribuições de profissionais que são referência na história recente do jornalismo espanhol pós regime ditatorial de Francisco Franco: José Martí Gómez, Ramón Lobo, Juan Tallón, Gervásio Sanchez, Bru Rovira, entre outros nomes dedicados a imprimir um formato que vem dando à emissora a liderança da audiência radiofônica espanhola aos finais de semana.

O sucesso do programa se deve, em grande medida, segundo del Pino (comunicação pessoal, 28 de novembro de 2019), à configuração jornalística distinta que a equipe busca implementar, investindo tempo na produção de conteúdos próprios, a partir de uma aposta pelo exercício da reportagem. Um modelo de jornalismo radiofônico “más trabajado, más sosegado, consciente de su valor como sistema de comunicación, más que como medio de comunicación de masas”, ele diz, que teve como inspiração a rádio pública norte-americana *NPR*, que Del Pino pôde conhecer de maneira mais direta em razão dos dezesseis anos que

viveu em Washington D.C, como correspondente da *SER* e colunista do diário *El País*.

Durante mucho tiempo habían intentado que yo regresara a hacer un programa, y conseguirán convencerme con la promesa de que yo podría hacer lo que yo quisiera. El programa me lo darían y no habría ningún tipo de obligación, o ningún tipo de cortapisa. Entonces, yo empecé el proyecto cuando regresé a España, y la verdad es que mi casa cumplió su promesa: me han dejado hacer lo que yo he querido. Eso a veces ha sido un poco complicado, porque, claro, cuando yo regresé, después de tantos años fuera, e hice un pico de radio, que era distinto de la radio que se hacía en esta casa, en este país, pues a principio hubo una especie de choque, por parte de la audiencia, y, por supuesto, por parte de los directivos de esta empresa. Sin embargo, la audiencia inmediatamente respondió y hemos cumplido siete años en la antena con niveles de audiencia maravillosos (Del Pino, comunicação pessoal, 28 de novembro de 2019).

As premissas de *A vivir que son dos días*, que acabaram se convertendo em promessas para o ouvinte, conforme conta Del Pino (comunicação pessoal, 28 de novembro de 2019), foram essencialmente duas: afastar-se dos grandes eixos em torno dos quais se move a rádio na Espanha – política e futebol – e “escuchar las pequeñas cosas, para de ellas sacar grandes conclusiones”, de modo a fazer do programa uma espécie de remanso, ou trincheira frente aos conteúdos midiáticos hegemônicos.

*A vivir*, deste modo, sim que trata de temas clássicos, como política e economia, mas não desde uma abordagem padrão, de confrontação, como a que abunda na cobertura dos informativos tradicionais, e sem implicar-se nos esquematismos declaratórios dos discursos oficiais – não tendo convidado nunca um político a participar do programa, nos



oito anos de história em que Del Pino está à frente de sua produção. O interesse é discutir políticas, mais que política: sociais, culturais, de emprego – desde a perspectiva das necessidades da população.

**É neste sentido que narrativa de pequenas coisas tem destaque no modus operandi** do programa, que, desde 2015, passou a contar com o quadro *Carreteras Secundarias*, a partir da contratação do jornalista catalão Bru Rovira, especializado em temas internacionais e sociais, para reportar histórias de pequenos povoados da Espanha: “atender a las pequeñas cosas de la vida para entender a las grandes cosas de la vida”, explica Del Pino (2019, informação verbal).

Se a dinâmica hegemônica “apunta siempre muy alto para intentar llamar más la atención”, a prática das *carreteras secundárias* – como aprofundaremos mais adiante – prefere “apuntar muy bajo y ahí sacar conclusiones”.

Te pongo un ejemplo: a todos los periodistas les encantaría entrevistar a Barack Obama, o al Papa, y tal, ¿no? Pero no estamos en esta guerra. Preferimos entender el legado de Obama, o entender el catolicismo actual a través de gente que va a la iglesia, que conseguir una entrevista con el papa. Y eso nos hace ir a lugares a los que nunca ha habido un periodista, y escuchar cosas que te ayudan muy bien a entender lo que está pasando en este país y en el mundo (Del Pino, comunicação pessoal, 28 de novembro de 2019).

Os grandes meios de comunicação, ou aqueles que informam desde as capitais, observou o diretor de *A vivir que son dos días*, muitas vezes se esquecem de que as grandes cidades são minoria frente ao país, isto é, que esse é formado por uma multiplicidade de pessoas que vive em localidades cujas demandas são distintas dos que residem na capital, e é papel do jornalismo escutar também essas necessidades, bem como

repercutir de que modo as decisões tomadas nos grandes centros afetam a outras comunidades. O processo de trabalho do programa, assim, consiste em, a partir de reuniões semanais de conteúdo, levantar, entre a equipe – hoje formada por dez jornalistas – temas que estejam de acordo com a proposta de reportar problemáticas sociais desde as pessoas comuns, tomando, para isso, de semanas a meses para a apuração dos fatos.

### ***Por Carreteras Secundárias***

Especificamente na seção *Carreteras Secundarias*, trabalham Bru Rovira e Valentina Rojo – uruguaia de origem, de 28 anos, que desde 2015 atua na rádio *SER* -, configurando um modelo de colaboração que aposta na integração de duas gerações que viveram lógicas profissionais distintas – dado também o momento histórico do país -, mas que compartilham o *modus operandi* do *reporterismo* de toda a vida: “ir libre de prejuicios a cualquier lugar donde vayas, dejarte sorprender por cualquier cosa que vayas a conocer, por mucho que creas que ya te lo sabes” (Rojo, comunicação pessoal, 12 de dezembro de 2019).

Salir en la calle y hablar con la gente, no hacemos nada más que esto. No hemos inventado nada, es de lo que se trata el periodismo. No es algo nuevo en realidad, pero es algo nuevo en la lógica general de los medios. Mientras el día a día del periodismo va, pues, por las grandes autopistas, nosotros lo que intentamos es ir por las carreteras secundarias, el otro lado de las historias que no se cuentan, y que son importantes, pero, bueno, al final el día a día de la actualidad, pues, hace que pasen más desapercibidas, o que no tenga tanto espacio para dedicarles a ellas. [...] Creo que es un pequeño remanso de paz. Lamentablemente ahora esta iniciativa parece que resulta algo marginal (Rojo, comunicação pessoal, 12 de dezembro de 2019).

Rovira (comunicação pessoal, 14 de dezembro de 2019), que nunca havia trabalhado em rádio em quarenta anos de carreira profissional, enfatiza que, apesar de a voz jogar um papel importante no meio – onde, às vezes, os jornalistas se convertem mais em locutores que em repórteres – o mais importante é sempre ser orelha: “el periodismo, independiente del medio que sea, es una actitud, es cómo tú llegas a un sitio y escuchas [...] la potencia tiene que estar es la voz del otro, no en la tuya”. É o ponto que mais se sobressai na prática de reportagem desenvolvida no quadro *Carreteras Secundárias*, na opinião de Valentina Rojo (comunicação pessoal, 12 de dezembro de 2019): “prestar muy poca atención a cómo va a quedar nosotros, los reporteros, cómo va a sonar nuestra voz, y simplemente se limitar a conversar con la persona [...] lo que yo he aprendido es que tú es lo primero que tienes que olvidar”.

A expressão *Periodismo de Carreteras Secundárias* foi cunhada por Bru Rovira, e empregada publicamente pela primeira vez em 2004, quando o repórter recebeu o Prêmio Ortega y Gasset pelo conjunto de seu trabalho. De maneira resumida, a história de vida do jornalista catalão pode ser apresentada em fatos datados e diretos, como pede o *lead* noticioso: nasceu em Barcelona, em 1955, trabalhou nas revistas espanholas *Arreu*, *Primeras Noticias* e *La guía del ocio*, e nos diários *Tele/Expres*, *El Noticiero Universal*, *Avui*, *La Vanguardia* e *Ara*.

É importante destacar, no entanto, seguindo a linha do *reporterismo* que estamos a defender neste artigo, que demanda um movimento de aproximação para ir além dos simples dados e alcançar a complexidade das histórias, que a trajetória profissional de Rovira está ligada ao período de resistência do jornalismo espanhol, em defesa da liberdade de imprensa durante o regime ditatorial de Francisco Franco (1939-1975),

desde o *Grup Democràtic de Periodistes*. Está inspirada, também, no trabalho de Ryszard Kapuscinski, sobretudo em suas incursões pelo continente africano, fazendo da atitude de reportar a partir de personagens anônimos a peça chave de sua conduta profissional.

Da convicção do historiador e repórter polaco “de que para tener derecho a explicar se tiene que tener un conocimiento directo, físico, emotivo, olfativo sobre aquello de lo que se habla” (Kapuscinski, 2002, p. 15), Rovira aprendeu o valor da observação às pequenas coisas. Identificar aqueles detalhes que significam aos sujeitos, conferem sentido ao seu cotidiano e acabam por conectar suas micro-realidades a dimensões sociopolíticas mais amplas.

Uma panela, que desde uma visada de aparência não é mais que a materialidade de um utensílio doméstico, ganha em simbologia a partir do olhar atento de um repórter que busca significação, e vai percebê-la como o sustento de uma vida familiar. Há uma passagem representativa desta acepção, relatada por Rovira em entrevista aos autores, que ajuda a ilustrar esse movimento de reportagem:

Eso ocurrió en Mozambique cuando rescatamos una señora con un helicóptero, después de las inundaciones del 2000. Esta señora subió, y cuando estaba en el helicóptero dijo ‘me he dejado la olla’, pero el tío del helicóptero decía ‘bueno, cada hora de vuelo en este helicóptero vale no sé cuántos millones’, y ella insistía ‘no, es que yo sin mi olla no puedo vivir, necesito la olla’... El tío entonces le contestó ‘bueno, nosotros tenemos que ir’, y la señora por fin se tiró. Entonces, claro, la olla no es solo una olla, y nosotros periodistas tenemos que explicar eso. Está la olla, pero también está la señora, y está el helicóptero, y está el vuelo, y bueno, tenemos que hacer las conexiones de las cosas (Rovira, comunicação pessoal, 2 de outubro de 2019).

Os elementos aparentemente simples carregam a potência de uma história, com sua vitalidade, suas contradições e fragilidades. O jornalismo, afinal, como ensina Kapuscinski (2002, p. 37), é também ofício de emoções, já que “la fuente principal de nuestro trabajo son ‘los otros’”. E, para Rovira, é pelo escopo que atrela os diminutos às subjetividades humanas que somos capazes de alcançar a complexidade do real – como uma espécie de porta de entrada à compreensão das redes contextuais que formam a vida em sociedade.

Se o mundo pode ser explorado desde uma multiplicidade de rotas, Rovira elegeu, portanto, adentrá-lo pelas vias secundárias. Essas, conforme comenta Sandra Vicente (comunicação pessoal, 3 de dezembro de 2019), jornalista do diário *Catalunya Plural*, “aunque te estraguen las rodas del coche, te hagan gastar más gasolina [...] te abren la mirada para percibir cosas que están ahí, por las cuales pasamos por delante en la calle y que no nos fijamos”.

Alfonso Armada, presidente da seção espanhola *Reporteros sin Fronteras*, com carreira nos jornais *El País* e *ABC*, viveu, nos anos 2011 e 2012, a experiência de percorrer diariamente alguns quilômetros pelas *carreteras* secundárias de Espanha. Publicou, em 2018, a obra *Por carreteras secundarias*, que relata suas viagens desde a madrilenha Puerta del Sol, atravessando o interior da Catalunha, da Galícia e da Andalucía, passando por Extremadura.

A proposição que estava em jogo era investir no caminho, sem se preocupar com a chegada. Disfrutar, de fato, o percurso, e dedicar maior interesse aos entornos – o que não costuma ocorrer quando se transita pelas pistas principais.

Por carreteras secundarias tienes que ir más despacio, puedes parar, puedes escuchar, puedes vivir, puedes encontrarte con lo inesperado. [...] Sobre todo tomándose tiempo, es decir, perdiéndose por las sombras de las cosas, por las historias [...] para percibir que hay un sentido mucho más allá de lo que vemos por las vías tradicionales (Armada, comunicação pessoal, 27 de setembro de 2019).

Aplicada ao jornalismo, essa dinâmica assume a configuração de uma prática contracorrente: diante dos tradicionais discursos midiáticos que se deixam orientar por interesses políticos e empresariais, manifesta-se como provocação e modo de resistência. Uma expressão que é uma atitude vital, “que va muy en contra del periodismo oficial”, como comenta Josep Carles Rius (comunicação pessoal, 5 de novembro de 2019)<sup>2</sup>, e que, portanto, sinaliza para uma espécie de jornalismo de anti-poder: “hay un punto de compromiso social en el sentido de dar voz a los perdedores, explicar la realidad a partir de los que están al margen de la sociedad [...] fijar un lugar en la historia para hablar de los que sufren”.

Na ideia de *carreteras* secundarias também está o posicionamento do repórter catalão em questionar o processo de produção noticiosa acomodado nas rotinas profissionais (Traquina, 2005), extrapolando a divergência em relação a um fazer jornalístico que se padronizou sentido à ação: assumir a conduta propositiva de resgatar o protagonismo narrativo de pessoas e temas marginalizados pelas coberturas midiáticas hegemônicas, de modo a convertê-los em peças centrais nas discussões acerca das problemáticas socioculturais.

---

2. Presidente da *Fundación Periodismo Plural*. Foi subdiretor do diário *La Vanguardia* nos anos 1990.

Aos tradicionais saberes de reconhecimento, procedimento e narração (Traquina, 2005), que direcionam modelo informativo em função de critérios de noticiabilidade, predileção por fontes oficiais e redação em formatos de *lead* e pirâmide invertida (Lage, 2005), a proposta de *carreteras* secundárias fundamenta possibilidades de coberturas de fôlego, onde o valor está na construção de sentidos tecida por cada sujeito, no compartilhar entre repórter e personagens, e na tomada de uma escritura que, antes de aplicar fórmulas, busca encontrar os pontos de cadência entre os acontecimentos, através de uma vinculação com seus contextos.

Yo prefiero, y hago, un periodismo de carreteras secundarias en el sentido que el *mainstream* no me interesa. Lo que me interesa es circular más por los lados, por dentro, es decir, salir del discurso oficial para enfatizar un modo distinto de hacer. [...] Y ese modo distinto es también una provocación. Periodismo es conocimiento de lo que ocurre a través de las personas, de los sentimientos y, sobre todo, del escuchar. La idea de carreteras secundarias, para mí, es dar fortaleza a todo eso que se ha perdido (Rovira, comunicação pessoal, 2 de outubro de 2019).

Kapuscinski (2002, p. 38), desde uma posição marginal, já inscrevia o jornalismo como exercício essencialmente de relações, “saber como dirigir-se a los demás, cómo tratar con ellos y comprenderlos”. A dinâmica assumida por Rovira, ao se basear na centralidade do sujeito e na observação aos detalhes cotidianos, depende de uma abertura à escuta e de uma atitude compreensiva desde o movimento do diálogo: “ponerse en el lugar de entender cómo el otro vive, por qué vive así, con quién vive, cómo se relaciona con los otros, con los objetos, con la naturaleza, qué sueños tiene, que ideal tiene” (Rovira, comunicação pessoal, 2 de outubro de 2019).

Hans-Georg Gadamer (2002, p. 247) reflete sobre a experiência dialogal em ensaio que compõe sua célebre obra *Verdade e Método II*, e que pode se estender ao campo jornalístico precisamente por enfatizar o potencial das interações que reconhecem o valor da humanidade de seus partícipes: “é só no diálogo que os homens podem encontrar-se e construir aquela espécie de comunhão onde cada qual continua sendo o mesmo para o outro porque ambos encontram o outro e encontram a si mesmos no outro”. Quando inscreve a entrevista jornalística como um braço da comunicação, Cremilda Medina (2008) põe precisamente em relevo tal procedimento em configuração de encontro com o Outro, para além de simples técnica.

Sua crítica ao dirigismo com que se executam os processos noticiosos busca liberar o profissional da camisa-de-força do questionário fechado, sublinhando “as possibilidades de enriquecimento informativo de uma entrevista de tipo aberto ...: o centro do diálogo se desloca para o entrevistado ... e esta relação tem condições de fluir” (Medina, 2008, p. 11). Sob essa via, a entrevista assume feição compreensiva, interessada no “conhecimento de sujeito a sujeito” (Morin, 2002, p. 94), aquele que deseja o “vínculo com a coisa que se aborda, com o outro, com a pluralidade dos outros, com o mundo” (Sodré, 2006, p. 68).

Está, portanto, diretamente relacionada com a humanização do contato interativo, atenta aos sentidos que emanam do ato presencial - “a sintonia dos silêncios, dos gestos ... dos sinais sutis do corpo, o brilho úmido da pupila, o olfato” (Medina, 2008, p. 93). O verdadeiro carisma do diálogo, recorda-nos Gadamer (2002, p. 244), “apenas se faz presente na espontaneidade viva da pergunta e resposta, no dizer e deixar-se dizer”.



Toda boa narrativa do real só se justifica se nela encontramos protagonistas e personagens humanos tratados com o devido cuidado, com a extensão necessária e com a lucidez equilibrada onde nem os endeusamos nem os vilipendiamos. Queremos antes de tudo descobrir o nosso semelhante em sua dimensão humana real, com suas virtudes e fraquezas, grandezas e limitações (Lima, 2009, p. 359).

Assim, os processos de apuração e entrevista que se conjugam no exercício do reportarismo aqui destacado acabam por consolidar a experiência-vivência do jornalista no contexto reportado, isto é, convidam-no a participar e se envolver com a realidade de suas fontes, “abriendo nuevas e inusitadas posibilidades de captar, aprender, rescatar, narrar y comprender el ser humano en su relación con el mundo” (Osório Vargas, 2017, p. 43). A prática imersiva, conforme Lima (2009, p. 373), permite ao autor esse mergulho no real, para “viver intensamente, de corpo e alma, a experiência de vida dos personagens”.

### Considerações

Inscrito em visada propositiva, este estudo buscou reunir elementos teóricos e interpretativos para a reflexão acerca do valor do exercício da reportagem na cobertura informativa radiofônica. A partir de revisão bibliográfica e pesquisa de campo, dedicou-se a analisar o formato desenvolvido pelo programa *A vivir que son dos días*, desde o entrecruzamento dialógico das considerações de três jornalistas que cuidam de sua produção: Javier Del Pino, Bru Rovira e Valentina Rojo.

De modo específico, debruçou-se sobre o quadro *Carreteras Secundárias*, implementado desde 2015 com a contratação de Rovira, que já havia cunhado a expressão e se especializado neste tipo de repor-

terismo em seus anos de trabalho para o jornal espanhol *La Vanguardia*, onde, inclusive, chegou a assinar uma seção homônima aos domingos – de 2004 a 2007. Na aposta da direção do programa pela conjunção de experiências e visões de duas gerações distintas do jornalismo, atreladas pela essência mesma da profissão de “ver, ouvir e contar”, o quadro investe no movimento da escuta e do diálogo para relatar histórias de pequenos povoados do país.

Resistindo ao jornalismo declaratório que, conforme Joaquim Ferreira dos Santos (2005, p. 243), “se tornou o grande vencedor do momento”, a prática das *carreteras secundárias* é simples e ousada, a uma só vez, por levar a cabo os valores básicos da profissão (Kapuscinski, 2003), que se perdem nas rotinas do facilitismo tecnológico. Se o telefone ganha protagonismo nas redações em função das necessidades imediatistas e das restrições financeiras das organizações, não há mediação técnica, conforme Medina (2008), capaz de abarcar a cena viva, em cheiros, silêncios, cores e paladares, que ambienta os seres em relação. Ao telefone, comenta Gadamer (2002, p. 244), “não é possível ouvir a disposição de abertura do outro para entrar em diálogo”, de modo que a aproximação mútua e a dimensão da partilha tão importantes ao processo se esvaem.

Quando se assume, entretanto, o ato presencial no exercício jornalístico, mobilizando os sentidos de apuração e interação compreensivas, o interesse noticioso passa a se fazer possível também mesmo nos lugares mais comuns, em meio à cotidianidade que frequentemente é marginalizada pela agenda pública e midiática. Junto aos personagens anônimos, mulheres e homens ordinários (Certeau, 1994, p. 13) que tecem sua resistência na “floresta dos produtos impostos” e que car-

regam, ademais de histórias singulares, elementos de socialidade que “constituem o essencial da existência” (Maffesoli, 2005, p. 102).

Afinal, como escreve Rovira (2019, informação verbal), “a todo mundo le mueve lo mismo [...] y la grandeza es ver historias que tú te identificas con ellas porque hay cosas tuyas, pero va más allá, va abriendo puertas a la comprensión del humano” – e é ese o plano de fundo, acreditamos, da dinâmica jornalística que perfaz o programa *A vivir que son dos días* e dá o tom narrativo do quadro de reportagens aqui analisado.

### Referências

Armada, A. (2018). *Por carreteras secundárias*. Barcelona: Malpaso ediciones.

Buber, M. (1982). *Do diálogo e do dialógico*. São Paulo: Perspectiva.

Cadena Ser. (2019, novembro 27). La SER lidera la radio española con 4.148.000 oyentes. *Cadena Ser*. Recuperado de [https://cadenaser.com/ser/2019/11/27/sociedad/1574835454\\_254865.html](https://cadenaser.com/ser/2019/11/27/sociedad/1574835454_254865.html) Acesso em: 26 março 2020.

Certeau, M. (1994). *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes.

Gadamer, H. (2002) *Verdade e Método II: complementos e índice*. Petrópolis, RJ: Vozes.

Kapuscinski, R. (2002). *Los cínicos no sirven para este oficio: sobre el buen periodismo*. Barcelona: editorial Anagrama.

- Kapusciski, R. (2003). *Los cinco sentidos del periodista*. México: Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, Fundación Proa, FCE.
- Lage, N. (2005). *A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística* (6a ed). Rio de Janeiro: Record.
- Lima, E. P. (2009). *Páginas ampliadas. O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura* (4ª ed). Baureri: Manole.
- Maffesoli, M. (2005). *O mistério da conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade*. Porto Alegre: Sulinas.
- Medina, C. (2008). *Entrevista: o diálogo possível*. São Paulo: Ática.
- Morin, E. (2002). *Os sete saberes necessários à educação do futuro* (2a ed.). São Paulo: Cortez; Brasília, DF: Unesco.
- Osório Vargas, R. (2017). *El reportaje como metodología del periodismo: una polifonía de saberes*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Santos, J. F. dos.(2005). Abaixo o jornalismo bege. In T. Wolfe (Org.), *Radical Chique e o Novo Jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Traquina, N. (2005). *Teorias do jornalismo: a tribo jornalística – uma comunidade interpretativa transnacional* (Vol. 2). Florianópolis: Insular.

# Presença Feminina nos Games Online: Visualidades, Papéis e Outras Questões

Alice Fátima Martins<sup>1</sup>  
Bárbara Stela Oliveira<sup>2</sup>  
Bruno Araujo<sup>3</sup>  
Matheus Martins<sup>4</sup>

Para darmos início a uma discussão sobre as questões levantadas pela diferença de gênero dentro dos games online, acreditamos que seja interessante articular um pensamento sobre como pudemos avançar até tal ponto, ou seja, porquê e até que ponto passamos a considerar importante os acontecimentos nesse universo das telas e como podem ser reverberadoras de ações fora daí.

- 
1. Doutora em Sociologia, Mestre em Educação.  
Professora no curso de Licenciatura em Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da UFG.  
Bolsista de produtividade em pesquisa pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico/CNPq.  
[profalice2fm@ufg.br](mailto:profalice2fm@ufg.br)
  2. Graduanda do curso de Licenciatura em Artes Visuais da UFG.  
Bolsista financiada pelo programa de bolsas de licenciatura PROLICEN.  
[barbara.s.oliv@gmail.com](mailto:barbara.s.oliv@gmail.com)
  3. Mestre em Arte e Cultura Visual.  
Professor substituto na Faculdade de Artes Visuais/UFG.  
[brunoemaraujo@gmail.com](mailto:brunoemaraujo@gmail.com)
  4. Graduando do curso de Licenciatura em Artes Visuais da UFG.  
Bolsista financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico/CNPq modalidade PIBIC.  
[martinsm.visual@gmail.com](mailto:martinsm.visual@gmail.com)

Podemos começar falando um pouco mais sobre o jogo. Para tanto, evocamos Flusser, de cuja definição mais nos aproximamos, ao pensar o jogo em estreita relação com a arte e a cultura. Valem-nos as referências da sua breve reflexão sobre jogo a partir do “homo ludens”, termo cunhado pelo historiador holandês Johan Huizinga (1938), no qual ele traz a perspectiva de que o que dá sentido e diferencia o ser humano dos animais e dos aparelhos é a capacidade de jogar e brincar. No entanto, ele define:

Que “jogo” seja todo sistema composto de elementos combináveis de acordo com regras. Que a soma dos elementos seja o “repertório do jogo”. Que a soma das regras seja a “estrutura do jogo”. Que a totalidade das combinações possíveis do repertório na estrutura seja a “competência do jogo”. E que a totalidade das combinações realizadas seja o “universo do jogo”. (Flusser, 1967, p. 1)

O que nos dá bases para dizer a frase “a vida é um jogo”. Talvez já tenhamos ouvido algumas várias vezes. Mas para além disso, daremos foco ao assunto que vai além dessa breve introdução pela perspectiva de jogo de Flusser, usada aqui de modo muito breve, apenas para sublinhar a ideia de que o ser humano está sempre jogando, sempre sendo fantasioso, lúdico e criador de obstáculos e superações a partir da sua liberdade. “Em outras palavras distingue-se dos computadores e dos aparelhos administrativos pela poesia, pela filosofia, e pela abertura a crenças zero variáveis.” (Flusser, 1967, p. 6)

O que no decorrer da nossa existência construímos e que hoje conhecemos como história não passa de um grande jogo instituído com todos os elementos citados acima. São esses elementos que, articulados, constituem, para Flusser, os jogos, desde as regras até as combinações

realizadas. Para o autor, tão somente o ser humano é capaz de reinventá-los mesmo que superado por suas próprias criações. Criações, inclusive, em que os games estão inseridos. O ser humano é o único que pode propor novos jogos, novos repertórios, novas estruturas e novas maneiras de se jogar, assim dizendo.

E é o que vimos/vemos com o avanço das ferramentas tecnológicas, a aparição de aparelhos eletrônicos a invenção da internet, as realidades virtuais, o modelo econômico de sociedade, a transformação das mercadorias, a fluidez cultural, os modos de ler imagens.

Assim como essas mudanças transformaram o que nós conhecíamos genericamente como jogo transformou também o âmbito cultural e a maneira de como nós enxergamos o mundo e conseqüentemente a arte, entretanto não entraremos em uma maior discussão político econômica colocando em questão o acesso e conhecimento de tais transformações por uma camada contrastante da população mundial, por mais que entendemos nosso lugar de privilégio por ter conhecimento e oportunidade de discutir tais questões.

Nesta etapa, a ideia é fazer uma breve apresentação do modelo de jogos que já não são tão parecidos com o xadrez, a dama, as cartas, no sentido de que se organizam através de outras plataformas e possuem narrativas que não se limitam a uma única apresentação, e também do que atualmente passa a se considerar arte ou até mesmo desmistificar alguns conceitos, diluir ou deixar em suspenso algumas definições antes preestabelecidas, assim buscando fazer uma aproximação entre os dois campos a partir da nossa bagagem teórico conceitual.

Já que, até este ponto, defendemos a possibilidade de considerar que todas as atividades humanas possuem a características de jogo, vamos

nos concentrar no que Flusser distinguiu de “jogo fechado” que seria “quando o repertório e a estrutura estiverem imutáveis” (Flusser, 1967, p. 3) e especificamente aos que estão inseridos nas plataformas digitais. Os jogos digitais, que foram possíveis a partir da invenção do universo digital, são considerados um tipo de jogo entre tantos outros e hoje tomam espaço no que diz respeito a recepção e veiculação de imagens e competem com redes sociais, noticiários e qualquer objeto cultural que venha operar, principalmente, através de imagens. Algumas características dos jogos não-digitais ainda contaminam os jogos digitais que com as ferramentas que operam não possuem limitação prévia de criação e experimentação. Os jogos digitais atuam de forma que ultrapassam as barreiras de criação sensível, podendo também tensionar os limites do que consideramos ver no mundo contemporâneo onde se pode explorar os outros sentidos como matéria prima. No entanto, daremos foco aos assuntos que estão diretamente ligados às imagens e a criação histórica cultural de como passaram a veicular as narrativas que estão atreladas aos jogos, em especial os digitais, como já havíamos dito.

Você com certeza já deve ter visto uma pessoa por aí com uma camiseta estampando a imagem de um personagem/cena de algum game, encontrado alguém lendo uma HQ que narra as aventuras de um jogo, ver um amigo assistir um filme que se baseia nas histórias de um jogo ou até mesmo pode ter sido você a pessoa que fez todas essas coisas. Ou seja, os games já não estão restritos às telas e as várias horas dedicadas a desvendar seus mistérios e aprimorar nossa experiência dentro deles, eles passaram a fazer parte da vida de forma com que não se consome apenas o jogar, mas todos os produtos que possam surgir dos games e que você um adepto possa encontrar um uso para esse produto.



Trazemos aqui o exemplo do Machinima é um termo inglês da junção das palavras machine (máquina, nesse sentido, os computadores e os jogos), animation (animação) e cinema (cinema) que dialoga com o que estamos tratando aqui podendo ser um bom exemplo já que a intenção é discutir imagens. o Machinima “não se trata apenas de um produto, o machinima pode ser denominado como um processo de produção.” (Maia, Regis, Marinho, & Fernandes, 2018, p. 2)

Em síntese, a prática de produzir machinima consistiria na captura de ações em um jogo para modificar e customizar a experiência de modo a explorar criativamente criando um novo conteúdo sobre um determinado assunto distinto do encontrado no videogame base. (Maia et al., 2018, p. 3)

Essas produções são, em geral, veiculadas pela internet. Então é frequente que qualquer pessoa com desejo criativo possa usar seu percurso dentro do game para recriar essa experiência por meio das ferramentas do cinema e da animação. Há autores que discutem as nuances democráticas ou até mesmo anárquicas da internet. Contudo, o que queremos ressaltar neste texto é a influência que as imagens podem imprimir na vida em sociedade e como essas imagens estão sendo criadas e movimentadas, organizando a forma como estabelecemos as relações entre nós. Cabe fazer algumas perguntas. Nos pautamos pela justiça e exercitamos sensibilidade crítica quando pensamos em (re) criar imagens? Continuamos normalizando moldes ultrapassados e que podem ser cruéis? Essas e várias outras perguntas devem ser feitas.

É fato que de um tempo para cá as representações de nossas realidades, fantasias, desejos etc. saíram das telas, dos murais religiosos, das galerias de arte e dos museus e invadiram nossa vida cotidiana, e

essas cenas passaram a ser cada vez mais comum no nosso dia a dia que inclusive acabamos normalizando sem levar em conta a influência das imagens sobre nós. Então se as imagens já não estão, de certa forma, aprisionadas apenas aos grandes santuários de adoração e passaram a fazer parte da nossa vida banal, o que podemos denominar arte?

O mundo está abarrotado de perspectivas e cada pessoa pode pensar da forma que lhe vier a calhar. Então essa questão da arte é portadora, sim, de variantes de ideais e conceitos, de questões éticas, estéticas e políticas. Há quem busque segregar a Arte entre as que são produzidas a partir de um pensamento que se pretende intelectual, a serviço dos mesmos preceitos da arte encontrada nos livros de história da arte, e que podem ocupar lugares em grandes museus, galerias e salões de arte e os produtos/artefatos que são produzidos por qualquer mero mortal, por assim dizer. Entretanto, existe uma perspectiva dos estudos da cultura visual que visa englobar todas as produções imagéticas não com a intenção de determinar um valor aos objetos produzidos, mas de buscar entender qual tipo de influências esses artefatos podem causar na cultura e no cotidiano da sociedade, assim podemos trabalhar tanto com as imagens veiculadas nos espaços ditos específicos para a Arte quanto com as que fogem desse padrão já que “existe uma pedagogia cultural de Fronteira de visualidades, uma pedagogia da diferença e dissidência porque se situa no espaço *entre*, no qual as coisas não são umas ou outras, mas umas *e* outras.” (Fernandez & Dias. 2014, p. 101), ou seja, aqui passamos a considerar a os jogos digitais e as imagens que surgem de sua narrativa com a mesma intensidade que podemos tratar de uma pintura conhecida globalmente como a Mona Lisa de Leonardo da Vinci. A intencionalidade passa da mera valorização/valoração para

ser minuciosamente analisada como artigos que podem interferir na nossa vida contemporânea já que estão a todo momento inseridos às nossas ações, desejos e obrigações cada vez mais rápidos e voluptuosos.

Digamos que é chamada a atenção para essas atuais narrativas e imagens que circulam pelo nosso imaginário e que podem moldar nossa convivência e nos influenciar assim como os afrescos nas igrejas da Idade Médias influenciavam os fiéis cristão, pouco ou nada letrados. Chamamos a atenção para as visualidades:

Um termo do início do século XIX que faz referência à visualização da história. Esta prática deve ser imaginária ao invés de perceptual, porque o que está sendo visualizado é demasiado substancial para que qualquer pessoa individual o veja, e é criado a partir de informações, imagens e ideias. Esta habilidade para compor uma visualização manifesta a autoridade do visualizador. (Mirzoeff, 2016, pp. 746-747)

## **1. Questões de Gênero na Arte e nos Jogos**

Em 2017 em São Paulo o coletivo de artistas Guerrilla Girls exibiu um cartaz em que denunciavam a discriminação de gênero no acervo do MASP com a seguinte frase “ As mulheres precisam estar nuas para entrar no museu de arte de São Paulo? apenas 6% dos artistas do acervo em exposição são de mulheres , 60% dos nus são femininos”. Questionavam o papel da mulher no âmbito do sistema da arte, e a inviabilização das mulheres artistas presente até hoje em muitas instituições. Não só no meio da arte as mulheres aparecem em menor número. O mesmo ocorre também na ciência, na academia, na tecnologia, territórios onde ainda enfrentam diversos obstáculos em suas carreiras. À Martha Somerville, cientista escocesa do final do século XIX, foi dito que, se continuasse

estudando de modo tão intenso, acabaria por se tornar estéril, ou por ficar louca. A ela, bem como a todas as mulheres daquele contexto, não eram assegurados os direitos à educação formal. Em vez disso, era esperado que assumissem as responsabilidades das atividades domésticas, familiares, os cuidados com o marido e os filhos.

Na história da arte ocidental, a representação do corpo feminino é tema recorrente. A figura se repete independente da época ou país: corpos femininos, brancos e nus principalmente pintados por homens. Esse fato corrobora para manutenção da imagem feminina de “passividade, de submissão a um olhar masculino, tanto de artista quanto do espectador” (Berger, 1999, p. 286). Luciana Loponte ressalta que essas imagens naturalizam e legitimam o corpo feminino como objeto de contemplação, transformando em verdades essas representações, que pouco tem relação com as mulheres. Logo, essas visualidades pouco dizem da sexualidade feminina e sim de como a masculina se afirma na posição de poder tanto na história da arte como em jogos, revistas, filmes, novelas ou em qualquer mídia comercial.

Retomando as expectativas em relação à formação e atuação das mulheres, é preciso notar que as mesmas obrigações não eram (são) impostas aos homens da mesma maneira. Eles poderiam dedicar o tempo aos estudos, à arte, aos esportes e às questões relativas às tecnologias disponíveis. Esses territórios, ainda hoje, são ocupados predominantemente por homens. , que pode ser analisada a partir da quantidade de funcionárias mulheres nas empresas e nos cursos de graduação voltados para tecnologia. Para mulheres ainda são destinadas às áreas de educação infantil, saúde e trabalhos domésticos, acompanhados da desigualdade

salarial, assédios morais e sexuais, durante a carreira profissional, com suas habilidades constantemente questionadas.

Pensar sobre os espaços que as mulheres ocupam ou deixam de ocupar é indispensável para refletirmos a formação do espaço dos jogos eletrônicos. Em 2016 ocorreu a pesquisa Game Brasil, que tinha o propósito de traçar o perfil do público gamer brasileiro. Os dados levantados revelaram que o público feminino compõe maioria dos gamers do Brasil. A pesquisa, porém, foi bastante contestada, era comum encontrar o argumento que questionava se essas mulheres saberiam jogar “bem”, e, portanto, se poderiam ser consideradas gamers. O interesse das mulheres pelos jogos continua crescendo, porém o universo dos jogos continua percebido como predominantemente masculino: para uma mulher se declarar gamer ela tem que se preparar para provar regularmente que é uma boa jogadora (Bristot, Pozzebon, & Frigo, 2017).

Ainda Segundo Bristot, a construção da visualidade e dos discursos articulados pelos jogos perpassam não só o jogo em si, mas também o que antecede o produto completo, sua criação, seu design e sua jogabilidade: essas etapas não são livres de ideologias/discursos ressoando em seus personagens a manutenção da objetificação do corpo da mulher e a manutenção de um sistema de privilégios masculinos refletidos em aspectos culturais.

Entendendo que as produtoras de jogos ainda tem grande parte da equipe de funcionários formada por homens, como exemplo a empresa americana Riot, milionário estúdio de jogos responsável por League of Legends, que recebeu atenção da mídia por uma notícia publicada pelo site Kotaku sobre as medidas tomadas pela empresa após denúncias de sexismo dentro da instituição, no final de 2019, demonstrou que somente

22% do quadro de funcionários é composto por mulheres. Constantemente a imagem das personagens femininas no jogo League of Legends traz características de sexualização e objetificação do corpo feminino, as silhuetas dos corpos apresentam um padrão de magreza e fragilidade ou sensualidade representando o ideal de feminilidade, feitas para vender o jogo. Em a fotografia e o fetiche, (Botti, 2003, p. 108) ressalta que:

A imagem da mulher é produzida artificialmente pela sociedade para ser desejada e aceita enquanto objeto de desejo consumível. A fetichização da imagem da mulher é, antes de tudo, parte de uma aprendizagem social, onde o masculino e o feminino são criações culturais que condicionam diferentemente cada indivíduo a funções sociais específicas e diversas. Essas construções tornam a mulher, cada vez mais, uma imagem passível de ser fetichizada



*Figura 1.* Dos primeiros aos mais recentes modelos da personagem Lara Croft, da franquia Tomb Raider: pernas à mostra e roupa justa foram um aspecto visual marcante da personagem por quase 20 anos. Recuperado de <https://www.ps4home.com/badass-bombshell-naive-strong-heroine-evolution-lara-croft/>

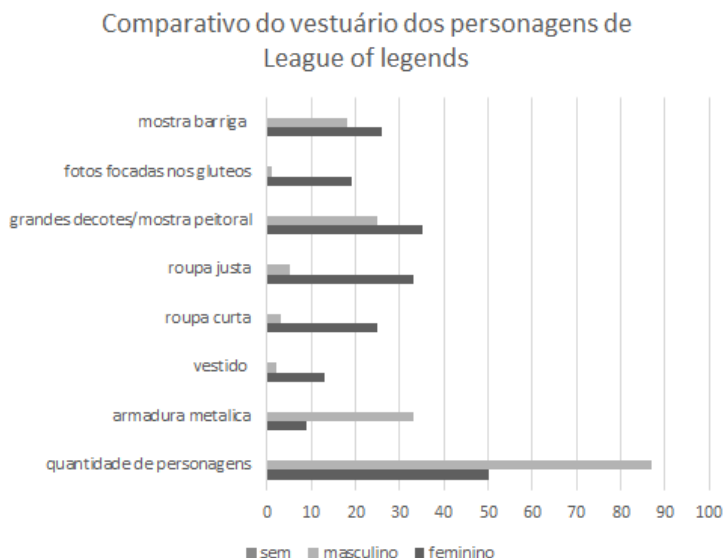
Boa parte das personagens femininas na história dos jogos passa por um descaso de suas histórias, e se tornam, ainda hoje, ícones de sensualidade ou se tornam lindas donzelas indefesa em perigo e em

segundo plano como par romântico do personagem masculino principal, como o caso da princesa Peach, nas primeiras séries de videogame *Mario Bros.* Jogos como *Street Fighter* tem personagens femininas com corpos desproporcionais e sexualizados, no sentido de grandes decotes, roupas curtas, além de em versões anteriores os desenvolvedores chegaram a programar personagens femininas com quantidades inferiores de vitalidade (Lee, 2014).

Partindo da perspectiva da cultura visual, de formadora do olhar por meio das visualidades que nos cercam, e com a intenção de encarar de forma comparativa as imagens produzidas para o universo gamer, desenvolvemos um comparativo que envolve o vestuário das 145 personagens encontradas no jogo *League of Legends*, levantando quais partes do corpo são mais mostradas dependendo do sexo biológico do personagem. Nessa análise os seguintes critérios foram levantados: se o personagem utiliza barriga a mostra, se o personagem possui fotos que valorizam os glúteos, se existe decote ou se o peitoral está a mostra, se utiliza roupa justa, vestido e/ou armadura metálica.

A análise constata que as personagens femininas correspondem somente a 36% dos personagens do jogo e dentre elas a maioria possui as características analisadas, menos um único item: as armaduras metálicas são uma quase exclusividade dos personagens masculinos. As guerreiras do jogo não usam armadura como os homens, quando as tem são peças metálicas muito coladas ao corpo, ressaltando seios e curvas. Segundo a pesquisa de Rodrigues (2014), 64% das personagens femininas mostram algum grau de nudez em 117 personagens lançados em 2014. Hoje em 2019, com 145 personagens, continuam 64% delas contendo graus de nudez. O marcador de feminilidade mais comum no jogo como aponta

também Rodrigues são os seios fartos que ocorre em 57% das personagens que em geral são excessivamente magras, brancas e curvilíneas.



*Figura 2.* Gráfico comparativo do vestuário dos personagens de league of legends 2019 fonte: elaborado pela autora.

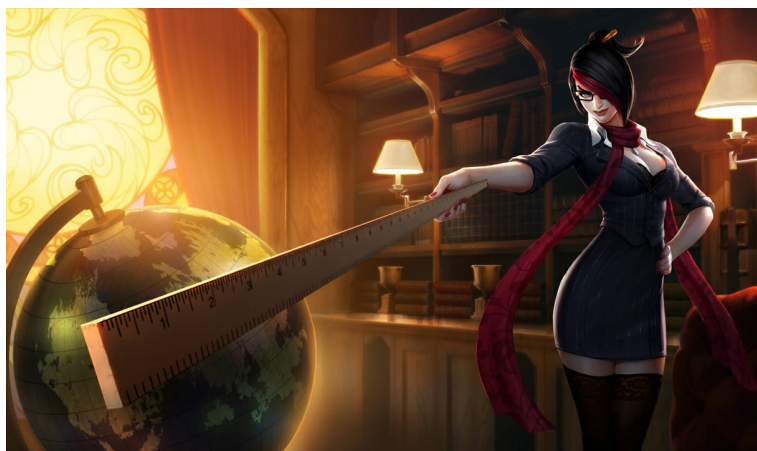
No jogo é possível comprar *skins* (acessórios, roupas, itens que somente afetam a parte estética do jogo sem afetar a jogabilidade), com que os personagens podem se equipar. Essas roupas foram consideradas na coleta dos dados desta pesquisa. Essas novas roupas eventualmente surgem com uma proposta desconexa do jogo, gerando alternativas estéticas diferentes da temática original da/ do personagem. Um aspecto que chama atenção é que essas *skins* são muitas das vezes tematizadas com fantasias eróticas nas personagens femininas. Esse tipo de produto, que tem em sua finalidade última agradar os fãs por meio da customização da experiência estética dentro do jogo, é a fonte maior de renda de empresas



como a Riot: professora sensual, enfermeira sensual, faxineira sensual, dentre outros, estão dentre os best sellers escolhidos pelo público.



*Figura 3.* Lux- Personagem league of legends: armadura colada com seios protuberantes, cintura extremamente fina e pose impraticável para qualquer não contorcionista. (Fórum league of legends)



*Figura 4.* Fiora (personagem league of legend) skin de professora. (Fórum league of legends)

Nenhuma imagem é inocente e toda imagem é acompanhada de discursos. Percebendo isso podemos verificar que os desenvolvedores de jogos utilizam todo o ferramental disponível para construir uma experiência que replica, através de imagens, sons, movimentos, etc, estereótipos de gênero com a finalidade última de vender produtos que objetificam a mulher. Essa não é a realidade de todos os jogos, tampouco de todos produtos, mas é uma prática comum e facilmente encontrada. Nos últimos anos, com a popularização dos debates sobre gênero e sexualidade, estão se tornando mais comuns personagens diversos. A problematização da representação hipersexualizada da figura feminina também gerou boas consequências nos últimos anos, onde personagens que tradicionalmente hipersexualizadas tiveram seu design refeito, apesar das esperadas acaloradas recepções de parte vocal do público. (Princess Weekes, 2019)

### **Conclusão**

Tendo em vista a noção de jogo proposta por Flusser (1967), retomamos a ideia de que as relações sociais como um todo podem ser analisadas a partir desses princípios. Assim, as estruturas de poder, de dominação, as atribuições de valor, os exercícios de linguagem são passíveis de análise a partir dessa noção ampliada dos games conhecidos como mero entretenimento. Neste trabalho, pudemos trazer algumas questões relativas a gênero, a partir da noção de jogo, estendida também ao campo da arte. Nesse recorte, indagamos sobre a questão da presença feminina nesses contextos.

A análise das relações de gênero que se dão no mundo gamer, tanto dentro quanto fora dos jogos de entretenimento, explicita o fato de que relações de poder têm sido impostas a partir das masculinidades, sendo essa uma circunstância predominante dos jogos em seu sentido mais amplo. Essas relações afetam não apenas as mulheres, mas homens também, impondo modos de ver, se ver e ser visto baseados em estereótipos e preconceitos de gênero.

É importante ressaltar que existem muitas variáveis envolvidas nesse processo de significação de gênero, envolvendo também questões de classe, sexualidade, cultura, entre outros. Porém, ao enfatizar as questões de gênero, e principalmente as representações das feminilidades dentro dos jogos, é possível encontrar ligações claras entre a maneira como mulheres são representadas dentro dos jogos, no campo das artes, em continuidade com os modos como mulheres são tratadas na sociedade ocidental. É gerada, assim, uma relação cíclica que se retroalimenta: a maneira que as feminilidades são reproduzidas na sociedade influenciam as maneiras que as mulheres são retratadas nos jogos, que por sua vez reafirmam visões estereotipadas e sexualizadas do papel da mulher na sociedade. As relações encontradas entre a criação da imagem feminina nos jogos é uma consequência da representação da imagem diante dos discursos recorrentes da história da arte eurocentrada.

A indissociação entre representações das feminilidades nos meios culturais e comportamento social apontam que a perpetuação das violências simbólicas que mulheres enfrentam nos mais diversos ambientes passa por um projeto hegemônico orquestrado e colocado em prática nos mais variados meios, como na arte canônica e nos jogos, com as mais diversas ferramentas.

Não restam dúvidas de que se fazem necessárias reflexões sobre como mulheres são representadas nos jogos, que atingem massivamente os mais diversos públicos mundialmente, principalmente o público jovem, que está em processo ativo de formação cultural. Propomos então pensar o papel da mulher na cultura de massa, principalmente nos jogos, com a finalidade última de alcançar mais representatividade, dignidade e igualdade dentro desses espaços.

### Referências

Berger, J. (1999). *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco.

Botti, M. M. V. (2003). Fotografia e fetiche: um olhar sobre a imagem da mulher. *Cad. Pagu [online]* (21), 103-131.

Bristot, P. C., Pozzebon, E., & Frigo, L. B. (2017). A Representatividade das Mulheres nos Games. *XVI SBGames* (pp. 864). Curitiba, PR.

Coli, J. (1995). O falso. In J. Coli (Org.), *O que é arte?* (pp. 81-86). São Paulo: Editora Brasiliense.

D'Anastasio, C. (2019, julho 8). Riot employees say company has made Real progress fixing its sexism issues [Blog]. Recuperado de <https://kotaku.com/riot-games-and-sexism-one-year-later-1837041215>

Flusser, V. (1967). Jogos. Suplemento Literário OESP – 09/12/1967. Recuperado de <http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/jogos.pdf>

- Gombrich, E. H. (2000). *A História da Arte* (16a ed.). São Paulo: Editora LTC.
- Hernández, F. (2011). A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. In R. Martins & I. Tourinho (Orgs.), *Educação da Cultura Visual: Conceitos e contextos* (pp. 31-49). Santa Maria: Editora UFSM.
- Lee, T. (2014, março 17). Street Fighter II's Chun-Li Almost Came With A Shorter Life Bar. Recuperado de <https://www.ubergizmo.com/2014/03/street-fighter-iis-chun-li-almost-came-with-a-shorter-life-bar/>
- Mirzoeff, N. (2016). O direito a olhar. *ETD - Educação Temática Digital*, 18(4), (pp. 745-768). <https://doi.org/10.20396/etd.v18i4.8646472>
- Maia, A., Regis, F., & Fernandes, C. (2018). Precisamos Falar Sobre Machinima! Uma Introdução ao Fenômeno de Processo de Produção Audiovisual de Videogames. *Congresso Brasileiro De Ciências Da Comunicação* (pp. 1-15). Joinville, SC: Universidade da Região de Joinville.
- Pesquisa Game Brasil. (2016). Pesquisa Game Brasil 2016 [Blog]. Recuperado de <http://www.pesquisagamebrasil.com.br>
- Princess Weekes. (2019, janeiro 19). At 51 Years Old, Sonya Blade Still Kicks Ass—Even If Fanboys Can't Appreciate It Recuperado de <https://www.themarysue.com/sonya-blade-mk11-new-look/>

# Da Pintura à “Pintura”

Natalia Martin Viola<sup>1</sup>  
Denis Renó<sup>2</sup>

## 1. A Origem na Pintura

Louis Jacques Mandé Daguerre, pintor, cenógrafo e inventor francês do século XIX usava a câmera obscura para auxiliar na pintura de suas obras de arte de grandes dimensões, ou para obter um contorno preciso e perspectiva perfeita da paisagem desejada. Porém, como um exímio inventor, Daguerre começou a experimentar formas de fixação destas imagens sem precisar desenhar sobre a mesma. Após centenas de experimentações e uma parceria com o também inventor francês Joseph Nicéphore Niépce, Daguerre conseguiu uma forma de fixação da imagem obtida através da luz, e chamou a descoberta de Daguerreótipo (Hacking, 2012).

Antes disso, devemos voltar ao início da história da invenção da fotografia, e que pode ser considerada como uma evolução, tendo visto que ela pode ser datada de 350 anos Antes de Cristo, com Aristóteles.

- 
1. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Midiática da FAAC-Universidade Estadual Paulista - UNESP.  
[natalia.m.viola@unesp.br](mailto:natalia.m.viola@unesp.br)
  2. Livre-docente em Ecologia dos Meios e Narrativas Imagéticas.  
Professor Associado na Universidade Estadual Paulista - UNESP.  
[denis.reno@unesp.br](mailto:denis.reno@unesp.br)

Em um de seus livros, o filósofo descreve sobre o princípio de propagação retilínea da luz, tendo o conhecimento de que a luz, ao passar por um orifício reflete as sombras no lado oposto. Conhecimento este, proveniente dos homens das cavernas, podendo ser observado em diversos livros teóricos e filosóficos como a “Alegoria da Caverna” de Platão. Podemos ainda, citar como princípio filosófico da fotografia o conceito de imagens, que são:

superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo. As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas de quatro dimensões espaço-temporais, para que se conservem apenas as dimensões do plano. Devem sua origem à capacidade de abstração específica que podemos chamar de imaginação. No entanto, a imaginação tem dois aspectos: se de um lado, permite abstrair duas dimensões dos fenômenos, de outro permite reconstituir as duas dimensões abstraídas na imagem. Em outros termos: imaginação é a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens (Flusser, 2011, p. 15).

A busca pela representação da imagem vem acompanhando o desenvolvimento do homem desde os primórdios. Das pinturas rupestres das cavernas, passamos às pinturas com tintas provenientes de ingredientes retirados da natureza para tintas aquarela e a óleo. O homem passou a fazer obras de arte elaboradas do que via, mas ainda não era a representação do real. Uma obra de arte podia demorar de dias a semanas para ficar pronta e o momento era efêmero. Com o desenvolvimento da fotografia, esta busca pôde se efetivar. O momento, ou “instante decisivo”, passou a ser capturado e o real pôde ser observado. Instante

decisivo é um termo atribuído a Henry Cartier-Bresson, pela característica que possuía de capturar o essencial em uma só cena. Bresson dizia que

de todos os meios de expressão, a fotografia é o único que fixa o momento preciso. Nós jogamos com coisas que desaparecem, e quando desapareceram, é impossível fazê-las reviver. ... uma fotografia é para mim o reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, por um lado, da significação de um fato, e por outro, de uma organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem esse fato. (Cartier-Bresson, 2004, p. 19)

Desta forma, a fotografia, proveniente de um esforço das artes em conseguir representar em algum suporte o real começou a mudar de forma. O que antes era usado como suporte para o desenho e pintura com a “câmera obscura” evoluiu para uma chapa metálica, embebida com químicas dentre elas o betume e que, ao absorver a luz revelava sombras e realces formando a imagem quase perfeita do real, porém, ainda passível de manipulação, uma vez que ainda alguns ajustes eram necessários. Podemos citar os casos dos retratos. Na daguerreotipia, o tempo médio para a elaboração de uma fotografia era de 15 minutos, o suficiente para que uma pessoa se mexesse e desfocasse a imagem. Com isto, os fotógrafos se viam obrigados a pintar por sobre a imagem já revelada os olhos dos personagens, que na maioria dos casos saíam borrados e fechados devido aos movimentos contínuos do piscar.

A pintura e a fotografia ainda se entrelaçavam. Alguns artistas continuavam utilizando a fotografia como base referencial para a composição de seus desenhos e pinturas. Um exemplo é o ilustrador alemão Heinrich Zille que saía pelas ruas de Berlim fotografando cenas cotidianas de trabalhadores em situações comuns ou ainda de risco, bem



como problemas sociais e políticos e fazia cópias (à mão) exatas das fotos ou apenas parte delas em seus desenhos. Zille recebia diversas críticas, pois colocava em suas ilustrações a sua visão exacerbada dos problemas registrados pela câmera fotográfica e recebeu muitas críticas por isso. Porém, com o tempo se tornou uma figura legendária e de grande reputação (Gee, 2008).



Figura 1. Novembro 1918. Fur Alle! Fotografia de Heinrich Zille. (Gee, 2008, p. 125)

Outras técnicas de utilização das fotografias como base para a pintura foram desenvolvidas ao longo do tempo, e se baseavam em intervenções prévias com fumaça e riscos gravados nas chapas de vidro e depois eram expostas ao sol com o papel fotossensível, e o resultado era semelhante às gravuras. No final do século XIX, o desenvolvimento possibilitou a fotografia a ocupar lugar nas ciências e comunicação, sendo usada em jornais, raios X, e noticiários, mas poucos aceitavam a fotografia como arte. Críticos expressavam opiniões divergentes sobre o valor das fotografias. Pintores aprendiam com fotógrafos e usavam as fotografias como material de estudo, mas o contrário não era recíproco. Aparentemente surgia uma nova classe que acreditava na fotografia enquanto algo inerente a qualquer tipo artístico e àqueles que pensavam o contrário não eram aceitos. Neste caso, a fotógrafa Julia Margaret Cameron se enquadra. Ela fazia experimentações com retratos elaborados com luzes de forma dramática e intervenções. Julia via na fotografia uma forma de arte, porém suas fotos foram marcadas por duras críticas (Hacking, 2012).

Britânica nascida na Índia em 1815, Julia era visionária. Aos 48 anos de idade ganhou sua primeira câmera fotográfica. A fotógrafa iniciante tinha admiração pela arte, principalmente pelos retratos renascentistas, e os usava como inspiração para seus retratos fotográficos. A fotógrafa tinha o costume de usar seus filhos, os familiares e amigos como modelos, entre eles, Alice Liddell<sup>3</sup> e Charles Darwin<sup>4</sup> em uma sala de sua residência improvisada como estúdio. Julia Cameron usava de artifícios

---

3. Alice Liddell foi a inspiração para a personagem de “Alice no País das Maravilhas”, escrito por Charles Dodgson (pseudônimo-Lewis Carroll).

4. Charles Darwin, geólogo, biólogo e cientista, criador da “seleção natural das espécies”.

de longa exposição, e luz natural lateral para criar efeitos na fotografia e principalmente desvincular a nitidez da imagem (que era tida como elemento base para uma obra de qualidade), e a caracterizar como algo mais dramático e artístico. Usava suas fotografias também para quebrar barreiras sociais impostas às mulheres, como por exemplo, retratando-as com cabelos soltos, fato que era incomum, pois as mulheres “respeitáveis” só podiam ser vistas com cabelos presos pela sociedade.



*Figura 2.* Julia Jackson, fotografia de Julia Margaret Cameron, 1864. (Museu Victoria e Albert, Londres)

Até antes do século XX, as fotografias não tinham espaço em galerias de arte e raramente eram vistas junto às pinturas, esculturas ou qualquer outra obra, porém Alfred Stieglitz, um fotógrafo e colecionador de arte abriu sua própria galeria em 1905, juntando fotografias e obras de arte em um mesmo espaço. Stieglitz acreditava que a fotografia era tão importante quanto qualquer pintura. Alfred acreditava que a fotografia tinha uma expressão artística semelhante a qualquer outra forma de arte. Defendia ainda uma crença de que a mídia possuía grande potencial estético e difundia esta ideia junto a um jornal criado e mantido junto a colegas fotógrafos amadores. Em suas fotografias, utilizava grande escala tonal, além de incorporar a pictorialidade causada por intervenção de elementos naturais como chuva em suas revelações. Mesmo Alfred sendo considerado o primeiro fotógrafo a ter suas fotografias expostas em um museu, sua técnica começou a mudar com a vinda da Primeira Guerra Mundial. As práticas que se assemelhavam a desenhos e as imperfeições, mesmo que provocadas conscientemente como intervenções nas fotografias como manifestação artística começaram a dar lugar à busca pelo real (Danzing, 1992; Hacking, 2012)

## **2. A Ruptura**

Em meados do século XIX, os cientistas começaram a utilizar as fotografias com intuito de documentar os mais diversos fenômenos naturais. Os antropólogos usavam as fotografias para estudos e investigações científicas, estas, adquiridas de fotógrafos viajantes, e eram usadas para caracterizar os mais diferentes povos e tribos indígenas. A medicina também se apropriou da fotografia para análises e estudos do corpo humano

e os diferentes tipos de doenças físicas e neurológicas. A lei não ficava de fora. As fotografias também desempenhavam importante papel no auxílio da identificação de criminosos pela antropometria baseada em estudos fotográficos do corpo humano. E a ciência desta forma, começou a se apropriar da fotografia que era utilizada desde as imagens microscópicas, de RX, até as fotografias astronômicas do Sol e da Lua (Hacking, 2012).

Com a criação do filme de rolo tudo ficou mais fácil. A câmera fotográfica diminuiu de tamanho e não era mais preciso sair com sacolas de chapas de vidro e produtos químicos. George Eastman, criador da Kodak possibilitou que qualquer pessoa pudesse fotografar com um rolo de filme 35mm de 100 poses e o encaminhamento aos laboratórios de revelação a fotografia se tornou febre. A Kodak utilizava o slogan “*you press the button, we do the rest*” (você aperta o botão, nós fazemos o resto) (Gernsheim, 1991).

As pessoas saíam às ruas para registrar o cotidiano vivido. Câmeras fotográficas eram comercializadas com foco comercial em mulheres e em crianças. O mercado estava a todo vapor e com isso, o rumo da fotografia também mudou. Começaram a surgir as fotografias documentais e os registros dos diversos problemas sociais que a população começaram a ser vistos por todos e a fotografia havia se tornado uma ferramenta político-social. Os retratos e as composições artísticas ainda eram feitos, porém esta nova fase da fotografia estava ganhando mercado e visibilidade. O real era capturado quase que no seu exato momento.

Os problemas sociais eram retratados e utilizados como propaganda para a luta da reforma social. Fotógrafos faziam retratos da população carente, ou as condições precárias das cidades e vendiam aos jornais e periódicos locais, ou ainda, registravam a grande massa de imigrantes e

trabalhadores. Cada fotógrafo abordava o tema de uma forma específica, uns mais críticos, outros mais sentimentais, mas todos com a intenção do registro do momento histórico e real da sociedade. Na Figura 3, fotografia de Jacob Riis de 1889, é possível observar moradores, provavelmente imigrantes dividindo um quarto de tamanho minúsculo com condições precárias de instalação e acomodação.



*Figura 3.* Inquilinos de um cortiço na Bayard Street, cinco centavos a vaga, 1889. (Hawking, 2012)

Esta característica de Riis, de retratar as condições precárias de trabalho e moradia por imigrantes era reflexo de sua experiência de vida. Imigrante, o fotógrafo passou diversas dificuldades até conseguir um trabalho em uma agência de notícias. Desta forma, passou a utilizar a fotografia como reflexo de sua experiência de vida e sentimentos (Hawking, 2012).

A fotografia havia se transformado em ferramenta política poderosa e em objeto de desejo para a grande massa da população. Com a tecno-

logia desenvolvida por George Eastman e a redução drástica dos custos, as pessoas comuns podiam registrar os mais banais acontecimentos, ou ainda, fazer um álbum inteiro só de um dos filhos. De crianças a idosos, homens e mulheres, a fotografia não tinha mais gênero e idade, e com isso, suas características também foram mudando. De algo pensado, idealizado, composto, preparado, a fotografia passou para apenas um registro. Certamente, para que uma foto seja caracterizada com qualidade, deve possuir, ao menos, boa composição, técnica ou intenção específica de comunicar algo a alguém. A fotografia deve passar uma mensagem, pois é um meio de comunicação, e para isso, deve estar bem escrita - com a luz - para que sua mensagem seja decodificada corretamente.

Claro, que com as revoluções, invenções e evoluções sofridas pela sociedade, o pensamento humano tende a se modificar. As pessoas, com a fotografia, desejam passar ao próximo tudo àquilo que elas estão vendo ou o que as perturba, desde um simples registro de um produto, um encontro de família que deve ser guardado para a posteridade ou fatos históricos como as guerras. Porém nada é realmente neutro na fotografia. Mesmo que o instante decisivo tenha sido capturado, ele foi feito a partir de um olhar, de um pensamento, de uma visão específica de mundo, que manipula o equipamento fotográfico no ato de fazer a imagem ao seu gosto. Tudo é manipulado e tudo é manipulável.

### **3. A Volta à “Pintura”**

A fotografia nunca se desvinculou da arte. Foi criada a partir da necessidade dela, e mesmo nos momentos mais decisivos, onde o desenvolvimento humano propiciava a captura do real e a evolução

científica, a arte esteve presente. Mesmo em momentos em que a política, a economia ou os meios de comunicação de massa induziram os caminhos da fotografia, a arte sempre esteve presente. De acordo com Wassily Kandinsky:

A Atmosfera espiritual das grandes épocas é tão prenhe de um desejo preciso, de uma necessidade bem definida, que se torna fácil ser profeta. É, de modo geral, o que ocorre nos períodos de mudança; a maturidade interior que escapa ao olhar superficial provoca, então, um abalo invisível e irresistível no pêndulo da vida espiritual. Aos olhos do observador superficial, esse pêndulo continua a oscilar no mesmo lugar. Ele sobe segundo sua marcha regular, detém-se de um instante, instante extremamente curto no alto de sua curva, e toma a direção nova, o caminho novo. É nesse instante incrivelmente breve que qualquer um pode profetizar a sua nova direção. É curioso, quase incrível, que a “grande massa” não acredite no “profeta. A “precisão”, o espírito de análise, as definições incisivas e rigorosas, as leis rígidas, o que viveu durante séculos para se “desenvolver” no XIX até dominar tudo, para o nosso grande assombro de homens do XX, tornou-se subitamente tão estranho, tão caduco e, aos olhos de muita gente, tão inútil, que se torna necessário violentar-se para pensar, para lembrar que “era ainda ontem” e que... “em mim ainda subsistem muitos traços dessa época” (Kandinsky, 2015, p. 164).

Segundo o autor, a arte tem “sua vontade natural de ser arte”. A arte é sentimento e permeia o ser humano em toda a sua existência, em todos os seus atos e mesmo que os indivíduos digam viver a realidade, esta é feita a partir da percepção individual de cada um. A fotografia desde sua criação sempre foi um meio de comunicação. Através da história dela, é possível perceber e afirmar tal fato. Os suportes, desde seu desenvolvimento mudaram drasticamente, e de abstrata ela voltou a ser abstrata com a imagem digital.



Durante o pós-guerra, diversos fotógrafos abandonaram a fotografia documental voltando as atenções para a fotografia abstrata e para o surrealismo como formas de expressão. Mesmo que as experiências e experimentações eram consideradas anti-fotográficas, o movimento continuou, e paralelo à fotografia documental, a fotografia artística sempre existiu. Com o avanço tecnológico e o desenvolvimento da fotografia digital, a maneira de se trabalhar sofreu alterações. Agora, a fotografia pode ser obtida com milésimos de segundos e possui diversas vantagens referentes ao armazenamento, divulgação além da manipulação de imagens (Hedgecoe, 2005). Softwares de edição e manipulação de imagens foram desenvolvidos, bem como os diferentes meios de comunicação de massa se atualizaram para o recebimento e divulgação quase que instantânea da imagem. Os aparelhos telefônicos agora também possuem capacidades fotográficas e, a cada ano, evoluem combinando pixels para garantir a qualidade técnica da fotografia.

O termo *Mobile Photography* já é utilizado há quase uma década. Cruz e Meyer (2012) citavam a utilização do telefone celular como uma mudança positiva proporcionada pelas mudanças tecnológicas, onde a realidade cotidiana poderia ser captada e alterada com a ajuda da “*mobile phone photography*” e os aplicativos de tratamento de imagens, tornando as imagens mais artísticas. Para Keep (2014), o celular surgiu como um equipamento operante na produção e compartilhamento de fotografias neste novo milênio. Este trabalho adota o conceito de *mobgrafia*, que resulta do mesmo debate. O termo *mobgrafia* (*mobile* + *fotografia*) é utilizado para as fotografias que são feitas a partir de aparelhos celulares, desde sua concepção até o tratamento final. É sabido que os aparelhos celulares têm sofrido grandes evoluções tecnológicas, e juntamente

com elas, as câmeras que se encontram dentro destes equipamentos. A forma de captura da imagem é a mesma que se utilizava desde 1826 com o início da fotografia analógica, com a captura da luz através de um orifício e uma lente, porém, do papel fotossensível passamos para os sensores digitais que convertem a luz captada pelas lentes – os celulares possuem conjuntos de lentes da composição da câmera- e a converte (a luz) em elétrons que são transformados em megapixels pelo processador.

Nas câmeras dos aparelhos celulares, os sensores possuem tamanho reduzido, reduzindo conseqüentemente a captação de luz e a qualidade da imagem, além de restrição de abertura do diafragma, porém, a tecnologia trabalha na resolução destes problemas, com o desenvolvimento de aplicativos para a melhoria da fotografia. Desta forma, a fotografia feita por celular, ou simplesmente a mobgrafia, tem como aliados os aplicativos de tratamento de imagens, compensando as falhas e melhorando significativamente a qualidade das mesmas. O pós-processamento ou simplesmente pós-edição pode transformar a foto mobile, possibilitando além das qualidades estéticas, o redimensionamento para impressões em grandes formatos.

Alterar o contraste, a nitidez, saturação e trabalhar pontualmente em cada uma das cores RGB é uma característica que apenas a fotografia digital possui. Claro, do modo mais pictórico de arte, com tintas também há esta possibilidade. Ainda existem diversos fotógrafos que não aceitam a fotografia digital, muito menos a manipulação e tratamento de imagens, porém diversos outros entenderam que todas as técnicas de manipulação são formas positivas para se elevar a arte da fotografia. Distorção, recortes, efeitos especiais, sobreposições e colagens com-

plexas com diversos elementos fotográficos são algumas das diversas possibilidades da arte digital elaborada a partir da fotografia.

No século XIX quando a fotografia surgiu (enquanto suporte definitivo registrado pela academia com o daguerreotipo), era usada como base para a pintura, com o passar do tempo e juntamente com o desenvolvimento humano ela foi sofrendo diversas alterações, rupturas e no século XXI volta a ser usada como base para a “pintura”.

#### **4. Conclusão**

Evolução tecnológica, pixels, megabites, softwares e aplicativos. Tudo isso modifica não só a imagem, mas também a forma como o fotógrafo a faz e a sociedade a recebe. Ao longo da história da arte e da fotografia elas se esbarram, se misturam em beleza e essência. Pintores se baseavam em registros fotográficos para as mais diversas criações artísticas, podendo citar o Futurismo, o Dadaísmo e a Pop Art ou ainda o contrário, quando os movimentos artísticos que influenciavam a fotografia como o Modernismo, o Expressionismo e o Neoplasticismo. Por um momento na história, elas seguiram caminhos distintos e enquanto a pintura mantinha-se na ideia de representação pictórica imbricada dos sentimentos do artista, a fotografia caminhava para o realismo político-social, para a fotografia de rua, de guerra. Mas a história se encarregaria de revelar que ambas se encontrariam novamente.

E é na atualidade que a fotografia e a pintura tem se encontrado com maior ênfase. Penso que tudo é movido por ciclos. A fotografia foi criada somente com luz, de forma abstrata e volta a isso. Simples, linda e enlouquecedora. Abstrata. Hoje, ela (a fotografia) é feita a partir

de pixels, uma palavra em inglês que aglutina *picture* com *element*, ou seja, elemento imagético, mas que em essência é a captação da luz por um meio eletrônico. A modernidade nos permite ter toda a informação da luz na palma de nossas mãos e a manipular da forma que bem imaginamos com a manipulação, a fotomontagem e o abstracionismo. A tecnologia permite que o fotógrafo capite a luz e a manipule tornando o abstrato em real e em abstrato novamente.

Por fim, por toda a evolução da fotografia, o suporte tem influenciado a captura das imagens, bem como sua distribuição. Tivemos a origem da fotografia por uma necessidade da pintura, uma ruptura, pela necessidade humana de capturar e mostrar os reais acontecimentos e imediatismo permitido pela evolução tecnológica e nos dias atuais, com inundações de informações chegando a todo o momento, nossos sentimentos, que foram deixados de lado e trocados pelo tempo estão batendo à porta. O ser humano está retornando ao objeto artístico, à composição e à manipulação das imagens em benefício à beleza. O que antes era feito com tinta, hoje, fazemos com pixels.

### Referências

- Cartier-Bresson, H. (2004). *O Imaginário Segundo a Natureza*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Cruz, E. G. & Meyer, E. T. (2012). Creation and Control in the Photographic Process: iPhones and the emerging fifth moment of photography, *photographies*, 5(2), 203-221, doi: [10.1080/17540763.2012.702123](https://doi.org/10.1080/17540763.2012.702123)

- Danzing, R. (1991). Alfred Stieglitz: Photographic Processes and Related Conservation Issue. In R. E. Siegel (Comp.), *Topics in Photographic Preservation, Volume 4* (pp 57-79). Recuperado de [http://resources.conservation-us.org/pmgtopics/1991-volume-four/04\\_05\\_Danzing.pdf](http://resources.conservation-us.org/pmgtopics/1991-volume-four/04_05_Danzing.pdf)
- Flusser, V. (2011). *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (1a ed.). São Paulo: Annablume.
- Gee, M. (2008). Heinrich Zille and the Politics of Caricature in Germany 1903-1929. *Journl Études Balkaniques*, XLIV(4), 107-129. Recuperado de [https://www.academia.edu/6166428/Heinrich\\_Zille\\_and\\_the\\_politics\\_of\\_caricature\\_in\\_Germany\\_1903-1929\\_in\\_Études\\_Balkaniques\\_Sofia\\_2008\\_4\\_pp.\\_107-129](https://www.academia.edu/6166428/Heinrich_Zille_and_the_politics_of_caricature_in_Germany_1903-1929_in_Études_Balkaniques_Sofia_2008_4_pp._107-129)
- Gernsheim, H. (1991). *Creative photography: aesthetic trends, 1839-1960*. New York: Dover Publications.
- Gombrich, E. H. (2000). *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Editora LTC.
- Hedgecoe, J. (2005). *O Novo Manual de Fotografia: guia completo para todos os formatos*. São Paulo: Editora Senac.
- Hacking, J. (Org.). (2012). *Tudo Sobre Fotografia*. Rio de Janeiro: Sextante.
- Keep, D. (2014). Artist with a Camera-Phone: A Decade of Mobile Photography. In M. Berry & M. Schleser (Eds.), *Mobile Media Making in an Age of Smartphones*. Palgrave Pivot, New York.

Simpson, R. (2004). Julia Margaret Cameron and the photographic society of Scotland. *History of Photography*, 34(4), 82-87. Recuperado de <https://www.tandfonline.com/loi/thph20>

Wolf, S. (1998). *Julia Margaret Cameron's Women*. Art Institute of Chicago. Yale University Press, New Haven and London. Recuperado de [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_181\\_300296410.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_181_300296410.pdf)

# Aplicación de los Videojuegos como Metodología de Enseñanza de las Ciencias Naturales en Primaria: Estudio de Caso “Poliniza Bichos” (*gameplay*)

Bryan Patricio Moreno-Gudiño<sup>1</sup>  
Diana Caridad Ruiz-Onofre<sup>2</sup>

Desde la última etapa del siglo XX y principios del XXI se han multiplicado los esfuerzos investigativos por describir las posibilidades narrativas de la aplicación de los juegos electrónicos en el ambiente interdisciplinar académico. Un entorno inmersivo, en detrimento del sistema de instrucción tradicional/conductista, que emerge de la pretensión de despertar los sentidos y las emociones del educando para crear un ambiente dinámico de enseñanza-aprendizaje relevante.

El juego acompaña al ser humano desde hace 3000 años a.C. (Díaz Cruzado & Troyano Rodríguez, 2013) y ha evolucionado permanentemente hasta llegar a adaptarse a las múltiples necesidades/aspiraciones de cada época. Por ejemplo, la década de 1970 constituye el punto de

- 
1. Maestrando en Comunicación Digital Interactiva. Universidad Nacional de Rosario.  
[sr.bryan.moreno@hotmail.es](mailto:sr.bryan.moreno@hotmail.es)
  2. Maestranda en Didáctica de la Lengua y la Literatura en Educación Secundaria y Bachillerato. Universidad Internacional de La Rioja.  
[diansro@outlook.com](mailto:diansro@outlook.com)

partida en la creación de las primeras especies electrónicas de juegos (Rodríguez, 2002); al tiempo que, esta fecha también marcaría el principio del desarrollo de las investigaciones inspiradas en ellas (Anyó, 2013). Sin embargo, no sería sino hasta la década de 1980 que la literatura científica se orientaría hacia la descripción de los impactos psicológicos y el potencial educativo de los videojuegos en la escolaridad (Roncancio-Ortiz, Ortiz-Carrera, Llano-Ruiz, Malpica López & Bocanegra-García, 2017).

Para López (1989) hablar de juego y aprendizaje es también referirse a una misma cuestión, por cuanto el aprendizaje se refuerza cuando hay una actividad lúdica que consienta cumplir con dicho proyecto. De igual forma, Minerva (2002) asegura que el juego es una actividad [lenguaje] universal que ha acompañado al ser humano en su historia y que, conjuntamente, ha permitido su desarrollo. El adelanto de las Tecnologías de la Información y Comunicación ha implicado un replanteamiento conceptual del juego al haberlo trasladado hacia un ambiente audiovisual/virtual, originando lo que autores como Pérez Porto y Gardey (2013) definen como videojuegos: aquellas aplicaciones interactivas encaminadas a la diversión, que posibilitan la representación de experiencias en una amplia gama de dispositivos electrónicos.

De forma paralela, el campo educativo también ha sido influenciado por este desarrollo de sistemas interconectados, por lo que en la década de 1990 se identificó la necesidad de incorporar los videojuegos a los entornos educativos para facilitar un aprendizaje significativo y el desarrollo de las capacidades cognitivas de los estudiantes (Méndiz, Pindado, Ruiz, & Pulido, 2002). Esta nueva configuración supuso que la aplicación de los videojuegos no se limite a propósitos únicamente



de entretenimiento, sino que, a su vez, expanda su campo de acción hacia la generación de -innovadores y disruptivos- procesos de enseñanza-aprendizaje (Backlund & Hendrix, 2013).

Para Frasca (2003), los estudios académicos sobre los videojuegos, como extensiones de la narrativa y una estructura semiótica alternativa, se han ido desarrollando hasta alcanzar una escena de significativa relevancia como una nueva herramienta didáctica, y, por ende, como una estrategia para aprovechar de mejor manera la circulación de contenidos. Acciones que en su conjunto contribuyen a mejorar la calidad de la educación (Bellotti, Kapralos, Lee, Moreno-Ger, & Berta, 2013). Por lo tanto, los videojuegos no tienen que verse como una pérdida de tiempo, sino como un medio particularmente relevante para convocar a la atención de la población estudiantil y como una posibilidad de que los maestros abandonen el método conductista (Montero Herrera, 2017).

Según Kerckhove (1999), los videojuegos comprenden un medio interactivo que abarca un gran potencial de eduentretenimiento. Es así que Calheiros Neumann (2013) describe esa interactividad como uno de los elementos que definen al videojuego, configurándose como una disposición para experimentar las acciones desde un punto de vista más comprometido e invertido dentro de la narrativa. Un estado en el que el jugador se convierte en un agente que participa y transforma la forma de desarrollar el relato. Estos rasgos se traducen en la aplicación de los lineamientos del aprender haciendo que, al tiempo, refuerzan las capacidades motrices y hacen del aprendizaje una actividad personalizada, motivadora, práctica y divertida (Nordby, Øygardslia, Sverdrup & Sverdrup, 2016).

Senger & Kanthan (2011) señalan que el empleo de videojuegos para fines pedagógicos posibilita la comprensión, asimilación y apropiación de los contenidos impartidos en las clases, puesto que entrena al estudiantado en la resolución de problemas, el aprendizaje de soluciones, el razonamiento lógico-deductivo y la memorización (Mainer Blanco, 2006). Esto se puede resumir, asimismo, de acuerdo con Sampedro Requena y McMullin (2015), en aquella consecución de aprendizajes funcionales, activos y eficientes que favorezcan un clima de auténtica implicación en las distintas diligencias escolares y desencadenen un impacto positivo en la capacidad para solventar problemas a nivel académico y en el ámbito de la cotidianidad.

### **Metodología**

La presente investigación emerge de la aplicación del videojuego denominado “Poliniza Bichos” como caso de estudio, aplicado en estudiantes de segundo año de Educación General Básica (EGB), en la asignatura de Ciencias Naturales, de forma concreta, la unidad de estudio correspondiente a flora y fauna. Este juego electrónico, disponible en Google Play y App Store, está dirigido a niños y niñas entre 6 y 12 años. La idea central de este producto es estimular al aprendizaje de la ciencia, mientras los jugadores descubren el aporte de las abejas para la naturaleza y comprenden la amenaza de extinción que están enfrentando (Vega, 2017). Durante el trayecto, la mosca polinizadora debe evitar el mayor número de amenazas como aves, ranas y algunas adversidades climáticas, para lograr distribuir una cantidad significativa de polen en las flores.

En correspondencia con el pensamiento de Bogost (2007), los videojuegos, además de ser herramientas instrumentales, irrumpen como representaciones abstractas sobre cómo debería funcionar el mundo y, así, desarrollar actitudes fundamentales que conduzcan a un auténtico cambio social, potencialmente representativo. Experiencia que aprovecha la posibilidad del relato electrónico y la composición de un escenario pedagógico para introducirnos en una esfera de innovación e indagación recreativa. En este sentido de las ideas, la clasificación descrita por Calheiros Neumann (2013), ubicaría al videojuego “Poliniza Bichos” entre los géneros de aventura de acción (caracterizada por la colección de elementos que comparten espacio con amenazas constantes que requieren reflejos de jugador) y simulación (representa cualquier aspecto de la vida real o ficticia cuyas dinámicas expresan la necesidad de planificar dentro de sistemas de juego con el fin de cumplir varios objetivos).

Asimismo, esta estrategia de gamificación con propósitos educativos se halla en sintonía con los nuevos estilos individuales de aprendizaje que, poco a poco, son tomados en cuenta por los docentes a la hora de plantear actividades. Específicamente, de acuerdo con las teorizaciones de Méndez (2005) al respecto, “Poliniza Bichos” se define como un medio de aprendizaje multisensorial, que estimula la captación de conocimientos, según las preferencias de los estudiantes, determinadas por el mayor o menor nivel de desarrollo de las inteligencias múltiples en cada uno. Por ejemplo, favorece la percepción visual, por su composición eminentemente gráfica (video) y muy atractiva para los niños; física, porque no necesita la mediación de controles externos, sino que permite la manipulación directa del video a través

de una pantalla táctil; aural, porque acompaña la imagen con efectos de sonido que emulan el vuelo de las abejas y marcan los aciertos y errores mientras avanza el juego; puede apoyar también a la inteligencia intrapersonal, cuando actúa como una especie de entorno personal de aprendizaje (Adell y Castañeda, 2010), motivando al alumno a conocer el videojuego y a superar sus logros; y, por último, es útil para trabajar la inteligencia interpersonal, porque al ser una actividad compartida por todo el grupo, suscita el interés por el debate sobre lo que están viendo y el intercambio de opiniones acerca del juego y de estrategias que impulsen un desenvolvimiento parejo de todos, dentro de aquella palestra gamificada.

Estos antecedentes descriptivos vuelven necesaria una caracterización bastante integral del caso de estudio. Por ello, se considera a los conceptos determinados por Calheiros Neumann (2013) como los más adecuados, debido a que aborda, a partir de cinco categorías o subclasificaciones de los videojuegos, una amplia variedad de insumos que, explícita o tácitamente, reflejan su naturaleza a través de todo aquello que constituye la estructura formal, el contenido y uso del videojuego analizado mediante una observación detenida y crítica.

## **Análisis y Resultados**

Partiendo de los postulados metodológicos expuestos, los resultados que arrojó el análisis del videojuego “Poliniza Bichos”, creado por dos investigadores de la Universidad de Talca, se expresa de manera sucinta en la Tabla 1:

Tabla 1.  
 Descripción de las características de “Poliniza Bichos”, en función de la estética del videojuego

| <b>Estética del videojuego</b> | <b>Atributos identificados</b>                                       |
|--------------------------------|--|
| Sensación                      | Inmersión, motivación, adaptación, adrenalina, emoción, reciprocidad |
| Narrativa                      | Estructura, aprendizaje social, juego, diversión                     |
| Desafío                        | Competitividad/obstáculos, reglas, metas, objetivos                  |
| Descubrimiento                 | Aprendizaje, saber hacer, gratificación, respuesta inmediata         |
| Expresión                      | Satisfacción, autodescubrimiento, autosuperación                     |

Elaboración propia, a partir de los conceptos de Calheiros Neumann (2013).

En el primero de los parámetros señalados por Calheiros Neumann (2013), que corresponde a la generación de sensación en el videojuego, se destaca la capacidad de inmersión que produce en los niños, debido a que capta completamente su atención y, simbólicamente, asumen el rol de guiar a las abejas por el camino. Un aspecto potenciado, sin duda alguna, por los elementos que causan emoción y, especialmente, adrenalina en los estudiantes: la presencia de los animales que acechan a las abejas hace que sortearla sea una experiencia donde algunos gritos ahogados y suspiros indiquen que salvaron a las polinizadoras del peligro. La motivación, por su parte, está implícita en la forma en que,

a través del juego y de las más avanzadas técnicas audiovisuales, el aprendizaje se vuelve ameno, pero también por la recompensa que el videojuego y su resolución otorgan. En tanto que, la adaptación halla su espacio gracias a un diseño que vuelve al producto susceptible de ser usado con intermedio de diversos dispositivos, tales como teléfonos inteligentes, tabletas y, por qué no, computadoras; siendo los dos primeros, los predilectos para generar una mejor experiencia.

Dentro del ámbito de la narrativa, queda en evidencia una estructura cuidada y lógica, que adquiere sentido desde el primer momento. Asimismo, como ya se había resaltado anteriormente, “Poliniza Bichos” favorece el aprendizaje social, ya que, a pesar de que la participación sea individual, es posible llevar a cabo un trabajo posterior con la puesta en común de criterios sobre el desarrollo del videojuego y, por supuesto, sobre los conocimientos que se han adquirido, para sondearlos y contrastarlos. En adición, el atributo relacionado con la diversión resulta fácilmente deducible, ya que la mecánica que dirige el producto es el juego y, aunque pueda concebirse como obvia la relación entre juego y diversión, su consumo será el que indique si verdaderamente resulta entretenido: en este caso, la práctica y la reacción de los usuarios demuestra que sí.

También se configura como un videojuego de desafío, debido a que funciona bajo las reglas fundamentales de polinizar flores y esquivar enemigos. En ese mismo sentido, el objetivo principal del juego es que los participantes ayuden a un abejorro chileno, una abeja de miel, una mosca o un pololo –distintas especies de insectos, propias de la región- (Vega, 2017) a polinizar la mayor cantidad de flores posibles, mientras evaden la amenaza de otros insectos, aves, anfibios y condi-

ciones climáticas extremas, que actúan como obstáculos. La meta no tiene un límite determinado, pero el jugador va sumando puntos por cada flor polinizada y por cada animal evitado, lo cual motiva a generar competitividad entre quienes recurren al videojuego.

Otra dimensión importante de “Poliniza Bichos” es su carácter de descubrimiento, fundamentado en su objetivo pedagógico. De este modo, la construcción del aprendizaje se efectúa otorgando el protagonismo a los estudiantes: por medio del videojuego, los niños y niñas acceden al conocimiento sobre la polinización de manera directa, lo descubren y deducen a partir de los elementos visuales e informativos adicionales que incluye. En esta misma línea, el juego proporciona herramientas para desplegar en los discentes, diversas habilidades, es decir, su saber hacer. Aunque no es una muestra exacta de lo que conceptual y pragmáticamente implica el Aprendizaje Basado en Retos, cumple la misma función que los proyectos de este tipo: establecer una conexión efectiva con la realidad (proceso polinizador) y formular planteamientos prácticos que desafíen las destrezas de los estudiantes para dar solución a la situación expuesta. Dadas estas particularidades, los conceptos de gratificación y respuesta inmediata tienen cabida en los resultados formales del juego –en este caso, la puntuación obtenida- y las repercusiones individuales –el aprendizaje- del mismo.

Por último, queda explicar la forma en que el videojuego refleja los rasgos de un juego de expresión. En este contexto, es crucial su intervención en el entorno educativo, porque trabaja de forma transversal al conocimiento científico, una serie de insumos intrapersonales que conforman también el panorama de aprendizajes que la iniciativa aquí descrita alcanza como resultado. Los sentidos de autodescubrimiento y

autosuperación, ligados a la autoestima, reciben influencia positiva de los refuerzos y gratificaciones inmediatas que reciben con cada logro acumulado, porque permite a los niños saberse capaces de aprender y ganar al mismo tiempo e, incluso, de superar sus propios logros, adquiriendo cada vez más experticia en el manejo del videojuego. Como consecuencia inherente a este tipo de sentimientos, queda la satisfacción en los participantes por haber cumplido y superado el reto.

### **Conclusiones**

Este detallado análisis permite llegar a la conclusión principal de que “Poliniza Bichos” es una iniciativa que condensa una serie de características que le convierten en un referente latinoamericano de la aplicación de los videojuegos al entorno educativo del subnivel primario. Su representatividad cobra sentido al considerarse que cumple efectivamente con los postulados fundamentales que guían la construcción de un videojuego destinado al entretenimiento puro y que, al tiempo, pone estos insumos tecnológicos y de alta calidad, al servicio de un área que tampoco puede –ni debe- escapar a la modernización: la educación. Y slo hace tomando como referencia algunas estrategias que forman parte de la pedagogía, tales como la atención a las inteligencias múltiples, el aprendizaje por medio de los sentidos, el aprendizaje basado en retos, un segmento del plan de estudios de la asignatura de Ciencias Naturales y, además, la formación personal y social de los estudiantes.

Sin embargo, esta no es la única muestra de una fusión de varias dimensiones en el videojuego, ya que también es posible determinar una hibridación entre géneros pertenecientes a la gamificación: en este



caso, la aventura de acción y la simulación. Una diada que se evidencia a través de los elementos constitutivos del juego, tales como los obstáculos o la proyección animada de un proceso biológico como tal.

En una época en la que la educación y la conciencia ambiental se han vuelto fundamentales, este videojuego irrumpe como alternativa para superar los métodos tradicionales como las charlas o talleres, que olvidan el espíritu de diversión y atracción que requiere todo proceder didáctico, para que sea efectivo. La educación debe generar emoción y a veces debe valerse de mecanismos que, sutilmente, generen un aprendizaje, como en el particular aquí examinado, sobre todo cuando es imprescindible que los individuos, desde edades tempranas, desarrollen su competencia de aprender a aprender. Esto les otorga autonomía y protagonismo dentro del proceso de construcción del conocimiento.

De manera más particular, el tema de la concientización ambiental y la notable capacidad de recreación que alcanza el videojuego aportan desde otra arista, que también resulta importante en la formación de la niñez que lo usa: el cambio de actitudes frente a los problemas y retos. Las habilidades motrices, emotivas y cognoscitivas que adquiere el alumnado trascienden de la simulación, hacia el mundo real, para consolidarse en acciones propositivas en favor de la sociedad.

Finalmente, es relevante acotar que la estética bajo la que se construyó “Poliniza Bichos” responde a una conjunción de herramientas audiovisuales, sensoriales, informativas, gráficas... en su contenido, que impulsa un proceso formativo multidimensional, que abarca desde los saberes más explícitos relacionados con el cuidado del ambiente, hasta la promoción de la competitividad positiva, la cooperación, el diálogo, la autosuperación, el autodescubrimiento y lo sustancial: la

demostración de que los videojuegos no sólo entretienen, sino que gracias a esa mayoritariamente innata característica, es capaz de adaptarse a propósitos de carácter social, didáctico, cultural, y llamar la atención de las personas sobre los más diversos asuntos que rodean su existencia cotidiana.

## Referencias

- Adell, J. & Castañeda, L. (2010). *Entornos Personales de Aprendizaje: claves para el ecosistema educativo en red*. Alicante: Marfil.
- Anyó, L. (2013). Género y cultura global en el videojuego español. *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos*, 1(2), 247-263. Recuperado de <https://bit.ly/35qAb2M>
- Backlund, B. & Hendrix, M. (2013). Educational games - are they worth the effort? A literature survey of the effectiveness of serious games. En *5th International Conference on IEEE*. Bournemouth. <https://doi.org/10.1109/vs-games.2013.66>
- Bellotti, F., Kapralos, B., Lee, K., Moreno-Ger, P., & Berta, R. (2013). Assessment in and of Serious Games: An Overview. *Advances in Human-Computer Interaction, 2013*(1), 1-11. [http:// dx.doi.org/10.1155/2013/136864](http://dx.doi.org/10.1155/2013/136864)
- Bogost, I. (2007). *Persuasive Games. The Expressive Power of Videogames*. Cambridge: MIT Press. Recuperado de <https://bit.ly/2thtQIz>

Calheiros Neumann, R. (2013). *Narrativa em jogos: retórica processual e a narrativa da agência nos diferentes gêneros de jogos eletrônicos* (Monografía de pregrado). Universidade de Brasília, Brasília. Recuperado de <https://bit.ly/38KWBxB>

Díaz Cruzado, J. & Troyano Rodríguez, Y. (2013). El potencial de la gamificación aplicado al ámbito educativo. *III Jornadas de Innovación Docente. Innovación Educativa: respuesta en tiempos de incertidumbre*. Sevilla, España: Universidad de Sevilla. Recuperado de <https://bit.ly/2rS66KQ>

Frasca, G. (2003). Simulation versus Narrative: Introduction to Ludology. En M. J. P. Wolf & B. Perron (Eds.), *Video/Game/Theory*. Abingdon: Routledge. Recuperado de <https://bit.ly/34ovV2h>

Kerckhove, D. (1999). *Inteligencias en conexión. Hacia una sociedad de la web*. Barcelona: Gedisa.

López, I. (1989). El juego en la educación infantil y primaria. *Revista Autodidacta*, 19-37. Recuperado de <https://bit.ly/2thtSQH>

Mainer Blanco, B. (2006). El videojuego como material educativo: La Odisea. *Icono 14*, (7), 1-28. Recuperado de <https://bit.ly/36DI5pF>

Méndez, Z. (2005). *Aprendizaje y cognición*. San José de Costa Rica: EUNED.

Méndiz, A., Pindado, J., Ruiz, J., & Pulido, J. M. (2002). Videojuegos y educación: revisión crítica de la investigación realizada. *Ministerio de Educación y Cultura*. Recuperado de <https://bit.ly/2PMVgxG>

- Minerva, C. (2002). *El juego como estrategia de aprendizaje en el aula* (Tesis de licenciatura). Universidad de los Andes de Colombia, Bogotá.
- Montero Herrera, B. (2017). Aplicación de juegos didácticos como metodología de enseñanza: una revisión de la Literatura. *Pensamiento Matemático*, 7(1), 75-92. Recuperado de <https://bit.ly/35sO7sN>
- Nordby, A., Øygardslia, K., Sverdrup, U., & Sverdrup, H. (2016). The art of Gamification; Teaching Sustainability and System Thinking by Pervasive Game Development. *The Electronic Journal of e-Learning*, 14(3), 152-168. Recuperado de <https://bit.ly/2EmqMNx>
- Pérez Porto, J. & Gardey, A. (2013). Videojuego. *Definición de*. Recuperado de <https://bit.ly/35u8pLZ>
- Rodríguez, K. V. (2002). Videojuegos y salud. Un campo de investigación fértil. *Espidi doctor*. Recuperado de <https://bit.ly/2EqG2Jv>
- Roncancio-Ortiz, A., Ortiz-Carrera, M., Llano-Ruiz, H., Malpica López, M., y Bocanegra-García, J. J. (2017). El uso de los videojuegos como herramienta didáctica para mejorar la enseñanza-aprendizaje: una revisión del estado del tema. *Ingeniería, Investigación y Desarrollo (I2+D)*, 17(2), 36-46.
- Sampedro Requena, B., & McMullin, K. (2015). Videojuegos para la inclusión educativa. *Digital Education Review*, (27), 122-137. <http://dx.doi.org/10.6018/j/149121>

Senger, J. L. & Kanthan, R. (2011). The impact of specially designed digital games-based learning in undergraduate pathology and medical education, *Specially Designed Digital Games Based Learning in Pathology*, 135(1), 135-142. doi:[10.1043/2009-0698-OAR1.1](https://doi.org/10.1043/2009-0698-OAR1.1)

Vega, M. (2017, enero 9). Con videojuegos enseñan biodiversidad y biomimética a niños de entre 6 y 12 años. *Economía y Negocios online*. Recuperado de <https://bit.ly/34r9HwA>

## Índice Remissivo

### A

animação 182, 183, 187, 193, 195, 313

Arte 4, 83, 92, 106, 107, 131, 172, 197, 255, 257, 263, 283,  
309, 314, 315, 325, 341

arte 17, 27, 33, 38, 49, 63, 64, 66, 70, 83, 84, 85, 89, 90, 91,  
92, 93, 97, 98, 99, 103, 104, 121, 132, 135, 145, 148, 170,  
182, 183, 185, 187, 188, 190, 199, 200, 269, 279, 283, 291,  
310, 311, 313, 314, 315, 316, 322, 323, 324, 326, 327, 330,  
332, 335, 336, 338, 339

Artes 16, 25, 176, 179, 196, 212, 255, 271, 309

artes 17, 23, 33, 91, 145, 172, 233, 262, 265, 268, 276, 307,  
323, 328

Artista 102

artista 17, 20, 30, 31, 52, 64, 65, 66, 73, 92, 93, 94, 97, 101,  
102, 103, 119, 145, 187, 188, 189, 190, 316, 339

artistas 17, 33, 51, 68, 83, 86, 88, 91, 92, 97, 98, 103, 264,  
269, 273, 275, 315, 328

Audiovisual 4, 9, 25, 173, 235, 255, 260, 261, 272, 286, 325

audiovisual 5, 83, 93, 95, 98, 99, 128, 161, 165, 178, 183, 185,  
186, 189, 194, 199, 202, 204, 205, 213, 215, 231, 233, 235,

237, 243, 252, 254, 259, 261, 264, 266, 268, 272, 274, 275,  
276, 277, 283, 284, 286, 287, 288, 289, 291, 344

## C

Cine 171, 174, 255, 256, 257, 282

cine 156, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 167, 170, 171, 173, 174

Cinema 4, 8, 9, 50, 130, 131, 133, 143, 146, 147, 154, 176,  
178, 179, 180, 181, 183, 186, 187, 195, 196, 231, 233,  
234, 242, 255, 257, 259, 260, 261, 270, 274, 275, 276,  
277, 278, 279, 282, 285, 286, 287, 288, 290, 291

cinema 41, 45, 54, 63, 93, 96, 113, 119, 124, 125, 127, 128,  
130, 133, 134, 136, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149,  
152, 153, 154, 155, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182,  
183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 193, 194, 195, 202,  
231, 234, 235, 252, 255, 256, 257, 259, 260, 261, 262,  
266, 268, 269, 272, 274, 275, 276, 277, 278, 281, 282,  
285, 287, 289, 291, 313

Comunicação 4, 8, 16, 51, 54, 63, 80, 106, 197, 199, 212, 213,  
215, 231, 243, 269, 289, 291, 293, 325, 326

comunicação 5, 19, 44, 50, 51, 52, 54, 59, 62, 177, 179, 181,  
190, 198, 199, 200, 202, 212, 213, 214, 263, 266, 294,  
295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 308,  
330, 335, 336, 337

Comunicación 172, 214, 343, 344

comunicación 43, 158, 159, 295

## D

Desarrollo 356

desarrollo 158, 162, 164, 168, 344, 347, 350

desenho 17, 30, 68, 328

Desenvolvimento 255, 309

desenvolvimento 18, 69, 78, 129, 187, 190, 197, 218, 219, 228,  
276, 283, 327, 330, 335, 336, 337, 338, 339

Diseño 187

diseño 350

Diversidade 54

diversidade 52, 83, 93, 99, 275, 276, 289

## E

Ecologia dos Meios 4, 7, 43, 45, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 56,  
59, 231, 326

## F

Fotografia 4, 7, 16, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 35, 42, 49,  
50, 54, 62, 63, 66, 324, 329, 341

fotografia 5, 7, 17, 30, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45,  
46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61,  
62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 73, 75, 76, 77, 78, 79,  
80, 87, 100, 101, 115, 145, 179, 185, 244, 245, 246, 251,  
252, 257, 267, 318, 326, 327, 328, 330, 331, 332, 333,  
334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341



fotografia 43

## I

inclusão 261

inclusión 356

## J

Jornalismo 294, 308

jornalismo 295, 297, 299, 301, 302, 303, 306, 308

Justiça 243, 244, 254

justiça 227, 313

justicia 159

## M

Media 54, 61, 195, 196, 341

media 50, 61, 106, 195

medio 166, 295, 299, 345, 347, 351, 352

Meio 260

meio 17, 19, 20, 30, 34, 45, 51, 58, 59, 64, 68, 71, 73, 90, 93,  
94, 95, 97, 98, 100, 101, 103, 104, 110, 127, 131, 132, 133,  
143, 145, 148, 149, 150, 152, 153, 181, 184, 185, 190, 200,  
204, 208, 211, 218, 220, 223, 228, 229, 252, 261, 262, 281,  
295, 299, 306, 313, 315, 319, 320, 335, 336, 340

Meios 4, 7, 43, 45, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 59, 231, 326

meios 34, 44, 46, 50, 51, 52, 53, 54, 57, 59, 89, 93, 99, 188,  
249, 275, 284, 293, 294, 297, 323, 328, 336, 337

## N

notícia 317

## P

Periodismo 50, 299, 302, 303, 308

periodismo 298, 299, 302, 303, 307, 308

## T

Televisão 202

televisão 54, 96, 99, 124, 125, 129, 177, 183, 186, 197, 198,  
200, 201, 202, 203, 213, 252, 262, 264, 268, 275, 293, 294

## V

Vídeo 83, 103, 259

vídeo 87, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104,  
183, 188, 207, 208, 213, 260

video 106, 347

vídeos 93, 102, 258, 259, 260, 261, 284



RIA  
Editorial