



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

MENANDRO CELSO DE CASTRO RAMOS

**INVESTIGAÇÃO SOBRE
O FAZER E O PENSAR MENSAGENS AUDIOVISUAIS NO
COTIDIANO PEDAGÓGICO:**

**INVENTARIADO ICONOGRÁFICO DE ASPECTOS E
ABORDAGENS DO UNIVERSO IMAGÉTICO**

**Salvador
2008**

MENANDRO CELSO DE CASTRO RAMOS

**INVESTIGAÇÃO SOBRE
O FAZER E O PENSAR MENSAGENS AUDIOVISUAIS NO
COTIDIANO PEDAGÓGICO:**

**INVENTARIADO ICONOGRÁFICO DE ASPECTOS E
ABORDAGENS DO UNIVERSO IMAGÉTICO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Educação, da Faculdade de Educação, Universidade
Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção
do grau de Doutor em Educação

Orientador: Prof. Dr. Nelson De Luca Pretto

Salvador
2008

Ramos, Menandro Celso de Castro.

O fazer e o pensar mensagens audiovisuais no cotidiano pedagógico : inventariado iconográfico de aspectos e abordagens do universo imagético / Menandro Celso de Castro Ramos. – 2008.

206 f. : il. ; + 2 DVD.

Orientador: Prof. Dr. Nelson De Luca Pretto.

Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Educação, Salvador, 2008.

1. Imagem – Estudo e ensino. 2. Produção audiovisual. 3. Linguagem. 4. Audiovisual. I. Pretto, Nelson De Luca. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Educação. III. Título.

CDD 371.33 – 23. ed.

MENANDRO CELSO DE CASTRO RAMOS

**INVESTIGAÇÃO SOBRE
O FAZER E O PENSAR MENSAGENS AUDIOVISUAIS NO
COTIDIANO PEDAGÓGICO:**

**INVENTARIADO ICONOGRÁFICO DE ASPECTOS E
ABORDAGENS DO UNIVERSO IMAGÉTICO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Educação, da Faculdade de Educação, da Universidade Federal da Bahia.

Salvador, ____ de _____ de 2008

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Nelson De Luca Pretto (UFBA)

Orientador

Prof. Dr. Dante Augusto Galeffi (UFBA)

Profa. Dra. Mary de Andrade Arapiraca (UFBA)

Profa. Dra. Fernanda Gonçalves (UCSal)

Profa. Dr. Gustavo Roque de Almeida (UNEB)

Profa. Dra. Lícia Maria Freire Beltrão (UFBA)

AGRADECIMENTOS

A Celsina de Castro Ramos e Adhemar da Rocha Ramos, pais amados, cujas imagens vivas, no álbum da memória, o tempo não desbota e não as torna menos queridas.

A Vozinha, pelas garapas doces e orações sinceras quando eu ainda cria; à Yaiá, pelos quitutes, romances e quintal saboreados.

A tio Péricles, pelos fogos juninos e tantas outras alegrias pela vida afora.

A Dulce, Diana e Norma, irmãs diletas e elos a um passado que a fotografia da parede não faz suspeitar, nem de longe, a alegria de tê-lo compartilhado com elas. Além delas, a alegria também de compartilhar este momento com seus queridos rebentos, respectivamente: Shirley, Salette, Tânia, Andrea, Valéria, Luciana, Breno, Renata, Fernanda e André.

Aos filhos queridos, Menandro Filho e Igor Ramos, meus melhores legados, minhas maiores criações. Seria impossível mensurar a gratidão que tenho por Lita Ramos; além dos filhos queridos que me deu, sempre esteve presente, com garra e coragem, nas árduas batalhas que travamos como parceiros.

E aos inúmeros familiares aqui não citados, como tios(as), primos(as), cunhados, mas nem por isso menos queridos, e a outros tantos cujos encontros no mundo nos fizeram cúmplices de uma mesma causa: a vida para além da imagem.

Ao longo das minhas andanças pela vida, muitas pessoas especiais me deram força, incentivo e carinho para continuar caminhando. Desculpando-me antecipadamente com as que, por lapso de minha memória não citei aqui, registro os nomes de algumas delas muito, muito especiais: Carlos França, Carminha Ramos, Cecília de Paula, Cleverson Suzart, Dinéia Muniz, Eliana Ramos, Expedito Bastos, Felipe Serpa, Fernanda Vita, Florípedes (Fulô), Guido Araújo, Hildebrando Brito, Inês Marques, Jorge Bonfim, José Arapiraca, José Maria Oliveira, Lauro Tonhá, Lícia Beltrão, Maria da Conceição Santana (Nenzinha), Mário Lacerda, Marise Carvalho, Mary Arapiraca, Manoelito Damasceno, Neamilton Belchorte, Nelson Pretto, Nildéia Andrade, Paulino Souza, Renato Santos e Wilson Dias, Reinaldo Gonzaga, Sylvio Ramos, Soraya Magalhães.

Coletivamente, gostaria de agradecer ao Departamento de Educação II, ao qual estou lotado, e com o qual mantenho uma grande sintonia, que extrapola o vínculo legal, por ter possibilitado, na pessoa de alguns caros colegas, a continuidade da minha pesquisa iniciada já faz algum tempo, mas demoradamente concluída por razões alheias a minha vontade, independente das minhas limitações pessoais. Nas pessoas dos que estiveram à frente do referido Departamento durante todo esse período, meus mais sinceros agradecimentos, estendidos aos funcionários da FACED/UFBA, com quem sempre pude contar.

Dois projetos da FAGED/UFBA, nas pessoas das suas respectivas coordenadoras, merecem ser lembrados, por terem sido campos das minhas realizações imagéticas. Sempre fui distinguido no “Projeto Irecê” e no “Projeto Salvador” com o carinho dos colegas e dos cursistas. Meu muito obrigado a todos.

Faço ainda o registro do meu reconhecimento aos familiares do Prof. Felipe Serpa, com os quais pude contar para a realização do meu trabalho.

A participação de alunos das disciplinas que leciono, bem como dos participantes da Atividade Curricular em Comunidade, ACC, inclusive dos seus diligentes monitores, por mim coordenada, foi fundamental para que eu levasse a cabo minha pesquisa. Sem a presença deles tudo não passaria de um deserto de lucubrações acadêmicas cinzentas e, talvez, estéreis. Foram eles que coloriam a minha investigação. Agradeço-os, pois, de coração.

Também não poderia deixar de agradecer a algumas comunidades com as quais tive profícuos contatos, independentes do tempo de duração que passei com cada uma delas. Assim, a comunidade da Gamboa de Baixo, em Salvador, a comunidade dos índios Kiriri, de Mirandela e a comunidade do São Francisco do Iguape, no Recôncavo baiano, têm o meu eterno reconhecimento.

“Na luta de classes, todas as armas são boas: pedras, noites e poemas”.

Leminski

“Uma civilização democrática só se salvará se fizer da linguagem da imagem uma provocação à reflexão, e não um convite à hipnose”.

Umberto Eco

Conversa com Zavgubnarobraz – chefe do Departamento de Educação da Província

Em setembro de 1920, o Zavgubnarobraz me convocou à sua presença e disse:

- Olhe aqui, meu cão, ouvi dizer que você anda reclamando à beça... porque eles... do Conselho Econômico da Província... lhe cederam aquele lugar ali... para sua escola profissional...

- E como é que eu havia de não reclamar? O caso não é só de reclamar, é caso de sentar e chorar aos uivos: que espécie de escola profissional é aquilo? Imunda, empestada de fumo! Então aquilo ali parece uma escola?

- Pois sim, já sei do que é que você gostaria: que construíssem um prédio novo, colocassem carteiras novinhas, aí então você se poria a trabalhar. Não são os prédios que importam, meu caro, o que importa é educar o homem novo, mas vocês, pedagogos, sabotam tudo: é o prédio que não lhes agrada, são as mesas que não lhes servem. O que lhes falta é... o fogo, sabe – aquele... o revolucionário. Janotas, é o que vocês são.

- Eu até que não sou janota.

- Vá lá, você não é... Intelectuais sarnentos!... Eu procuro e procuro, temos uma tarefa tão grande pela frente: proliferam esses vagabundos, moleques abandonados – não se pode mais andar pela rua, até residências eles invadem. E só o que eu ouço é, isto é assunto seu, responsabilidade do Departamento de Educação Pública... E então?

- E então, o quê?

- É isso aí: eles não querem nem saber, com quem quer que eu fale, só recebo recusa redonda – eles vão nos esfaquear, falam. O que querem é um bom escritorinho, seus livrinhos... Olhe só para você, até óculos já botou...

Desatei a rir:

- Ora vejam, agora até meus óculos atrapalham!

- O que eu quero dizer é que vocês só querem saber de leitura, mas se lhe puserem pela frente um ser humano vivo, lá vão vocês: o tal ser humano vivo vai me matar! Intelectuais!

O Zavgubnarobraz me espetava com seus olhinhos negros enfezados, e de sob o bigode nietszchiano, emitia improperios contra toda a nossa confraria pedagógica. Só que ele não tinha razão, esse Zavgubnarobraz.

Mas ouça-me por favor...

- “Ouça-me, ouça-me...” Ouvir o quê, para quê? O que é que você pode me dizer?... Vai me dizer, ah, se fosse daquele jeito... como na América! Há pouco eu li um livresco a esse respeito, alguém me empurrou. Reformador... ou, como é mesmo, espere... isso mesmo, reformatórios. Pois bem, isso nós ainda não temos.

- Não é isso, o senhor me escute.

- Muito bem, estou escutando.

Mesmo antes da Revolução já se sabia lidar com esses vagabundos. Já existiam as colônias para delinqüentes juvenis.

- Isso não nos serve, sabe... O que foi antes da Revolução não presta para nós.

- Certo. Isso significa que temos de criar o homem novo de maneira nova.

- De maneira nova, isso mesmo, nisso você está certo.

- Mas ninguém sabe fazer isso.

- Nem você sabe?

- Nem eu sei. [...]

**Poema Pedagógico,
A. S. Makarenko**

RESUMO

O presente trabalho é a história de meu envolvimento profissional, em mais de três décadas, com o universo imagético. Tendo sido uma experiência vivida, mais de dois terços do tempo, em sala de aula na Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia. O percurso metodológico do trabalho foi realizado a partir de um vasto envolvimento bibliográfico com a temática da imagem e do universo da comunicação audiovisual, do qual procurei fazer um inventariado iconográfico de aspectos e abordagens. Isso, especialmente, no que concerne às questões ligadas ao processo ensino-aprendizagem, isto é, relacionadas com a construção do conhecimento na sala de aula. Múltiplos enfoques advindos da investigação, com propósitos, sobretudo, de subsidiar a prática docente, no meio da qual se inserem aspectos ligados à comunicação, foram adotados. Tendo observado que a melhor maneira de estudar a imagem é pelo exercício com a própria imagem, passei a chamar de “práxis imagética” a que consiste no trabalho de produzir imagens ou situações em que elas estejam presentes. Adicionalmente, para, ao mesmo tempo em que o exercício se faz, poder refletir sobre o que é produzido, realizei, experimentalmente, entre outros, um material audiovisual – videográfico – com o aporte das ferramentas tecnológicas digitais contemporâneas e de subsídios do quadro teórico-conceitual, previamente, erigido. Na parte final, em conformidade com o *design* delineado, faço uma reflexão sobre o processo das elaborações videográficas e sobre as considerações manifestadas após cada exibição feita para o público presente.

Palavras-chave: imagem, aprendizado, estudo e ensino, ensino-aprendizagem, produção audiovisual, linguagem.

ABSTRACT

The current work is the history of my professional involvement with the imagetic universe for more than three decades in classrooms at the Faculdade de Educação of the Federal University of Bahia. The methodological path was done by means of a vast bibliography related to the image and the universe of audiovisual communication, of which I have tried to write an iconographic inventory of aspects and approaches, especially in what concerns the process of teaching and learning, that is, the construction of knowledge in the classroom. Multiple approaches resulting from the investigation were adopted in order to help the teaching practice, such as those related to communication. As I have observed that the best way to study image is through the exercise with image itself, I started naming “imagic praxis” that one which produces images or situations where they are present. I also experimented an audiovisual videographic material with the help of technological digital contemporary tools and a theoretical conceptual frame that was previously built. Eventually, in keeping with the project, I examine the videographic process and the questions asked by the public after each exhibition.

Key words: image, learning, study and teaching, teaching and learning, audiovisual production, language.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Desenho de André Le Blanc	Pág. 45
Imagem 2 – Pintura de Jan Steean	Pág. 59
Imagem 3 – Fotomontagem com escult. e pint. de Michelangelo, David e P. Américo...Pág. 72	
Imagem 4 – Fotomontagem com pintura e foto de Mantegna e Alborta.....Pág. 72	
Imagem 5 – Desenho. Cartum de Menandro Ramos	Pág. 133
Imagem 6 – Pintura de Rafael Sanzio	Pág. 136
Imagem 7 – Desenho. Cartum de Menandro Ramos	Pág. 151

SUMÁRIO

DIRECIONANDO O OLHAR: AS PRIMEIRAS MIRADAS.....	14
Antes do princípio.....	16
O PORQUÊ DO ESTUDO DA IMAGEM E DO AUDIOVISUAL.....	33
ARQUEOLOGIA DA MEMÓRIA IMAGÉTICA.....	37
No princípio era a imagem fixa.....	37
Os primeiros movimentos filmicos.....	46
Senhor fazer, senhor refletir, muito prazer!.....	50
Memória icônico-imagética: um ir e vir infinito.....	59
Imagens, palavras e armas: alicerces dos impérios.....	63
O artista é um trapaceiro?.....	68
Porque são elas e porque sou eu.....	74
Enquanto isso, eu me profissionalizava.....	77
IMAGENS: CAMINHOS, FORMAS, CONCEITOS E OUTROS.....	82
Profusão de imagens, formas e cores no capitalismo.....	82
A imagem na escola ontem e hoje.....	86
Imagem é muita coisa, mas não é de verdade.....	101
Outros.....	112
Sobre imagens e afins.....	112

IMAGEM, TÉCNICA E TECNOLOGIA.....	119
Desenho - um Ensaio de Abordagem.....	119
De quantas maneiras se pode desenhar?.....	120
O que significa o Desenho no contexto da sociedade?.....	121
Um Breve Ensaio sobre a Fotografia e a Leitura Crítica do Discurso Fotográfico.....	121
Os caminhos da fotografia.....	123
A fotografia enquanto linguagem.....	126
As Tecnologias Contemporâneas e os Desafios para a Escola com Futuro.....	128
LUZ, CÂMERA AÇÃO, E DEPOIS?.....	133
DEPOIS DA HORA - DH.....	156
REFERÊNCIAS.....	157
ANEXOS E APÊNDICES.....	165

DIRECIONANDO O OLHAR: AS PRIMEIRAS MIRADAS

O presente trabalho, intitulado **Investigação sobre o fazer e o pensar mensagens audiovisuais no cotidiano pedagógico: inventariado iconográfico de aspectos e abordagens do universo imagético** é fruto de um percurso pessoal, permanentemente afetado por objetos, seres e eventos, desde o seu nascedouro, antes mesmo de materializar-se na forma de projeto acadêmico. É a história de um envolvimento profissional de mais de três décadas com o universo imagético, sendo que, mais de dois terços desse tempo, em sala de aula.

Ao debruçar-me sobre a sistematização e possibilidade de investigação da comunicação audiovisual, voltada para o chamado espaço pedagógico formal, no qual atuo, deparei-me com a necessidade de envolvimento com outros campos do saber, num primeiro momento não cogitado, dado a complexidade da temática investigada, envoltura essa, entretanto, que não perdeu o foco das questões e dos aportes mais diretamente ligados ao campo iconográfico, enquanto elementos de linguagem.

Fundamentalmente, a indagação básica afluída nos primórdios do meu envolvimento, era a de como a imagem e os recursos audiovisuais poderiam contribuir para a melhoria do processo ensino-aprendizagem e de como os docentes, dos diversos níveis de ensino, poderiam fazer um melhor uso deles no seu exercício profissional cotidiano. Os desdobramentos das proposições iniciais, apresentadas em nível técnico-operacional, extrapolaram-se, entretanto, do fazer pedagógico instrumental para a reflexão crítica sobre outros aspectos comunicacionais, potencializados pelas Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC), de acordo com designação contemporânea, apropriados pelas instâncias escolarizadoras, em geral, na perspectiva de um projeto de educação a serviço de uma proposta política de transformação, portanto, em sintonia com um Projeto Histórico de Conquista e Construção da Cidadania.

Num país de renda concentrada e com grande índice de exclusão social, como é o caso do Brasil, a posse, o controle dos meios e a disseminação de mensagens audiovisuais por um segmento social - ou de forma enfatizada -, *por apenas uma parte mínima da sociedade*, pode significar expedientes de legitimação das desigualdades sociais. Isso se dá pelo uso dos meios simbólicos com propósitos de manutenção dessa assimetria, através da criação de enunciações capazes de provocar estados de encantamento e letargia sobre receptores semipassivos. Semipassivos porque, os recebedores das mensagens, potencialmente, sempre estão prestes a sair do torpor em que se encontram, através da mediação crítica da recepção. Isso é possível pelo

esclarecimento, pelo exercício democrático da comunicação, horizontalizado, participativo, dialogado. A concentração e a posse dos meios de informação, assim como a hegemonia da enunciação circunscrita a uma minoria social é óbice para a realização de políticas públicas de comunicação verdadeiramente cidadãs¹. Dentre outras instâncias sociais, a escola, em todos os níveis, poderá fazer essa mediação, desde que algumas condições sejam preenchidas, entre as quais, a consciência do desequilíbrio da distribuição econômica na sociedade (ou da luta de classes); a noção da necessidade de apropriações tecnológicas (ressignificação ou recontextualização), bem como do apoderamento das múltiplas linguagens hegemônicas; do desejo e da vontade de transformação/emancipação dos que são partes constitutivas dessa escola; da criação de dinâmicas de resistência e superação.

O presente trabalho teve como percurso metodológico um vasto envolvimento bibliográfico com a temática da imagem e do universo da comunicação audiovisual, de forma mais ampla, especialmente no que concerne às questões ligadas ao processo ensino-aprendizagem ou relacionado com a construção do conhecimento na sala de aula e aos múltiplos enfoques advindos da investigação com propósitos, sobretudo, de subsidiar a prática docente, no meio dos quais se inserem aspectos ligados à comunicação. Em seguida, produzi, experimentalmente, material audiovisual (videográfico), entre outros, com o aporte das ferramentas tecnológicas digitais contemporâneas e subsídios no quadro teórico-conceitual, anteriormente erigido, para posterior análise. Na etapa final, conforme *design* anteriormente delineado, pude refletir sobre o processo das feitura videográficas e das manifestações naturais do público após cada exibição.

¹ No sentido que Luckesi (1986: 34) e outros entendem por cidadania: “[...] a posse dos direitos e o exercício dos deveres por todos os membros da sociedade.” É importante ressaltar que não basta assegurar os direitos e deveres apenas do ponto de vista formal. Luckesi (Ibid.:34-35) assim esclarece: “Cidadania, então, não é o simples fato de estar registrado geopoliticamente dentro de uma nação nem tão pouco é a garantia dos direitos na formalidade da lei, Cidadania será aqui entendida como a concreta e histórica realização dos direitos, seguida da possibilidade de realizar os deveres. Isso implica, de um lado, a realização dos *direitos civis* (liberdade, de pensar, liberdade de expressar-se, de ir e vir, etc); implica a realização dos *direitos políticos* (poder escolher e ser escolhido para direção dos bens sociais; modernamente, isso significa o direito de votar e ser votado); e, finalmente a realização dos *direitos sociais* (direito ao trabalho, à alimentação, à moradia, à educação, à saúde, ao lazer, etc...). Por outro lado, a cidadania implica também na realização *concreta* dos deveres. Cada cidadão está obrigado, em contrapartida, a contribuir para o bem-estar dos outros membros da sociedade; obrigação esta traduzida em trabalho, produtividade, serviços aos semelhantes, solidariedade, etc.

Antes do Princípio

Minha tese é sobre imagem, mas antes de iniciá-la preciso de umas tantas palavras, talvez um pouco mais de meia dúzia, para trazer alguns esclarecimentos úteis para a sua compreensão. Não só para o conforto do leitor, mas para o meu próprio bem, segundo suponho. Oxalá não me engane!

Talvez eu não conseguisse trazê-los bem, usando apenas as imagens². É que as palavras têm uns conectivos mágicos, que eu chamo de “coringas”, que facilitam imensamente a vida do animal político, no meio do qual me incluo. Penso, logo, no quão seria fastidioso para o leitor das Histórias em Quadrinhos se não existissem os prestativos “enquanto isso”. O mínimo que aconteceria era perdermos a noção do tempo, enquanto a noção de sincronia iria para o espaço e levaria consigo o conceito de não-linearidade. A nossa percepção do mundo seria pobremente diacrônica e a memória só se manifestaria como aquelas pobres ovelhas de *Tempos Modernos*, imortalizadas por Chaplin: lembranças apenas enfileiradas, sempre uma atrás da outra.

Desde muita criança, sou encantado com os conectivos (creio que não seria de todo errôneo chamá-los de sinapses extracerebrais) - esses bem amados elementos de ligação e produtores de sentido global - a ponto de pensar em homenageá-los em praça pública com monumental escultura imagética, bem à moda da boneca Emília, da oficina lobatiana. Logo se vê que não nutro qualquer sentimento antinômico entre as palavras e as imagens. Tão-pouco desprezaria umas pelas outras ou vice-versa, ainda mais que aprendi com Millor Fernandes sobre a dificuldade de dizer com imagens que elas “valem mais que mil palavras”. Mesmo considerando a possibilidade de uma mente espirituosa fotografar um escrito que diz que “uma imagem vale mais do que mil palavras” e apresentá-lo numa foto (portanto uma imagem), da antítese proposta pelo criativo humorista brasileiro, síntese essa que em nada melhoraria a relação entre as imagens e as palavras que alguns insistem em vê-la de oposição entre si.

² De certa forma, não estou contrariando Bhattacharya, citado por Neiva Jr. (1986: 5-6), quando diz que “Ao representarmos uma forma química como [...] isso não significa que uma estrutura como essa não possa ser representada por uma seqüência de frases. Acontece que uma representação assim nos possibilita ver os elementos diferentes da estrutura em relação uns com os outros. No sentido cognitivo, **nestas circunstâncias**, podemos dizer com propriedade que uma imagem vale mil palavras”. O grifo é meu e foi feito para dizer que o citado autor assinala bem a situação em que a imagem vale mais. Entretanto, não podemos dizer que se aplica a todas as circunstâncias, pois no meu relato a seguir, duas palavras vão dar sentido a dois quadros ou a duas imagens. Sem essas duas palavras, certamente, muitas e muitas imagens seriam necessárias. Quem sabe, até mais de mil...

Eu tinha um sonho, mas acabei abrindo mão dele. E lamento por isso. Quero crer que essa confissão pública, mesmo expondo o meu lado pusilânime, tenha o propósito de estimular outrem em persistir no que fraquejei. Eu queria fazer uma tese sobre imagens apenas me valendo de um filme ou de um vídeo, mas algo que não fosse apenas visto como um exercício pirotécnico de metalinguagem e que dispensasse o *paper* escrito, conforme manda a tradição universitária. Ou seja, que eu pudesse entregar na secretaria da Pós-Graduação do meu curso apenas cópias de uma produção em DVD, por exemplo, para serem encaminhadas aos respectivos membros da banca que fossem participar da avaliação do meu trabalho ou do meu “esforço imagético”.

Contudo, acho que me faltou coragem para, senão tecer armas contra a academia, pelo menos em tentar convencer meus pares a aceitarem um audiovisual “covarde” como requisito único de tese. Explico o termo: ainda criança, no interior, aprendi que, quando acordamos, podemos (pelo menos, alguns podem) nos valer de um café “covarde” ou de um café “valente” no nosso desjejum matinal. Por “valente” entendíamos o café puro, sem nada mais para enfrentar a fome, senão ele próprio. Ao contrário desse, o café “covarde ou “mofino” sempre se fazia acompanhar das melhores massas que se podia dispor naquele tempo como o cuscuz, o beiju de tapioca com manteiga de garrafa, a batata cozida, o inhame, a banana da terra, o avoador, o bolo frito no óleo de coco, o bolo de ximango e tantas outras adoráveis armas, infalíveis no combate da fome que, aliás, não era pouca. É escusado dizer qual o tipo do café preferíamos. Feito esse esclarecimento, posso então prosseguir, mas antes, pedindo mil desculpas ao leitor pela quebra de linearidade. De repente, senti-me escrevendo um roteiro e fazendo um corte brusco, sem qualquer elemento de transição, bem à maneira do diretor norte-americano de cinema, Woody Allen.

Na verdade o que eu queria mesmo era estar autorizado a defender, ou melhor, argumentar uma tese sobre imagens, valendo-me apenas da própria imagem e do argumento da luz. E pronto. É evidente que o trabalho não seria apenas de natureza imagética, uma vez que o tempo todo a linguagem verbal, oral e/ou escrita, estaria também presente. O mínimo que poderíamos dizer, pois, é que seria dotado de um código misto, e nesse caso, audiovisual. A luta seria, assim, para isentar-me do “produto” impresso, pela própria natureza do trabalho proposto.

Numa entrevista que gravei, em vídeo, com o Prof. Duarte Júnior, do Departamento de Artes Plásticas da UNICAMP, sobre a importância da imagem na educação, tentei fazer-lhe

uma provocação sobre esse conservadorismo das universidades, quanto a aceitação de trabalhos imagéticos para qualificação acadêmica, nos tempos atuais, e ele assim se manifestou:

“Nesse sentido, na questão da imagem na educação, eu acho importante também, essa relação que hoje, às vezes é um pouco conflituosa, das artes dentro da academia, das artes dentro da universidade. A gente, lá na UNICAMP, tem encaminhado isso de uma maneira boa, na USP também. De uma maneira boa, no sentido de que a academia entenda que publicar não é só um texto escrito, que publicar tem o sentido de vir a público. Quer dizer que obras de arte produzidas na academia são resultado de uma pesquisa: uma peça de teatro, um concerto, uma exposição de quadros, de artes plásticas, isso é vir a público, isso é publicar. Então, a arte hoje está sendo mais reconhecida, mas ainda é um embate, quer dizer, a gente mostrar para a academia que nós produzimos conhecimento, um outro tipo de conhecimento, mas o conhecimento estético é uma forma de conhecimento, e isso ainda esbarra em setores mais conservadores, digamos assim, da universidade. É que eles ainda não entenderam que existem muitas epistemologias do conhecimento” (DUARTE JR., 2006).

Também numa outra entrevista (mais uma vez sobre a importância da imagem na educação) com o professor e fotógrafo Thomas Farkas, da Escola de Comunicações e Artes (ECA), da USP, um dos pioneiros do Departamento de Jornalismo e do ensino da fotografia, onde desenvolveu tese de doutorado sobre os métodos de realização de seus documentários, ele falou-me das dificuldades encontradas por ocasião da sua pesquisa e do dogmatismo de alguns pesquisadores em relação aos métodos de investigação com a imagem. Esses diálogos que tive não me deram muito ânimo para prosseguir no meu intento. Imaginei que as dificuldades não seriam poucas.

Provavelmente eu teria o aval de meu orientador, ávido por desafios, assim como de outros colegas e parceiros da Faculdade de Educação, mas só em pensar na trabalhadeira que eu teria para inventar uma boa argumentação, a fim de convencer uma banca (nem sempre afeita a “novidades”), sobre validade e a importância de um produto fílmico como mídia de argumentação, desisti do meu sonho, mas sem deixar de carregar interiormente um sentimento de frustração. Ainda hoje me visita, por vezes, aquele pensamento melancólico de ter fraquejado, de não ter lutado por algo que acredito como deveras importante, e vem também o sentimento de não ter contribuído para a renovação da linguagem na academia (no sentido de um acréscimo), ou de não ter tido coragem de dar um primeiro passo, ainda que talvez curto, para que isso acontecesse. Não para fazer algo exótico, ou para criar modismos ou por julgar a “lingua-

gem audiovisual” superior à escrita tradicional, mas por entendê-la tão importante quanto outras linguagens nas múltiplas possibilidades da comunicação humana.

E ao rever a entrevista do Prof. Duarte Júnior, me ocorreu que muitas vezes nós próprios nos impomos uma autocensura e repassamos para o outro a responsabilidade das nossas acomodações. Senti-me como o próprio recruta e barbeiro da anedota que, ao inquirir o general, seu superior – no exato momento em que lhe fazia a barba, e com a navalha próxima da sua jugular – sobre o porquê das filhas dos generais nunca se casarem com um recruta, ao que o oficial (cândida ou astutamente) responde: “Ora, bolas! Porque vocês nunca pedem!...”.

Mea-culpa, pois. Assumo a responsabilidade por não ter, sequer, sugerido a transgressão aos “generais” da academia. De qualquer forma, vali-me do pretexto da tese para realizar alguns vídeos, experimentado aplicar o que os livros, os filmes e as minhas vivências me ensinaram. O labor da construção videográfica e seus frutos, ainda que modestos, encheram-me de alegria. Meu desejo é socializar o que aprendi com meus alunos.

Depois dessa meia dúzia de palavras – talvez até abusando delas, inicialmente sem a pretensão da prolixidade, o que acabou acontecendo, mas que, de todo modo, mostra que a minha afinidade com as imagens não me faz desamar as palavras, ao contrário – passo a falar da minha tese propriamente dita.

Gostaria imensamente de poder escrever como Magritte o fez numa das suas telas famosas: “*Ceci n'est pas une pipe*” (*Isto não é um cachimbo*), porém substituindo o que no francês seria “cachimbo” pela palavra “tese”, cujo nome pomposo me parece pouco adequado para um trabalho muito simples, ainda que feito com muita seriedade e empenho. Se o pintor belga, entretanto, gozava da licença que o surrealismo e a própria arte o concediam para escrever que a representação de um objeto não era um objeto, no que estava certo, dessa mesma prerrogativa não disponho. Só me resta, então, adjetivá-la como “pequena”, com a autoridade que a língua e o bom senso me conferem.

Em nenhum momento pensei em fazer algo que transgredisse o conceito de tese, entretanto, optei por buscar um modo próprio de investigar sobre imagens, com extensão para mensagens audiovisuais, após longo exame dos modelos mais conhecidos de pesquisa.

Em que pese o respeito que tenho por quem assim o faz, pois seria uma das opções para desenvolver a minha investigação, descartei logo de início a idéia de usar quantitativos densos, de testar matematicamente hipóteses formuladas, ou de hipóteses substantivas e estatísticas, de teste da hipótese nula, de testes experimentais, de fazer uso de diferença entre as mé-

dias, de questionários extensos, de análise de covariância, de variável concomitante (*covariate*), de tratamentos randômicos, de tabelas comparativas, de técnica *survey* e de todos esses artifícios inventados pela agudeza do espírito humano para tentar fisgar os fragmentos do real. Poderia até propor uma hipótese, mas sem a preocupação de demonstrá-la ao pé da letra: **Num sistema econômico-social de relações assimétricas há aspectos do uso de códigos comunicativos que têm um sentido de ocultação. Seu desvelamento significa a exposição de suas fragilidades e constitui a construção de oportunidades para sua superação**". Os objetivos, por sua vez, teriam a mesma linha: **"Identificar, cartografar, analisar e cotejar as obras que discutem as questões relativas às imagens; levantar conceitos e termos mais significativos para a investigação; realizar construtos imagéticos com base no lido, no assistido, no sofrido, enfim, no vivido, para posterior reflexão do caminho percorrido, com o propósito de instrumentalização da razão emancipadora. Essa última teria como destino os espaços de convivência entre docentes e discentes e jamais se limitariam às prisões de papel, em prateleiras de frios depósitos de livros.**

Nos estudos que fiz sobre esses importantes engenhos científicos, que têm por intuito a aproximação da verdade, convenci-me da sua validade, principalmente quando se buscam alguns resultados, porém, ainda assim, pelo meu objeto pesquisado, as imagens em certas circunstâncias, preferi algo mais simples, uma vez que o meu propósito não era a busca da exatidão numérica, mas a visão panorâmica, e quem sabe até um pouco desfocada, mesmo. Para mim já era de bom tamanho. Contanto que ela redundasse em ações posteriores.

É importante que eu esclareça que, no início da minha docência, cheguei a fazer algumas incursões pela pesquisa experimental, mas à medida que fui me inteirando dos resultados dessas investigações, conforme falarei mais adiante, e de refletir sobre os mesmos, decidi optar por um outro tipo de abordagem.

Também ao longo da minha docência, pude observar que a melhor maneira de estudar a imagem (e isso, creio, não se aplica somente a ela), ou sobre a sua importância e os efeitos que ela pode produzir, é exatamente exercitando o que passei a chamar de "a práxis imagética", que consiste no trabalho de produzir imagens ou situações em que elas estejam presentes e, ao mesmo, tempo refletir sobre o que é produzido. Aliás, esses procedimentos, se não são rotineiros em outras áreas, pelo menos, bem ou mal, não só acontecem de alguma forma, como também são sobejamente recomendados. Sendo assim, tenho consciência que não estou inventando nenhuma novidade e tão-pouco querendo assumir a paternidade do procedimento.

No universo da imagem e da comunicação audiovisual, entretanto, não creio que essa prática seja muito comum, pelo menos no que já pude presenciar, no limite do meu circuito de atuação. Vi sempre o divórcio entre a prática e a teoria, o que raramente permite (se é que permite) que se tenha uma visão mais abrangente do todo. Sinto que há até mesmo um certo preconceito de quem “teoriza”, em relação a quem “pratica”, e vice-versa. Parece que isso pode ser explicado pela presença do velho legado grego, ou para não ir tão longe, pela lógica da casa grande e da senzala, como costumava se referir o Prof. Felipe Serpa...

Partindo das minhas vivências, dessa forma, resolvi pautar o meu trabalho por uma linha de raciocínio análoga, ou seja, decidi debruçar-me sobre o que já se produziu (ou o que estivesse ao meu alcance, para ser mais exato) de reflexão referente à imagem e ao universo audiovisual e, concomitantemente, ir realizando algumas produções imagéticas para, em seguida, refletir sobre o realizado. Evidentemente que essa linearidade simplista (e por vezes ingênua, na melhor das hipóteses) é apenas uma carta de intenções. A complexidade do real se encarregará, decididamente, de apimentar ou adocicar o gosto pela busca e de tornar ou não o caminho pedregoso. No meu caso particular, talvez possa citar um dos caminhos que tornaram a minha jornada menos árdua – pela interação com o outro; pela agilidade de trocas; pela possibilidade de errar mil e uma vezes e poder começar tudo de novo, sem perdas consideráveis aparentes (além da perda de tempo); pela potencialização da autoria, bem como das ações colaborativas; e por tantas virtudes outras aqui não declaradas e de tantas outras aqui omitidas – o caminho da rede mundial dos computadores, a internet, ao lado das ferramentas digitais dos ambientes informáticos, aos quais retomarei mais adiante.

De início foi isso: primeiro a convicção da relevância do que me propunha realizar. Esse foi o marco zero. E essa certeza dizia respeito à importância do estudo sobre a imagem no espaço pedagógico, ou pelo menos a importância que lhe tem sido atribuída. Por tudo que temos assistido e ouvido sobre a “Civilização da Imagem” em que vivemos; pela permanente investida midiática aos olhos e ouvidos (e bolso) do leitor, fruidor e consumidor, cujas consequências ainda hoje não se tem muita clareza no todo, embora parcialmente já se saiba alguma coisa e por uma suposta fragilidade do público em relação ao apelo imagético e audiovisual, o mínimo que a escola pode fazer é, em todos os níveis, trazer a boa discussão para a sala de aula. Não com a pretensão de se chegar a um entendimento de imediato sobre tudo, mas na perspectiva de acumular saberes dos quais irão precisar homens e mulheres livres, comprometidos com a construção de uma sociedade justa e melhor, bem diferente da que temos hoje.

Não tratei, pois, de pesquisar se a imagem era ou não importante. Parti do suposto que estudá-la é da maior relevância e que essa assertiva não necessita de demonstração, por tudo que dela já vivenciamos na sociedade contemporânea, através dos chamados meios de comunicação de massa. O que é mito e o que é verdade, as pesquisas poderão esclarecer ao longo dos anos e isso já vem sendo feito de alguma forma. Muita coisa poderá ser desvendada em curto prazo, mas tudo, não. A hipótese da possibilidade de eficácia da propaganda subliminar (CALAZANS, 2006) que faz uso de imagens visuais ou auditivas poderá ser confirmada, ou não, através da sofisticação dos instrumentos computadorizados que darão melhor acesso ao funcionamento do cérebro humano. Minha pesquisa sobre as imagens não chega a tanto. Ela é infinitamente mais modesta...

Dessa forma, o meu trabalho não é o resultado de enquetes laboriosas, nem faz uso de técnicas complexas, mas é fruto de observações simples, pessoais, das ocorrências do cotidiano, do exercício docente, do árduo trabalho em laboratórios de informática ampliados ao ambiente doméstico até altas madrugadas, das manifestações observadas despreziosamente nas crianças, nos jovens e adultos de como são afetados pelas manifestações artísticas imagéticas, enfim, de algo que eu diria mesmo como sendo do senso comum, talvez com a diferença de ser mais sistematizado. Em função do meu envolvimento com as imagens e com o universo audiovisual, enquanto docente da Faculdade de Educação, construí o meu objetivo geral na reflexão sobre algumas contribuições que o estudo da imagem pode trazer, ou vem trazendo, ao processo de ensino e aprendizagem, com vistas ou na busca de um melhor uso dos audiovisuais, na perspectiva crítica tanto da parte do produtor-emissor quanto do receptor, pautada pela ética norteadora da construção de uma consciência cidadã.

Tempos atrás, quando dialogava com a Prof. Mary Arapiraca sobre minha pesquisa e usei o termo “com vistas na construção da cidadania plena”. Ela ponderou sobre o quanto era vago o termo “pleno”. De fato, concordei com sua ponderação. Certamente o rigor científico – ou suposto -, fará pouco caso dessa imprecisão. Entretanto, sinto no meu dia-a-dia, a necessidade de me exercitar com o afeto das palavras e os significados que podemos atribuir a elas. Nenhuma precisão matemática me dá o sentido do que seja plenitude, mas eu o sinto. É a minha subjetividade da qual não posso abrir mão. Embora saiba que a extensão do conceito de felicidade seja demasiadamente vago, e até prejudicial a sua compreensão, ainda assim, nunca fui impedido de vivenciar momentos felizes durante meu percurso pelo mundo. Só não posso mensurá-los e isso não faria o menor sentido. Sei que jamais poderia quantificar os momentos de sensação de felicidade vividos, como “esse” sendo mais feliz do que “aquele” etc. Em toda

a minha vida vivida, nas sensações referidas, essas medidas exatas nunca foram precisas (sem a intenção do jogo de palavras) e tão-pouco fizeram falta. Em outras situações do mundo a precisão, ou a precisão relativa (ou de “erro por pouco”) é necessária. A própria física trabalha com o conceito de erro, estudado por mim ainda na adolescência. Mas, voltando à expressão da “cidadania plena”, não quero descartá-la totalmente, mas antes deixá-la como um indicativo de que ainda temos muita estrada a percorrer. Tenho que concordar que o conceito de “cidadania plena” seja por demais extenso e, por isso mesmo, talvez inatingível, mas há de se concordar, também, que a “cidadania” que hoje temos, ainda é muito pouca ou que apenas muito poucos a têm. Creio que a inserção do estudo da imagem no currículo escolar, hoje, é uma necessidade premente e, com certeza, muito contribuirá para “aumentar” a condição de cidadania dos indivíduos, na medida em que for formando cidadãos alfabetizados nos meios audiovisuais, com a capacidade de fazer leituras críticas de mensagens, que têm por finalidade, muitas vezes, entorpecê-los.

Do ponto de vista do dito rigor científico, o dado estatístico e a exatidão do percentual têm seu valor inquestionável. Já na mirada filosófica, a precisão pode ser deixada de lado. Não que o referencial estatístico desmereça a atenção da Filosofia, muito pelo contrário. A elevada taxa de analfabetismo, por exemplo, não deve ser objeto de atenção apenas de técnicos em educação, de administradores, de agentes de governos ou de políticos (alguns só em época de campanha), mas de toda sociedade. O alto percentual de latrocínio ocorrido em países pobres aflige tanto quanto o aumento da percentagem de suicídio em países ricos. Não é à-toa que tais percentuais vêm sendo substrato de filósofos, pedagogos, cientistas sociais, antropólogos e demais profissionais da área das humanidades. Diria, então, que a minha investigação tem um viés mais filosófico do que científico, isto é, no que diz respeito ao uso de “instrumentos” da ciência.

Sempre achei que as questões imagéticas deveriam ser objeto de maior atenção por parte das escolas. Isso em todos os níveis. Incomodava-me a subutilização das imagens, e dos recursos audiovisuais como um todo, na prática docente. Isso contribuiu para eu me interessar pela pesquisa nessa área. O cartaz de cartolina, esse tão nosso conhecido “audiovisual”, e outros de nomes imponentes para suportes tão simples, como o feltógrafo, o imanógrafo, o *flip chart*, o quadro de pregas, a transparência e todos esses velhos conhecidos dos professores mais antigos podem prestar, ainda hoje, *mutatis mutandis*, bons auxílios aos docentes e aos discentes no ensino e na aprendizagem, mas acho também que podemos ir muito além deles. Discordo do uso especialista desses recursos. A utilização e a produção de cartazes, painéis,

vídeos, ambientes virtuais e interativos, *games*, entre outros, não devem ser apenas privilégio das *expertises* na área como artistas, programadores visuais, *designers* instrucionais, *webdesigners* e quejandos, mas de cidadãos em situação de comunicação. Esse é o princípio geral e constitui para mim um postulado. Sempre fui adepto do trabalho colaborativo entre profissionais de formação diversificada: pedagogos, psicólogos, designers (incluídos, aqui, os artistas), profissionais de comunicação (redatores, fotógrafos, cinegrafistas), profissionais de informática e outros, (sem a pretensão da categorização profissional rigorosa), enfim, das múltiplas capacidades em confluência para bons projetos.

Nos tempos atuais, os diascópios, os episcópios os epidiascópios, os magnetoscópios, as máquinas de ensinar, os projetores de Super 8 e de 16 mm e toda aparelhagem produzida pela “indústria pedagógica” (com a função imprecisa entre contribuir para com a tecnologia educacional, conforme se denominou, ou a simples obtenção do lucro financeiro – considerando serem oriundas de matrizes capitalistas de peso – ou as duas coisas), foram substituídos pelas telas de cristal líquido sobre retroprojetores (Displays de LCD ou “Data Show”) e logo pelos projetores de multimídia, ambos tendo por interface o computador. Os projetores de multimídia, por sua vez (uma espécie de canivete suíço eletrônico), vêm quase açambarcando as funções do cartaz, do álbum seriado, do diapositivo (*slide*), da retrotransparência, da película cinematográfica e da fita de vídeo, mas trazendo, ao mesmo tempo, a alegria para os usuários que a eles têm acesso e também a idéia de “progresso” para o ambiente pedagógico.

Por outro lado, as teorias da administração científica voltadas para o aumento da produtividade no ambiente industrial, a partir do taylorismo e de variações de modos da organização capitalista, adaptados conforme concepções de produção e de contextos econômicos, como o fordismo e o toyotismo, além das referências psicológicas do behaviorismo e de teorias da comunicação de autores estadunidenses, tiveram eco nas concepções de pensadores ligados à educação, cujas idéias convergiram para uma das tendências pedagógicas do Pós-Guerra denominada de tecnicismo. Durante décadas, essas teorias respaldaram o uso dos recursos audiovisuais, até serem contestadas suas bases psicológica pelas idéias surgidas no movimento da Escola Nova e na Psicologia Genética de Piaget.

No léxico da tecnologia educacional foram incorporados inúmeros termos da linha de montagem e das outras referências teóricas, até hoje usados no cotidiano como produtividade, eficiência, padronização, fluxograma, comunicação de massa, input, output, cibernética, feedback, decodificação, condicionamento, reforço, apenas para citar algumas. Creio que, tal identificação com esses termos, talvez, seja muito mais do que uma simples apropriação lingüísti-

ca. Durante décadas as faculdades de educação brasileiras conviveram (e ainda convivem) com esses termos, e sob a influência de autores de epistemologias muitas vezes opostas como Skinner e Piaget, além de outros autores e pesquisadores com propostas convergentes para as idéias de um ou de outro, como Mager (1962), Ausubel (1968), Bruner (1968), Gagné (1971), e os brasileiros Pfromm Netto (1972), Oliveira (1978), Saldanha (1978), Parra (1977), entre outros. Aos poucos duas tendências básicas foram se delineando: uma instrucional e outra construtivista. Essa última sendo influenciada pelas idéias piagetianas e continuadas a partir de Vygotsky, no início da década de 1960, quando o Ocidente passou a conhecer o pensamento do teórico russo. Nota-se que, a partir da década de 1980, o interesse pela discussão do audiovisual na escola vai tomando novas configurações e se distanciando cada vez mais da abordagem sensual-empirista.

Por longos anos venho estudando as imagens e procurando entender o seu funcionamento, a sua dinâmica na percepção humana, seu papel no processo ensino-aprendizagem ou suas contribuições para o enriquecimento do processo educacional; enfim, o que elas vêm significando na construção do mundo através das culturas e como por elas são lidas.

O presente trabalho partiu, pois, da idéia de que é possível a construção de um conhecimento mais aprofundado sobre o universo imagético ou iconográfico, que, por sua vez, poderá contribuir sobremaneira para uma prática docente mais seminal e frutífera no que diz respeito ao uso dos meios de comunicação contemporâneos. Assim, esta investigação parte, pois, de uma carência pessoal e profissional em conhecer mais sobre o próprio objeto de trabalho. Antes mesmo de me envolver formalmente na minha pesquisa sobre a imagem e o universo audiovisual, já me encontrava mergulhando em questões relativas a decidir **o quê e o como** tratar, em sala de aula, de um universo rico, fascinante e atraente, mas, ao mesmo tempo, escorregadio e lacunar.

A indagação **do que pode e do que não pode a imagem** tem sido recorrente, mas, embora aparentemente simples, encerra dificuldades só percebidas por mim, na sua complexidade, quando da sistematização do projeto de pesquisa, que culminou com este meu trabalho final. Uma dessas dificuldades era em decidir que tipo de “imagem” eu contemplaria na minha investigação, uma vez que o conceito de imagem é de enorme riqueza polissêmica, ainda que o limitasse com o adjetivo “visual”. De toda forma, assim o fiz e, baseando-me em algumas denominações já consagradas no campo das imagens, acabei por eleger a expressão “imagem visual” como o conceito que abrigaria outros conceitos da esfera visual quais, desenho, pintura, escultura, fotografia, cinema etc. Este último, ainda que constando no rol das imagens vi-

suais, necessitou de um outro destaque, uma vez que a dimensão do movimento o distingue dos demais. Desta maneira, a imagem de cinema e de vídeo (ambas sem som) ou, ainda, imagem fílmica e videográfica estão categorizadas como “imagem visual em movimento”, conceito este que as distingue das anteriores, as “imagens estáticas ou fixas”. Da mesma forma, estarão as imagens oriundas de seqüências de animação ou as imagens do desenho animado. A confluência de imagens visuais (fixas e em movimento) e imagens sonoras³ permitiu-me trabalhar com o grande conceito guarda-chuva, presente nesta minha investigação, que é o de “meios” ou “recursos audiovisuais” que, por sua vez, deu origem à expressão “linguagem audiovisual”.

Para dar curso ao meu trabalho, imaginei não me restringir a um único conceito de extensão menor, mas ao contrário, a idéia era de expandi-lo, para alargar o conceito de imagem, uma vez que tinha em mente também a perspectiva de relacionar cada conceito a um conjunto mais amplo de visualidades. Não quis, desta forma, trabalhar exclusivamente com um “tipo” de imagem como, por exemplo, o desenho, ou a fotografia. No exercício docente pode ser de grande valia saber quando se deve trabalhar com um desenho ou com uma fotografia, ou quando uma aula expositiva se torna mais adequada do que a exibição de um vídeo; ou indagar sobre a adequação de usar uma foto colorida ou de fazer uso de uma outra em p&b; se usar uma foto pequena ou uma grande; ou se preferir uma foto nítida a uma desfocada; se escolher uma foto tirada de cima para baixo ou o contrário; ou ainda da conveniência de usar uma imagem estática ou de preferir uma outra em movimento. Indagações como essas não se esgotam e por mais simples que pareçam, respondê-las pode resultar em boas pistas para a compreensão de aspectos relevantes da comunicação por imagem. Alguns já o fizeram e reconheço a pertinência de um estudo dessa natureza. Inicialmente até pensei em explorá-lo, mas acabei optando por algo que me possibilitasse, além de uma abordagem reflexiva, uma abor-

³ Alguns autores admitem o conceito de “imagem visual”, “imagem auditiva” ou “sonora”, “imagem tátil” etc., de acordo com o órgão do sentido pelo qual a manifestação sîgnica é percebida, tendo seu fundamento na analogia com a imagem visual. Em Vanoye (1993: 16), encontra-se mencionado o conceito de *canal de comunicação*, que é a via por onde circula a mensagem. Geralmente o canal pode ser definido pelos meios técnicos acessíveis ao destinatário: meios sonoros (voz, ondas sonoras, ouvidos etc.); meios visuais (excitação luminosa, percepção da retina etc.). Vanoye ainda propõe uma primeira classificação, de acordo com o canal de comunicação utilizado: 1) mensagens visuais que podem recorrer à imagem ou aos símbolos. Quando recorre à imagem, é uma mensagem icônica, a exemplo do desenho e da fotografia; quando recorre ao símbolo, é uma mensagem simbólica, como a que é produzida pela escrita ortográfica; 2) mensagens sonoras (palavras, músicas, sons diversos); 3) mensagens tácteis (pressões, choques, trepidações, etc.); 4) mensagens olfativas (perfumes e outros odores); 5) mensagens gustativas (tempero apimentado, cuja leitura é de “quente”). Para serem consideradas como mensagens, é preciso que haja uma vontade, por parte de um destinador, a dirigi-las a um destinatário.

dagem que, de alguma forma, me envolvesse com algum tipo de realização concreta, fazendo uso de imagens.

Antes de decidir-me pelo trabalho de pesquisa com a imagem em movimento, com ênfase no audiovisual, especulei diversas possibilidades de trabalhar com o código imagético, sempre com o intuito de desenvolver aplicações que pudessem ser exploradas, posteriormente, em salas de aula. Como já havia me envolvido com o universo da informática, envolvimento esse requerido pela docência das disciplinas Técnicas e Recursos Audiovisuais, Introdução à Informática na Educação e Educação e Tecnologias Contemporâneas, todas elas do Departamento de Educação II, resolvi experimentar as chamadas ferramentas digitais e as introduzi na minha pesquisa como ferramentas.

Mergulhei-me no estudo de alguns programas relacionados com a produção de imagem e texto, acabando por me comprometer com a coordenação e com o *design* do site da Faculdade de Educação/UFBA, praticamente durante todo o período em que o Prof. Nelson Pretto e a Profa. Mary Arapiraca estiveram à frente da direção da referida faculdade. Exceção feita ao último ano da gestão de ambos, período em que me afastei para finalizar os encaminhamentos deste meu trabalho.

Dessa forma, os sete anos em que passei desenvolvendo páginas para a Faculdade de Educação e em laboratório com as mencionadas disciplinas e mais a Atividade Curricular em Comunidade, ACC - Memória Cultural e Iconografia Kiriri, deram-me alguma intimidade com as ferramentas digitais, o que certamente acabou contribuindo para decidir os rumos da minha pesquisa.

Enveredei-me, inicialmente, pela produção de páginas *web* e de ambientes interativos, chegando a disponibilizar no meu site⁴ algumas das experiências realizadas e que tinham como destino os alunos das licenciaturas matriculados nas disciplinas ministradas por mim. O ambiente que passei a chamar de “Estufa Digital”⁵ prestou-se para abrigar algumas das experiências realizadas, voltadas para as áreas das Ciências Naturais, das Ciências da Saúde, da Geografia, das Artes Visuais e da Língua Portuguesa⁶, entre outras. Meu site, desta maneira,

⁴No seguinte endereço: <http://www.faced.ufba.br/~menandro>.

⁵ Algumas experiências disponibilizadas no ambiente denominado de “*Estufa Digital*” podem ser vistas no endereço: http://www.faced.ufba.br/~menandro/estufa_digital/estufa_digital.htm

⁶ Veja nos endereços: http://www.faced.ufba.br/%7Eedc287/t01/gina_dourado/index.htm (ambiente denominado por mim de “*webpoemas*” que assim defini; “**Web Poemas**: em princípio, até que não modifiquem o que imaginei - e fico feliz se o fizerem - é a manifestação do sentimento humano através do código verbal, oral ou escrito, tendo como suporte a *Web*, valendo-se, preferencialmente, dos recursos que ela oferece ou virá a oferecer”) e http://www.faced.ufba.br/~menandro/poemas/index_poemas.html.

passou a ser um espécie de “caderneta de campo” e também de uma “vitrine”, onde eu ia depositando todo tipo de experiência realizada a partir das ferramentas digitais e fruto da minha alfabetização no mundo virtual e também de trabalhos de alunos. Recuperei desenhos antigos (charges⁷), ainda do tempo em que eu trabalhava em jornal e feitos com as ferramentas tradicionais como caneta nanquim e com ponta de feltro (“hidrocor”), que passaram a ganhar cores, com o auxílio de programas de edição de imagem fixa e começaram a figurar no meu site, ao lado de caricaturas também antigas⁸, de fotos documentais⁹, de ensaios fotográficos¹⁰, de imagens de síntese combinadas com chapas radiográficas¹¹, de experiências com pequenas animações (“webcharges”¹²), textos gerais¹³ e específicos¹⁴ da minha pesquisa ou de reflexões sobre o universo imagético, inclusive de alguns que passaram a compor o texto desta tese. E o melhor desse ambiente é o fato de se puder estabelecer um canal de permanente diálogo com o outro, como ocorreu comigo por diversas vezes.

Talvez um dos melhores frutos dessa pesquisa tenha sido a criação de um ambiente de interatividade, ainda como aluno especial de uma das disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Educação, ministrada pelo Prof. Felipe Serpa, sendo auxiliado, em linguagem de programação, pelo então aluno do curso de Ciência da Computação/UFBA Renato Novais. Este ambiente que denominei de “*Rascunho Digital*”¹⁵, ainda hoje, vem sendo utilizado por

⁷ Veja no endereço: <http://www.faced.ufba.br/~menandro/charges/index.htm>.

⁸ Disponíveis no endereço: <http://www.faced.ufba.br/~menandro/caricaturas/caricaturas1.html>.

⁹ No endereço: <http://www.faced.ufba.br/~edc287/t01/noticias.htm>, sobre manifestação de servidores públicos, ou no endereço: http://www.faced.ufba.br/~menandro/textos/forum_mundial_de_educacao.htm, sobre o Fórum Mundial de Porto Alegre, ou sobre as manifestações contra as reformas do governo: http://www.faced.ufba.br/editoriais_publicados/marcha_contra_reforma_univ_25112004.htm, realizadas por sindicatos brasileiros, só para citar alguns.

¹⁰ Nos endereços: http://www.faced.ufba.br/~menandro/galeria_do_aluno/galeria_aluno1.html, e http://www.faced.ufba.br/~menandro/arte_foto/material_bruto/teste/credito.htm.

¹¹ Disponíveis no endereço: http://www.faced.ufba.br/~menandro/arte_menandro_ramos.

¹² No endereço: http://www.faced.ufba.br/~menandro/web_charges/charge1.htm.

¹³ Disponível no endereço: http://www.faced.ufba.br/~menandro/textos/mr_outros_textos.htm.

¹⁴ No endereço: http://www.faced.ufba.br/~menandro/textos/textos_mr.htm;

¹⁵ O texto explicativo que fiz quando da estréia do *Rascunho Digital*, chamei-o de “*Iniciando, apenas iniciando*” e o apresento, aqui, na íntegra: “Que bom ter saído o nosso **Rascunho Digital (RD)**! Não é nada de extraordinário, apenas uma possibilidade de ter autonomia num ambiente próprio. É uma coisa muito simples, bem simples mesmo. É a possibilidade de criarmos um espaço de interlocução na Faced. Atualmente, existe um sem número de similares na Rede. Muitos deles, extremamente complexos e robustos. O **RD** é bem modesto ainda. O que não significa que o nosso programador Renato Novais vá parar por aí. Se o conheço bem, ele prosseguirá nas suas pesquisas para tornar o ambiente interativo cada vez mais acolhedor e, sobretudo, mais interativo. Parabéns Renatão! Aos poucos vamos cuidando da programação visual do ambiente. Acabei sendo contagiado pela agitação de Nelson Pretto - ainda que em menor escala! Com ele aprendi a não me preocupar com o preciosismo patológico. Claro que o cuidado com os detalhes é importante, mas isso pode ser visto no processo. Aliás, por falar em programação visual, está na hora de Rosane Suzart entrar em ação! Para quem não sabe, ela está contribuindo também com as nossas Web Páginas (Espiem só a home do Lazer Cidadão) e, o mais importante: é a primeira cartunista feminina da Bahia! (Você conhece alguma outra?) § E se essa história do tal Criador é mesmo verdadeira (morro de dúvidas!), ELE certamente pensou em criar um Universo perfeito, todo

alguns professores da Faculdade de Educação, ao lado de um outro, inspirado no primeiro, denominado de “*Rascunho Digital das Disciplinas*”.

Ao criá-lo, não podia imaginar que seria tão bem acolhido pelo Prof. Felipe Serpa, que passou a usá-lo com frequência, não só publicando textos de reflexões pessoais, como também mantendo, até a data de sua morte, uma permanente interlocução com os usuários do *Rascunho*. Três meses após o seu falecimento, a EDUFBA publicava o livro de sua autoria “*Rascunho Digital - Diálogos Felipe Serpa*”, cujo conteúdo fora extraído dos 31 textos publicados por ele no *Rascunho Digital*.

Após a primeira explicação que publiquei sobre o *Rascunho Digital*, no seu próprio ambiente, escrevi um segundo texto que o chamei de “*Admirável Mundo Novo*”, vindo este merecer um pequeno comentário do professor Felipe Serpa, que muito me entusiasmou. Assim escrevi (RAMOS, 2008):

ADMIRÁVEL MUNDO NOVO

Rascunho Digital (RD) foi uma idéia que tive nas aulas de Felipe Serpa. Nessa época, nosso saudoso Cláudio Costa Pinto também buscava uma ferramenta ágil que pudesse, de forma simples, fazer disponibilizar textos oriundos dos bate-papos de sala de aula. Lembro-me do empenho dele, às voltas com ambiente interativo proveniente de uma universidade americana. A idéia era boa, porém a lentidão da rede não animava muito os usuários.

Felipe havia se entusiasmado, mas a participação da turma foi muito baixa. Levantamos algumas hipóteses: dentre elas, arrisquei que a nossa cultura da oralidade podia ser uma das explicações. Eu havia me lembrado de um meu professor europeu, na Unicamp, que me falara, uma certa ocasião, sobre a loquacidade dos brasileiros quando se pronunciavam oralmente e, de forma oposta, o que ele padecia para tirar dos seus alunos duas páginas de texto escrito.

Considerarei essas duas dificuldades, mas pensei também em ações concretas para superá-las. A primeira delas, seria em bolar uma ferramenta sem muito rebuscamento voltada, sobretudo, para pessoas sem traquejo com os suportes digitais. Pessoas que aos poucos vão se apropriando dessas novidades cibernéticas, mas que ainda são capazes

nos conformes. Porém, na labuta da criação, deve ter sacado que a coisa não era muito fácil...ELE não contava com a combativa oposição! Ah, essa Dialética! E foi aí que, no sétimo, dia, após uma trabalhadeira dos diabos(ops!, perdão), o Divino Construtor resolveu dar aquela descansada maneira, sem se esquecer, de tomar, antes, segundo suponho, um divino licor, ou quem sabe, uma deliciosa cervejinha... Foi, provavelmente, nesse exato momento que teve a idéia de deixar que as coisas se aperfeiçoassem no processo, no conflito. § Portanto, Caros Usuários, ao lançar o **RD**, ainda cheio de falhas, não estou mais do que me valendo da lógica divina. § Bons rascunhos para todos!”(RAMOS, 2008).

de cometer certas barbaridades, qual chamar o *helpdesk* para descobrir o defeito de um computador com o monitor desligado.

Eu aqui me recuso em usar uma expressão que ouvi, certa feita, de um infomaniaco: "há usuários que não babam no olho por que a gravidade não permite". A crueldade dessas palavras não nos fazem resolver os problemas, pelo contrário, inibe os usuários levemente desplugados... A solução seria, pois, criar um ambiente sem muitos botões (pelo menos por enquanto), para que os chamados emergentes digitais não se sentissem desmotivados.

Esse desafio estudei com o jovem promissor Renato Novais, aluno de Ciência da Computação da UFBA e nosso estagiário da FACED. Nosso propósito é de aperfeiçoar cada vez mais a interatividade deste ambiente.

A segunda dificuldade seria estimular o nosso usuário da FACED a escrever. Talvez, seja uma tarefa mais difícil do que a primeira, mas vamos tentar. Foi exatamente a partir desse ponto que pensei em algo que pudesse funcionar como um bloco de anotações para idéias, rascunhadas digitalmente, dessas que ocorrem quando menos esperamos. Com isso asseguraríamos que os nossos "insights" não seriam perdidos. E com a vantagem de podermos "pensar alto", de modo a compartilhar esses pensamentos, através da internet, com os nossos pares, e quem sabe, a partir daí, criarmos boas interlocações.

Quando externei para Felipe essas idéias, ele as acolheu com entusiasmo. Como vive colocando minhocas na cabeça da moçada, certamente, vislumbrou, de imediato, a possibilidade de uma participação ágil dos sujeitos.

Assim, estamos tentando criar, aqui na FACED, mais um espaço para a invenção e interlocação. Se lhe ocorrer algo, escreva. Não fique tímido ou tímida. Tente! Afinal, é só um rascunho eletrônico. Qualquer coisa, por segurança, é só selecionar o que escreveu e apertar a tecla del. Claro que estamos torcendo, mesmo, é para que aperte, com o mouse, o botãozinho mágico dessa engenhoca, em que está escrita a palavra enviar.

Quem sabe se o **RD** não é a chave para a construção coletiva de um Admirável Mundo Novo, multivocal, ressignificado e bem diferente daquele imaginado por Huxley?

A resposta do Prof. Felipe Serpa não demorou de ser publicada, quase que de imediato. Rapidamente ele se inteirara comigo dos procedimentos para usar o *Rascunho*. Ele assim escreveu:

“Admirável Mundo Novo, que partindo da jogada de um texto precipitado por um jogador, que se enriquece e imediatamente enriquece também o universo virtual de possibilidades para todos os outros jogadores, cujos comentários precipitados enriquecem os comentadores e, ao mesmo tempo, também expandem o universo virtual de possibilidades. É um permanente movimento potência-atualização.”

As palavras de Felipe começaram a ecoar na minha cabeça. Sua presença foi uma constante na minha tese e acabou por influir também no percurso que eu havia esboçado. No dia do seu falecimento, publiquei um texto no *Rascunho Digital*, intitulado de “*E agora Pajé?*” (RAMOS, 2008a), V. Anexo 1, juntamente com uma intervenção fotográfica em um retra-

to seu. Mais tarde fui convidado a fazer um vídeo sobre ele^{16[11]}, por ocasião da outorga do título de *Doutor Honoris Causa Post-Mortem* a sua família, numa solenidade no Palácio da Reitoria da Universidade Federal da Bahia. Coincidentemente eu tinha feito uma gravação em vídeo de uma entrevista com ele, a pedido da colega do Departamento de Educação II, Profa. Maria Inês Marques, para sua tese de doutoramento. Assim, pude valer-me dessas imagens e de outras fornecidas por seus familiares e amigos para editar o vídeo que o homenagearia.

A partir dessa época, passei a exercitar-me intensamente em programas de edição de vídeo e de áudio, desenvolvendo mais de uma dezena de realizações audiovisuais de curta duração. A essa altura já tinha, com mais clareza, o esboço metodológico do que eu iria desenvolver. Imaginei realizar mais dois audiovisuais: um que tratasse de questões relativas às possibilidades das múltiplas linguagens na comunicação humana, do tipo “didático” e um outro, de natureza documental, que abordasse algo ligado à Faculdade de Educação como o “Tabuleiro Digital” ou a influência das novas tecnologias na alteração da dinâmica da FACED, por exemplo. Foi então que me ocorreu, quando da aproximação do aniversário de morte do Prof. Serpa, fazer um vídeo com breves dados biográficos sobre a sua vida, a partir de um comentário de uma aluna, feito na lista de discussão *online* da Faculdade de Educação, em lamentava por não ter vivido na Faculdade na época em que ele viveu, pois ouvia, com freqüências, referências elogiosas sobre a sua pessoa, mas de forma muito superficial. Dizia na mensagem postada na mencionada lista que gostaria de saber um pouco mais sobre ele.

Delineou-se, então, na minha cabeça a possibilidade de conceber um audiovisual que pudesse esclarecer um pouco sobre a vida do Prof. Felipe Serpa, mas que fosse embasado no construto teórico do qual eu já me apropriara, concepção esta que, por sua vez, suscitaria novas reflexões e posicionamentos sobre o produzido. Decidindo, então, pela realização do vídeo, elaborei um breve roteiro em que faria constar uma curta biografia do Prof. Serpa, com imagens estáticas; excertos de tomadas inéditas da mesma gravação que eu fizera para a tese da Profa. Inês Marques, já referida anteriormente; depoimento que eu gravaria em vídeo com professores, alunos e funcionários da Faculdade de Educação sobre o biografado. Entre a concepção e o lançamento do vídeo que nomeiei de “*Felippe Serpa, para sempre!*”, ocorrido no Auditório I, da FACED/UFBA, transcorreram-se cerca de cinco meses.

¹⁶ [11] Trata-se do vídeo intitulado de “*Convivências de Felipe Serpa*”, disponibilizado no endereço: http://www.faced.ufba.br/radio_tv_faced/entrevista_felippe.htm.

Já o segundo vídeo, que eu havia idealizado como algo “didático” acabou “desvirtuando-se” para outro documentário. Isso ocorreu em função de um convite que recebi do Prof. Guido Araújo, diretor e idealizador da Jornada Internacional de Cinema da Bahia, para realizar um vídeo sobre a pintora mexicana Frida Kahlo, que estaria comemorando o centenário do seu nascimento, em julho de 2007. A pintora seria homenageada na Pré-Jornada, com um filme de curta duração no Espaço Walter da Silveira, situado nos Barris. Acabei concordando em fazê-lo, mas propus que não seria um filme de curta duração, mas de média, uma vez que pretendia direcioná-lo para o meu trabalho de pesquisa. Vi no desafio a vantagem de o trabalho ser exibido para um público maior e em mais espaços de exibição, além de ser projetado em tela de grande dimensão. Vislumbrei sentir melhor a reação do público nos espaços de cinema. De fato, além de “*Viva o México de Frida e Ofélia*” (nome que dei ao documentário), ser exibido na Pré-Jornada de Cinema, diante do resultado, que agradou ao Prof. Guido Araújo, o referido filme também foi exibido durante a XXXIII Jornada Internacional de Cinema da Bahia, na mesma sala Walter da Silveira, e no Instituto Cultural Brasil Alemanha, ICBA. Posteriormente, foi mais uma vez apresentado na Sala de Cinema da UFBA, no Pavilhão de Aulas do Canela, PAC, em uma atividade do Grupo de Estudo da Imagem, coordenado pela Profa. Maria Cecília de Paula, da Faculdade de Educação.

Na seqüência dos tópicos desenvolvimento neste trabalho, apresentarei **O PORQUÊ DO ESTUDO DA IMAGEM E DO AUDIOVISUAL** no espaço pedagógico. Logo em seguida abordarei, em **ARQUEOLOGIA DA MEMÓRIA IMAGÉTICA**, as reminiscências icônicas que situarão o meu percurso de envolvimento com as imagens, desde tenra idade. Nesse tópico, farei livremente algumas incursões críticas, de forma não-linear, a questões suscitadas por certas referências imagéticas. Em **IMAGENS: CAMINHOS, FORMAS, CONCEITOS E OUTROS** tratarei de aspectos mais teóricos e de revisão de literatura. Finalizando, teço algumas considerações em **LUZ, CÂMERA AÇÃO, E DEPOIS?**

O PORQUÊ DO ESTUDO DA IMAGEM E DO AUDIOVISUAL

Alguns aspectos do nosso cotidiano vão tomando, a cada dia, novas configurações de maneira tão acelerada que poucos se arriscam a fazer previsões para um período mais longo. A tecnologia, especialmente a que se vem denominando como “de ponta”, sem dúvida, também alavanca essas transformações. No campo da comunicação, a internet pode ser citada como um bom exemplo. Na última década, operou uma verdadeira revolução. Inicialmente, de demandas de pesquisadores da comunicação, ampliadas para necessidades militares, foi-se expandindo para o cotidiano civil de tal maneira que, hoje, para os que a adotaram, tornou-se insuportável passar sem ela. Do final da década de 60, quando surgiu timidamente, até os tempos atuais, tem sido vertiginoso o seu crescimento.

Criou-se, nos últimos tempos, uma expressão para designar os que não possuem qualquer familiaridade com o mundo da informática: “analfabeto digital”. Tal designação expressa a importância que cada vez mais é atribuída ao computador e as suas múltiplas formas de uso, a ponto de se estabelecer uma analogia com a incapacidade de ler e escrever, carência essa que nem de longe pode ser tolerada por qualquer país com pretensão de ser chamado “desenvolvido”. Também já se vem tornando coro que a exclusão digital é óbice para que se alcance a cidadania. De fato, o alheamento ou não-envolvimento nessa área, cada vez mais coloca o indivíduo à margem dos benefícios que a tecnologia contemporânea vem proporcionando, quer no mundo do trabalho, dos negócios ou em simples atividade de lazer.

Dessa forma, pesquisadores e educadores de um modo geral estão convencidos que a escola contemporânea, em qualquer que seja o nível, não pode ficar indiferente e se furtar a, pelo menos, examinar as possibilidades de uso do computador no espaço pedagógico, enquanto instrumento especial de mediação do conhecimento. Ao tempo em que se fica à mercê do mercado, pois tem-se também que acompanhar os avanços e descartar aparelhos, rapidamente tornado obsoletos.

A possibilidade de enviar e receber textos evoluiu para outras possibilidades envolvendo imagens fixas e em movimento, sons, hipertexto e interatividade. Tudo isso despertou o interesse pela potencialização das formas de comunicação. O mundo da indústria, do comércio, dos serviços, dos negócios e do entretenimento prontamente adotou o novo meio eletrônico. A ele não ficou indiferente, por sua vez, o universo pedagógico.

A prova disso é que o ensino superior, para não falar dos níveis fundamental e médio, cada vez mais vem recheando os currículos dos seus cursos com disciplinas direta ou indiretamente ligadas a essa área, ora criando ora atualizando conteúdos relacionados com o saber digital, seja numa abordagem crítica, seja numa dimensão instrumentalizadora.

A Faculdade de Educação, por exemplo, desde a década de 80 vem criando espaços e possibilidades de construção de competência nessa área, não só no que diz respeito à criação de disciplinas, mas também na instalação de ambientes de formação e desenvolvimento da cultura digital, a exemplo do **Tabuleiro Digital** e dos dois laboratórios de Informática que servem tanto a atividades ligadas a disciplinas, como para o uso de alunos da UFBA, sem qualquer vínculo curricular.

De forma avassaladora, a internet vem ocupando os espaços mais significativos do cotidiano e, dentre eles, o espaço da sala de aula, que cada vez mais tem sua concepção original alterada, cujos limites de expansão ainda não é possível determinar, a menos que se queira considerar o mundo como o próprio limite, o que, para fins práticos, acarretaria algumas dificuldades.

Uma simples navegação a sites de instituições educacionais, ou afins, aponta para um sem número de possibilidades de realizações que podem significar a criação de novas dinâmicas capazes de tornar a prática pedagógica mais prazerosa e mais profícua, conforme vem sendo anunciado. Em outras palavras, a internet seduz, encanta e desperta interesse dos que buscam construir uma escola com soluções melhores do que as apresentadas historicamente. Incluindo-se aí o que diz respeito à formação humana.

Pouco menos de meio século antes do surgimento da internet, acontecia, em 1929, a primeira demonstração do funcionamento da televisão. Já nessa época, ocorriam também as manifestações exitosas do cinema, outra invenção magistral que despertou, desde seu nascedouro, grande interesse por parte dos educadores. O alto custo da produção cinematográfica, entretanto, não permitiu que a escola se apropriasse, de maneira mais significativa, dessa nova maravilha, como a indústria do entretenimento o fez. Só décadas mais tarde, com a TV já consolidada, foi possível, a partir do surgimento das câmeras portáteis, um envolvimento maior por parte de educadores, no que diz respeito à produção e edição imagética. Por outro lado, o

contato com as imagens ¹⁷ fixas e as imagens em movimento, tornaram-se cada vez mais frequentes.

A partir de 1962, data da transmissão das primeiras imagens ao vivo, através do satélite Telstar, lançado pela NASA, iniciou-se uma extraordinária expansão da TV, alcançando locais antes inóspitos a outros meios de comunicação. Quatro décadas depois, povoados distantes dos grandes centros urbanos recebiam profusões de imagens geradas em culturas longínquas, justificando a expressão “aldeia global”, cunhada na década de 70 por McLuhan.

A multiplicação de produtos e serviços e a proliferação das empresas de comunicação, somada ao aperfeiçoamento aos equipamentos de registro, fizeram surgir uma sociedade eminentemente audiovisual, com ênfase no sentido da visão. De acordo com Soares (1982: 8), um jovem, ao alcançar 15 anos já foi exposto a 300.000 mensagens publicitárias e gastou vendo TV o dobro do tempo empregado em sala de aula.

Assim, as múltiplas formas de comunicação nos grandes centros e, a partir da TV, presentes também nas pequenas localidades, é mediada por uma profusão de imagens com extraordinária capacidade de simular o real.

Multiplicam-se os suportes e a capacidade de reprodutibilidade técnica. Refina-se o conjunto de signos partilhados socialmente. As imagens estão em toda parte: seduzindo, encantando, persuadindo, vendendo. Cada vez é maior a verossimilhança. O livro, o jornal, o cartaz, o cinema, a televisão, o vídeo, o outdoor, o transdoor, o painel eletrônico e, contemporaneamente, a internet abrigam generosamente a imagem, nas mais distintas modalidades de geração, ora criada de forma mais artesanal, ora produzida industrialmente por meio de equipamentos mais complexos, ou ainda de maneira mista, resgatando e ressignificando modalidades anteriores.

A superexposição imagética a que é submetido o indivíduo na sociedade contemporânea vem despertando o interesse de profissionais de áreas diversas, no sentido de investigar impactos e resíduos que essa exposição excessiva pode ocasionar. É nesse sentido que se pretende fazer um inventariado de aspectos e abordagens no universo imagético com vistas ao pro-

¹⁷ Adota-se, aqui, o conceito de Rabaça (1987) para imagem, dentre outros, como sendo “uma representação visual, artística ou mental de um objeto” ou ainda a “representação de um objeto por meios visuais, gráficos, plásticos ou fotográficos (fotografia, desenho, escultura, cinema, televisão etc.). Mais adiante veremos outras conceituações. Há uma categorização feita por Mitcheel, citado por Santaella, de grande abrangência. Segundo essa classificação a imagem compreende cinco grupo e cada um deles abriga outros subgrupos: **Imagem Gráfica** (figuras, estátuas, *design*); **Imagem Ótica** (espelhos, projeções); **Imagem Perceptiva** (dados dos sentidos, aparência); **Imagem Mental** (sonhos, memórias, idéias); **Imagem Verbal** (metáforas, descrição).

cesso ensino-aprendizagem, não só no que diz respeito a possibilidades de uso em situações de construção do conhecimento, como também no que concerne à dimensão da leitura crítica da imagem. É a percepção da importância que essa questão tem para os que trabalham com a comunicação que leva Dondis a manifestar-se dessa maneira:

“A força cultural e universal do cinema, da fotografia e da televisão, na configuração da auto-imagem do homem, dá a medida da urgência do ensino de alfabetização visual, tanto para os comunicadores quanto para aqueles aos quais a comunicação se dirige” (DONDIS, 1991: 4).

Hoje já se constitui um truísmo dizer que os meios de comunicação, ditos de massa, com ou sem razão, forjam visões de mundo e que refletem o modo de produção que o engendrou. Não se pode negar a influência que exercem sobre as pessoas, bem como as dificuldades de torná-los inócuos ou desideologizado. Alguns estudiosos apontam como solução a possibilidade de trabalhar a mensagem na recepção, através de instrumentos teóricos críticos.

Dentre outras, uma das conseqüências dos valores difundidos por essas mídias, principalmente a TV, segundo Soares (Ibid.: 10), é “a confirmação da ‘justeza’ do modelo atual da sociedade (os pobres são mais pobres porque são incapazes, mas todos têm iguais ‘oportunidades’, devem, pois, pagar pela sua incompetência)”.

Eco (1989), ao analisar os resultados de uma vasta enquete feita na Europa por ocasião das comemorações do bicentenário da Revolução Francesa, comenta para mostrar a influência do cinema na construção do imaginário dos indivíduos: “As pessoas têm idéias vagas, frequentemente filtradas por Hollywood” Pelas respostas dos entrevistados creio que não é equivocado dizer que os jovens universitários europeus de quatro países (Alemanha, França, Inglaterra e Itália), aprenderam menos com seus professores de História do que com os diretores hollywoodianos.

Isso significa dizer que a visão que um diretor ou roteirista de um grande estúdio tem sobre uma determinada personalidade histórica ou sobre um certo fato, poderá impregnar o seu discurso imagético. O mesmo pode ser dito em relação a outras mídias de grande poder de penetração.

A convicção da importância de novas formas de alfabetização – e aqui poderíamos incluir a “alfabetização digital” – faz Dondis (Ibid.: 4) lembrar da célebre frase de Moholy-Nagy, ilustre professor do movimento do Bauhaus, proferida em 1935, na Alemanha: “Os iletrados do futuro também vão ignorar tanto o uso da caneta quanto o da câmera”.

ARQUEOLOGIA DA MEMÓRIA IMAGÉTICA

"As primeiras lembranças da vida são lembranças visuais. A vida, na lembrança, torna-se um filme mudo. Todos nós temos na mente a imagem que é a primeira, ou uma das primeiras, da nossa vida. Essa imagem é um signo, e, para sermos mais exatos, um signo linguístico, comunica ou expressa alguma coisa."

Pasolini¹⁸

No princípio era a imagem fixa

Talvez os meus primeiros contatos com as imagens – os signos icônicos – tenham sido através de austeras fotografias de familiares nas paredes da minha casa. Meu avô paterno fora fotógrafo profissional na sua juventude, coincidentes com as também iniciais do século 20, percorrendo léguas e mais léguas em lombo de burro, “por essa terra de meu Deus e por esse mundo afora”, segundo relato de minha avó, sua esposa, extensão ou lonjura essa que, possivelmente, nem de longe ameaçava ultrapassar os limites do Estado da Bahia. Naquele tempo, o mundo parecia muito maior. Nos alforjes conduzidos pelas suas alimárias podiam ser encontrados agasalhos, roupas, utensílios pessoais e profissionais, quais câmeras de grande formato, negativos de vidro, hipossulfito e outros químicos pertinentes ao ofício, além de duas “poderosas” garruchas, uma em cada arca, bem no fundo, escondida entre panos. A condução de armas de fogo era um costume da época, uma vez que as estradas ermas eram sempre convidativas aos malfeitores, como se costumava dizer. Quanto à idéia de conduzi-las às sete-chaves e literalmente no fundo do baú, certamente era o traço idiossincrático do meu avô Neco, pacifista convicto e cultor do bom relacionamento entre as pessoas.

Quero acreditar que o amor do meu avô nutrido pela “arte fotográfica” talvez tivesse influenciado o meu pai a também cultivá-la, mas nesse caso apenas como apreciador e fruidor. Embora os retratos fossem mais ou menos comuns, naquela época do meu avô e no período da minha própria meninice, como adornos de paredes, de memória, eu me reporto para outras re-

¹⁸ (Pasolini, Pier Paolo. "Gennariello: a linguagem pedagógica das coisas" em: *Os jovens infelizes: antologia de ensaios corsários*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 125.)

sidências de familiares e amigos de infância com quem convivi e, sem nenhuma dúvida, posso afirmar que a “densidade fotográfica” por metro quadrado na minha casa era bem maior do que a de outras que eu freqüentava. Isso tudo para dizer que eu vivi, quando ainda bem criança, mergulhado em fotografias e retratos.

É bem verdade que eu nascera também mergulhado em um mundo de imagens sacras, de bentinhos, escapulários, de santinhos de toda espécie e cor. Se não estivesse atentando contra a memória dos meus antepassados, eu diria mesmo que era “um verdadeiro inferno de tanto santo”. Em qualquer livro ou gaveta que se abria, um deles sempre saltava obsequioso, qual a oferecer os seus bons serviços, numa espécie de marketing celestial.

Para ser verdadeiro, tenho dificuldades de precisar, assim, qual desses estímulos visuais povoaram pela primeira vez as minhas retinas infantis e qual deles mais as marcou. Em alguns momentos penso nas fotos espalhadas pelas paredes e cômodas; em outros, penso nas peças escultóricas e impressos sacros. Não importa a ordem cronológica, mas é certo que um deles roubou-me o meu olhar primeiro. E isso é tudo que a minha memória tênue e esfumaçada, por mais de cinco décadas vividas, me permite recuperar.

Fui criado, praticamente, em duas cidades. Nasci em Riacho de Santana, beirada por rio contribuinte capilar e modesto do “Velho Chico”, em tempo de fartura, no sudoeste baiano. Aos quatro meses fui levado para outra cidade, Caetité, ambas separadas por poucos quilômetros de distância, embora naquela época, pelas condições da estrada que as ligava, o tempo era longo, de até um dia inteiro no período das águas. O asfalto, hoje, aproximou e resumiu tudo para menos de uma hora.

Só ao fazer esse esforço de memória e escrita é que me dou conta de que vivi apenas um quarto da minha infância, talvez até um pouco menos, na minha cidade natal. Os outros três quartos eu passei em Caetité estudando. E isso levando em conta que desde os quatro ou cinco anos eu já havia ingressado no Jardim de Infância e que nas férias de final de ano eu acompanhava as visitas que minha mãe fazia aos pais dela, os meus avós. Isso me faz concluir também que eu passava mais tempo exposto às imagens icônicas quando eu me encontrava em Caetité. Curioso é que, durante o período de férias de final de ano, em que eu ficava em Riacho de Santana, os meus estímulos visuais imagéticos, praticamente, cessavam. Nessa mesma cidade, quando de férias escolares, a não ser por breves momentos de reclusão auto-buscadas, trancado em uma das dependências do casarão de meus pais, fechado a maior parte do tempo, uma vez que residíamos em Caetité. Aquela casa desabitada no período letivo e cujas janelas, pelo menos algumas delas, eram escancaradas quando lá chegávamos, deixando o sol entrar e

se misturando com alguns resíduos de poeira, ainda que as limpadeiras se esforçassem ao máximo para tudo ficar habitável, aquele cenário mágico e excitante, exercia um grande fascínio na imaginação do menino que já ouvira muitas e muitas histórias de castelos, de assombração e recantos misteriosos, ali mesmo, contadas por minha mãe e parentes.

O lugar em que me refugiava, conhecido como “salão”, tinha todas as características capazes de exacerbar a imaginação aventureira juvenil: Quadros de grandes dimensões pelas paredes, incluindo-se fotos de familiares, de casamentos, formaturas, retratos posados cuidadosamente, com colunas e adereços clássicos pintados no fundo, pesados móveis de madeira, material escolar e de escritório sobre uma mesa quadrada, canetas antigas de penas metálicas inglesas, mata-borrões, vitrola de caixa metálica preta, dita portátil por meu pai, pesos exóticos de papel, entre outros utensílios e, para completar o quase cenário medieval, um sorridente crânio de onça que meu pai ganhara de presente, sobre pesados livros vermelhos e pretos de encadernação rebuscada e largos dorsos com letras douradas.

Também contribuía para o exotismo do cenário um enorme couro de preguiça ao longo de uma “marquesa” de palhinha, quase rente com uma monumental gravura impressa de um piedoso Coração de Jesus, em policromia, salvo engano, alemã, de semblante sóbrio e sereno, ainda que o coração imaculado estivesse dramaticamente exposto. Essa gravura de dimensões avantajadas – minha mãe costumava dizer que era de “tamanho natural” – tinha um olhar que impressionava a todos que a viam e chegara ali mediante solene entronização de acordo com costume religioso da região e de meus pais.

Dizia-se que, de qualquer lugar que o Sagrado Coração fosse contemplado, ele sempre “acompanhava” com os olhos a quem o mirava. Tal “magia”, que dava um certo “prestígio” ao quadro, constituía motivo de grande curiosidade para os que tinham o privilégio de adentrar-se pelo “salão”. Havia um quê de solenidade e até mesmo um certo mistério no ambiente. Raramente a minha mãe permitia que eu nele entrasse quando estava acompanhado de outras crianças, principalmente dos primos mais peraltas.

Só depois de muitos anos, estudando perspectiva, já na Escola de Belas Artes, voltei a refletir sobre o assunto, quando viria a descobrir a regra do posicionamento correto para obter aquele resultado. Ou seja, o truque do misterioso olhar daquele impresso, dito sacro, que acompanhava a todos, consistia em, simplesmente, o pintor situar o modelo que seria a referência para pintar o Coração de Jesus (no estágio que antecedia a reprodução mecânica, ou no labor da realização do original), de modo a coincidir a altura dos olhos de ambos, ou seja, tanto os do modelo pintado quanto os do pintor deveriam estar situados num mesmo plano hori-

zontal imaginário. Dir-se-ia, em estudos geométricos, pontos coplanares. Difícil dizer é se aquilo era usado com o intuito de mistificação ou se aquele princípio era simplesmente aplicado com propósitos estéticos, cujos apelos da verossimilhança constituíam uma exigência da cultura em que a obra (na era da reprodutibilidade técnica benjaminiana) estava inserida.

Numa iconosfera¹⁹ permanentemente alterada pelos acréscimos ao seu acervo, sempre crescente, de fato, em Caetité, eu estava mais sujeito à exposição das imagens do que em Riacho de Santana. É impressionante como alguns fatores culturais concorrem para o florescimento da oralidade, da escrita ou da imagética²⁰ nos seus múltiplos desdobramentos. Por alguma razão, à qual ainda não procurei investigar, mas que certamente poderia ter curso no plano vygotskyano da ontogênese, no sentido de cada indivíduo ter o seu percurso singular, próprio, senti-me sempre atraído pela imagem - sem qualquer influência que pudesse ser atribuída à mediação do ambiente escolar²¹ - e de alguma forma a minha vida a ela se vinculou. Duas situações vividas ilustram isso. A primeira delas diz respeito à “iconoclastia” por mim praticada, ainda que inconsciente, que se deu na minha primeira infância, por volta dos seis ou sete anos de idade, em Caetité, quando me divertia em queimar fotografias, com a cumplicidade de uma jovem moça, de apelido *Fulô*, incumbida por meus pais de tomar conta de mim. Morávamos numa casa cujo antigo proprietário lidava com projeção cinematográfica²², a jul-

¹⁹ O termo *Iconosfera* compreende todo o sistema de imagens visuais existentes, da mesma forma que, por analogia, biosfera compreende o conjunto de todos os ecossistemas da Terra. Para Meneses (2006), “O que alguns chamam de ‘iconosfera’ o sistema de imagens visuais que integram meu imaginário e funcionam ativamente no meu aqui e agora, compõe-se, normalmente, de elementos marcados por temporalidades diversas, mas que convergem, todos, para meu presente existencial. O presente, assim como o passado, é também invenção do tempo presente, que eu elaboro com essas temporalidades diversas.”

²⁰ Assim passo a denominar a produção da imagem ou o envolvimento com ela, enquanto signo utilizado em processos de semiose, ou de produção de significados, para fins comunicacionais quaisquer. Adoto o conceito de “comunicação” usado por França (2002:41), como sendo o “(...) processo social básico de produção e partilhamento do sentido através da materialização de formas simbólicas.”

²¹ Nesse caso a mediação vai ocorrer, acredito, através de amigos, da mesma faixa etária ou não, principalmente fora do ambiente escolar, através do gosto pelas revistas em quadrinhos que vai sendo desenvolvido, pela partilha do apreciar de estilo de alguns desenhistas presentes nas mencionadas revistas, nas constantes trocas filatélicas, cujas estampas passam a ser objetos do fruir estético e das incursões pelo mundo da recepção cinematográfica, entre outros envoltimentos de “natureza imagética”. Não incluo, nesse rol, as imagens televisivas, pois só as conheci aos 17 anos de idade, desconsiderando um rápido contato de minutos (isso mesmo) que tive aos 13 anos. Na minha passagem pela escola, nos níveis equivalentes atuais ao ensino fundamental e médio, a presença da imagem como auxílio da comunicação docente foi insignificante. Alguns raríssimos recursos gráficos numa trajetória de 12 anos, nem merecem ser mencionados. As ilustrações dos livros trabalhados nunca foram dignas de qualquer atenção por parte dos professores que tive.

²² Trata-se de um senhor conhecido como “Capitão”, que exibia filmes na cidade. Recentemente, tomei conhecimento desse fato através da publicação de um caetiteense (Neves, 1986: 51-52) segundo a qual esse referido senhor exibia sessões dominicais. Pelo visto, o escritor já estava “habitado aos bons filmes do cinema mudo”, segundo se refere, e, por falta de opção, submetia-se a assistir ao que era oferecido aos moradores da pequena e distante localidade do interior baiano: “Havia de nos contentarmos com produções anteriores a 1910, sucata recolhida da cidade da Bahia”.

gar por alguns objetos que foram deixados num pequeno depósito existente, no interior da casa. Acredito que, após a venda do imóvel, ele tenha se mudado para outra cidade, desistindo de reavê-los.

O fato é que, alguns anos depois, aqueles imprestáveis, por ocuparem um razoável espaço na casa, foram consideradas incômodas por meus pais, sendo transferidas para o quintal e posteriormente apropriadas por mim como brinquedos improvisados. Lembro-me de algumas carcaças metálicas já bastante danificadas, carretéis e objetivas, além de outras quinquilharias jamais identificadas nas suas reais funções. De posse delas, ora serviam para representar carros ou armas, ora funcionavam como martelos ou, simplesmente, pesos para as minhas brincadeiras e invenções diversas de natureza lúdica.

Um dia descobrimos uns caixotes, que também acompanhavam os “resíduos cinematográficos”, repletos de rolos de filmes de 35 mm. Depois desse extraordinário achado, conforme reputamos, eu e *Fulô* passávamos horas intermináveis desenrolando os tais rolos para tentar identificar as figuras contidas nos fotogramas. Olhando a película contra a luz, conseguíamos distinguir figuras humanas, paisagens, cenários urbanos, mas não sem antes de intermináveis repetições dos mesmos quadros, apenas com ligeiras alterações. Depois de algum tempo, tentando ver mais e mais daquelas figuras miúdas e transparentes, no final de cada sessão, era uma grande trabalhadeira para “rebobinar” de novo o material filmico. Frequentemente, a preguiça nos assaltava e com o passar do tempo era grande a quantidade de fita desenrolada que se acumulava, até que um dia, um de nós, não me lembro quem, teve a brilhante idéia de levar ao fogo, às escondidas, um fragmento de um dos rolos. O resultado foi apoteótico. Em fração de segundos, apenas restara um pouco de cinzas pelo fogão de lenha. Refeitos do susto, repetimos um sem número de vezes aquela “pirotecnia lúdica”, até que um dia, denunciados pelo cheiro forte, minha mãe resolveu pôr um ponto final na nossa diversão. Eu não tinha, na época, a medida do quanto aquela brincadeira poderia ter ocasionado conseqüências drásticas para a nossa integridade física, não só pelo perigo de queimaduras sérias, pelo fato de ser um material altamente inflamável - tanto assim que a indústria cinematográfica o substituiu por outro material menos comburento - como pelos gases tóxicos que a queima produzia. Dessa forma, ao perscrutar a minha arqueologia imagética, descobri que o início do meu percurso visual foi marcado por uma inocente iconoclastia e também que o acaso me poupou de um grande sofrimento físico.

Uma curiosidade me persegue no presente: que imagens seriam aquelas que eu e minha parceira “incendiária” conseguimos destruir, além daquelas figuras miúdas que podíamos distinguir? Seria um documentário, uma ficção? Quem as teria produzido e com que finalidade?

A segunda situação em que me envolvi, ligada indiretamente ao universo das imagens e que também poderia ter resultado em tragédia para mim, ocorreu quando um dos alto-falantes do sistema sonoro do Cine Vitória, em Caetité, deixou de funcionar. Era exatamente o dispositivo, localizado no meio da sala de projeção, que havia queimado e precisava ser substituído por um outro em bom estado. Como o forro do teto do recinto era constituído de peças de tecido fino, presas em barrotes de pouca espessura, era impossível que um profissional realizasse tal operação, dado que a delicada estrutura de madeira não suportaria o peso de um adulto sobre ela. Diante de tal dificuldade, o operador de projeção e responsável pelo cinema, de nome Nilton, resolveu requisitar um menino de pequena estatura e de pouco peso para realizar a arriscada tarefa. A recompensa prometida para quem fizesse a troca dos dispositivos sonoros era o acesso gratuito aos filmes em cartaz, durante uma semana, desde quando a película não fosse imprópria. A altura do pé direito da referida sala era considerável. Não sei ao certo quanto media, mas calculo que tivesse em torno de oito metros. Nenhum dos meninos quis correr o risco, nem os mais afoitos, exceto eu. A possibilidade de ter a entrada livre no cinema durante uma semana inteira superou o medo da queda e lá fui eu pelo oscilante forro seguindo as orientações do operador. Durante o percurso em que eu andei naquela verdadeira “corda bamba”, evitava olhar para baixo, pois através do tecido fino do forro, eu podia ver os assentos duros que me aguardavam, caso eu resolvesse cair... O longo tempo já transcorrido dessa imprudência cometida fez-me esquecer dos detalhes do que se seguiu depois. De duas coisas ainda me lembro, entretanto: uma delas é que os meus pais nunca souberam daquela minha proeza; e a outra é que só usufruí de um único filme, em sessão de *matinée*, pois durante toda a semana, para o meu azar, só passaram filmes proibidos para menores de 18 anos, e o operador não concordou em transferir o meu “direito” à entrada grátis para as semanas seguintes.

Descobri que a imagem é o fio tênue que me liga ao passado. E assim eu fui me enredando com elas. É inegável o quanto algumas dessas imagens, de diferentes origens, marcaram a lembrança do menino que fui e cujos pensamentos prolongaram-se até a atualidade, permanentemente em transformações, graças a elas e a despeito delas, para demarcar o limiar das referências que a memória pode alcançar, quais muletas visuais, num *continuum* até a consciência do que tenho de mim, hoje. Esses signos icônicos, de semânticas dinâmicas jamais cristalizadas, no tempo ou no espaço, num existir de permanentes transfigurações, é co-

mo se fossem os elementos asseguradores da identidade ou de um processo identitário, a despeito do eterno movimento e do devir inexorável. Assim, as lembranças ou imagens mentais de imagens icônicas de um espaço perceptual vivido, constituem pontes entre o passado e o presente, quais àquelas evocadas por Alberto Manguel, jorradas em profusão de não se sabe onde:

"As sombras na parede da caverna de Platão, os letreiros de néon de um país estrangeiro cuja língua não falamos, o formato de uma nuvem que Hamlet e Petrônio vêem no céu, certa tarde, o letreiro *Bois-Charbons* que (segundo André Breton) se lê *police* quando visto de determinado ângulo, a escrita que os antigos sumérios acreditavam poder ler nas pegadas dos pássaros sobre a lama do rio Eufrates, as figuras mitológicas que os astrônomos gregos identificavam na concatenação dos pontos assinalados por estrelas distantes, o nome de Alá que o fiel vislumbrou num abacate aberto e no logotipo dos artigos esportivos da Nike, a escrita ardente de Baltazar, sermões e livros que Shakespeare encontrou em pedras e regatos, as cartas do tarô por meio das quais o viajante de Calvino lia narrativas universais em *O castelo dos destinos cruzados*, paisagens e imagens identificadas por viajantes do século XVIII nos veios de pedras de mármore, o bilhete rasgado num quadros de avisos e realojado em uma pintura de Tâpies, o rio de Heráclito que é também o fluxo do tempo, as folhas de chá no fundo de uma xícara na qual os sábios chineses acreditam poder ler nossas vidas, o vaso estilhaçado de *Sahib* Lurgan que quase se recompõe por inteiro diante dos olhos incrédulos de Kim, a flor de Tennyson na parede gretada, os olhos do cão de Neruda nos quais o poeta descrente via Deus, o He lohau rongorondo, ou "pau que fala", da ilha da Páscoa, que sabemos guardar uma mensagem indecifrada até hoje, a cidade de Buenos Aires que, para o cego José Luis Borges, era "um mapa de minhas iluminações e meus fracassos", os pontos de costura na roupa de Kisima Kamala, alfaiate de Serra Leoa, nos quais ele viu o futuro alfabeto da escrita mande, a baleia errante que são Bredan tomou por uma ilha, os três picos de Montanhas Rochosas que delineiam o perfil de três irmãs contra o céu ocidental do Canadá, a geografia filosófica de um jardim japonês, os cisnes selvagens de Coole, nos quais Yeats decifrou nossa transitoriedade - tudo isso oferece ou sugere, ou simplesmente comporta uma leitura limitada apenas pelas nossas aptidões" (MANGUEL, 2001: 21-22).

Por um ato volitivo, a memória recupera, sem dificuldade, as instigantes ilustrações de livros, seletas, crestomatias, almanaques, folhinhas e estampas avulsas tocadas, vistas, cheiradas - com algumas delas já amareladas à época. Talvez, por isso mesmo, contribuindo para compor a atmosfera mágica, inebriante, indizível. Por outro lado, a tentativa de expressá-las, nesta escrita, faz saltar a idéia da incompletude do código lingüístico, tal qual a da representação plástica, ou qualquer outra inventada pela oficina humana, ficando apenas o esforço ou a intenção de fazê-lo, como um mero resíduo das reminiscências em mim guardadas, qual um terrível segredo, envolto em véus brumosos de um passado que o tempo dilui inexoravelmente, a cada dia e com o passar dos anos. Tal compreensão certamente não enfraquece de todo o entendimento de que "*comunicar significa transferir informação de um ponto a outro no es-*

*paço e memorizar quer dizer transportar informação de um ponto a outro no tempo*²³”, pois de alguma forma esse transporte é feito. E por mais tênues que sejam, essas imagens ainda persistem na memória: reproduções de bicos-de-pena dos livros de Geografia de Delgado de Carvalho e Aroldo de Azevedo; das ilustrações do livro do “ Programa de Admissão”²⁴ organizado por este último; da apenas folheada e nunca estudada obra de Felisberto de Carvalho (Primeiro Livro de Leitura e Segundo, de capas coloridas e figuras inesquecíveis), das cenas heróicas de batalhas e de outros feitos de sisudas figuras das Histórias, de Joaquim Silva, além de outros livros escolares, cujos nomes dos autores já não mais são resgatados pela minha memória, a despeito dos vestígios pictóricos na lembrança continuarem vivos, ainda que esfumados. Mais uma vez ressaltada a não-mediação da escola, dos primeiros anos, ficou a idéia rala, diluída, dos traços leves e graciosos dos ilustradores da obra infantil lobatiana, de edições contemporâneas a minha infância, os geniais LeBlanc²⁵ e J. U. Carlos – envolventes, preciosos e precisos ao trazer à vida vidente o Sítio do Pica-Pau Amarelo e as personagens Dona Benta, Tia Anastácia, Narizinho,

²³ Conceituação ligeiramente modificada, mas mantendo a idéia original, com base no texto de Domatewicz (1999).

²⁴ Além do citado autor, essa obra, intitulada Programa de Admissão, teve a participação dos professores Joaquim Silva, José de Arruda Penteadado, José C. Júnior, Osvaldo Sangiorgi e incluía textos de outros autores brasileiros, entre os quais Olavo Bilac, Guilherme de Almeida, Martins Fontes, Oswald de Andrade, Rui Barbosa. Era o livro adotado, na minha cidade e em muitas outras pelo Brasil afora, nos cursos de preparação para o exame de admissão ao ginásio. O referido livro, editado pela Companhia Editora Nacional, era muito apreciado por mim e por meus colegas, pois continha muitas fotografias coloridas e em preto e branco, além de ilustrações e mapas.

²⁵ **André LeBlanc** nasceu no Haiti e foi educado nos Estados Unidos, residindo muito tempo no Brasil. À exceção dos dois volumes de “Os Doze trabalhos de Hércules, ilustrou toda a coleção de Monteiro Lobato, publicada pela Brasiliense, em 1947, editora para a qual trabalhou até o início da década de 70. LeBlanc, como assinava, foi também autor de adaptações de clássicos da literatura brasileira para os quadrinhos, entre eles “O Guarani” e “Menino de Engenho”, para a Editora Brasil-América (EBAL) e de tiras diárias que eram distribuídas internacionalmente. Uma das suas ilustrações mais marcantes, a meu ver, para a obra de Lobato, é a do casamento da Emília com Rabicó, em que a boneca é vista de vestido de noiva e o porco ostentando um enorme laço de fita ao pescoço e uma elegante cartola na cabeça, enquanto, no fundo, vê-se Pedrinho e Narizinho mirando o simpático casal. **J. U. Campos**, era como assinava Jurandir Ubirajara, outro grande pintor e ilustrador brasileiro, que trabalhou com maestria na obra lobatiana. O traço de cada um tornou-se inconfundível para mim, pelo fato de ambos ilustrarem as edições que tive acesso durante a minha infância e a minha juventude.

Imagem 1 – Desenho
Casamento de Emília – André Le Blanc. Fonte: Internet.



Pedrinho, Emília, Visconde de Sabugosa, Rabicó, Saci e outros tantos celebrados personagens, além do Jeca Tatu calçado com botas. Também os ornamentos pictóricos encantadores nas histórias de *Branca de Neve*, *Cinderela*, *João e Maria*, *Rapunzel*, dos Irmãos Grimm, ou as delicadas ilustrações nos contos *O Patinha Feio*, *O Soldadinho de Chumbo*, *A Pequena Sereia*, *A Princesa e a Ervilha*, em Hans Christian Andersen, para citar alguns – isso tudo na fase da minha infância propriamente dita, no final dos anos 50 e início dos anos 60, pouco antes da avassaladora massificação patrocinada pela indústria cultural americana.

Pessoalmente considero que as ilustrações dos livros que li, pelo menos na maioria deles, muito contribuíram para eu fixar algumas referências que só o signo lingüístico não daria conta, inclusive na importante, mas às vezes descurada, dimensão afetiva. Um desenho que cativa o olhar, um cheiro prazeroso e uma textura que acaricia são sempre possibilidades de plasmar as reminiscências, de dar vigor à memória. A presença do signo plástico pitoresco em Lobato, não o empobreceu, pelo contrário. O casamento do texto com a ilustração, a meu ver, muito contribui para consolidar o feliz encontro entre os autores e co-autores, nas figuras do escritor, do ilustrador e do leitor, esse último responsável pela grandeza da obra, no ato da congenilidade proclamada por Eco (1988). Para mim, os temores de Flaubert, lembrados por Manguel, eram infundados quando temia que a ilustração pudesse encobrir a singularidade do texto:

“Ninguém jamais vai me ilustrar enquanto eu estiver vivo, porque a descrição literária mais bela é devorada pelo mais reles desenho. Assim que um personagem é definido pelo lápis, perde seu caráter geral, aquela concordância com milhares de outros objetos conhecidos que leva o leitor a dizer: ‘ eu já vi isso’, ou ‘ isso deve ser assim ou assado’. Uma mulher desenhada a lápis parece uma mulher, e só isso. A idéia, portanto, está encerrada, completa, e todas as palavras, então, se tornam inúteis, ao passo que um mulher apresentada por escrito evoca milhares de mulheres diferentes.

Por conseguinte, uma vez que se trata de uma questão de estética, eu formalmente rejeito todo tipo de ilustração” (Manguel, 2001:20).

As imagens, na minha adolescência, foram muito além daquelas estáticas, conceitualmente assim entendidas, encontradas nas revistas infantis americanas de Disney, de Marge²⁶ e Mort Walker²⁷, entre outras, ou da literatura juvenil, também de autores americanos quais Zorro, Flecha Ligeira, Roy Rogers, Fantasma, Mandrake, Cavaleiro Negro, Príncipe Valente, das histórias em quadrinhos, ou aquelas que ilustravam as capas dos livros de autores franceses que misturavam ficção e história, a exemplo de Michel Zévaco, Alexandre Dumas, ou ainda as dos “rocambolescos” romances-folhetins de Ponson du Terrail, só para citar alguns. As ilustrações de alguns desses livros, conhecidos como do gênero “capa-e-espada” foram muito apreciadas por mim, que as analisava com acuidade, estudando-as detidamente e devorando-as com os olhos. Os cuidados no detalhamento, além de outros atributos plásticos, faziam crescer a minha admiração pelos seus autores, cuja maioria deles nunca consegui identificar.

Os primeiros movimentos filmicos

Nessa etapa da minha vida também passaram pelas minhas retinas e ficaram na minha memória as imagens dos filmes assistido no único cinema da cidade em que eu morava, já referido anteriormente, localizado na Rua Barão de Caetité, bem próximo da minha residência. Do meu quarto, enquanto me deliciava com as aventuras dos Pardaillans ou de Buridan, de Zévaco, pude ouvir a voz do operador, conhecido como “Nilton do Cinema”, anunciar após a já conhecida música de abertura (“Wheels”, do disco “Moendo Café”, de Poly e seu Conjunto): “Ao som deste prefixo musical, entra no ar o serviço de auto-falante a voz do Cine Vitória, anunciando para hoje o sensacional filme de Delmer Davis “*Candelabro Italiano*” com Troy Donahue, Angie Dickinson, Suzane Pleshette, Rossano Brazzi e muitos outros...” para em seguida atacar com a trilha sonora do próprio filme, que havia estourado em todas as rádios brasileiras: “*Al di la, del bene piu prezioso, ci sei tu / Al di la, del sogno piu ambizioso, ci sei tu...*”

²⁶ **Marge** é como ficou conhecida Marjorie Henderson Buell, criadora das tiras de “Luluzinha e Bolinha” e lançadas no jornal *Saturday Evening Post*, em 1935. Posteriormente foi criado o seu próprio *gibi*, publicado pela primeira vez no Brasil em 1950, pela revista *O Cruzeiro*. No final dessa mesma década, acabou transformando-se em grande sucesso editorial. Provavelmente tenha inspirado Maurício de Souza na criação de Mônica e Cebolinha.

²⁷ **Mort Walker** é o autor de “Zezé & Cia” e “Recruta Zero”, versões brasileiras de tiras diárias e revistas em quadrinho americanas. Nesta última, Walker satiriza o cotidiano do exército, em que o personagem, um soldado raso preguiçoso, sempre está procurando escapar das ordens do seu superior imediato. No início dos anos 90, o autor teve um seu trabalho censurado nos jornais americanos, por nele abordar uma situação de um general que se envolveu com assédio sexual. Por outro lado, já recebeu diversas homenagens “pelos bons serviços” prestados ao humor do seu país.

Sabe-se o quanto a música é capaz de transportar o público para determinados estados de enlevo e o quanto certas linhas melódicas contribuem para o fortalecimento das imagens. Chico Buarque revela isso em *Cinema*, que acredito se aplicar a todos os gêneros de filme:

“A idéia da música em cinema muitas vezes é essa: você tem um tema central que costura, não é, que é sugerido aqui e ali, que aparece numa determinada cena ou é guardada para o final do filme. A idéia é que as pessoas saiam do filme com aquela música na cabeça. Isso é clássico em cinema musical²⁸”.

Nos seus incontáveis chamamentos publicitários, durante o longo período, segundo me parece, em que trabalhou na cidade, o referido operador jamais anunciou um filme sem adjetivá-lo de “sensacional”, correspondessem à verdade ou não seus apelos. E isso me despertava a atenção e, talvez, tenha contribuído para eu ir cultivando, aos poucos, um espírito crítico e cético em relação à publicidade de produtos, e posteriormente à propaganda política. Desde então, já observava o quanto as palavras e as imagens podiam ser usadas tanto para dar testemunho do que de fato era, quanto para testemunhar o que tão-somente queria passar por ser, do apenas verossímil, sem necessariamente corresponder à verdade. Curioso é que tinha a noção de que as pessoas tacitamente aceitavam o malogro, sem praticamente nenhuma reação. No máximo diziam que o filme era um “abacaxi” quando o mesmo não correspondia ao que dele era anunciado. Refletindo sobre isso, hoje, imagino a dificuldade de falar, por exemplo, que a publicidade do filme era enganosa, uma vez que, em última instância, poder-se-ia atribuir o desencontro de pontos de vista a uma questão de subjetividade. Ou seja, nesse limbo, a margem de manobra e de má-fé podia se instalar livremente, prevalecendo o benefício (ou malefício) da dúvida.

Não só eu, como também os meus amigos de infância, com os quais brincava, tínhamos a percepção dos “blefes” aplicados pelo operador Nilton para seduzir o público: quando se tratava do apelo feito pelo serviço de alto-falante do cinema, ou seja, do recurso auditivo, ele tirava partido da pronúncia “sofisticada” dos nomes de atores, geralmente estrangeiros, que sempre conseguia impressionar, além do indefectível termo “sensacional” aplicado a todas as películas; quando, por outro lado, o apelo era visual, Nilton valia-se da sua grande habilidade como cartazista e letrista para compor painéis de grande impacto estético e comunicacional, com base em fotos e material de divulgação que acompanhava cada filme. O pequeno “foyer” do Cine Vitória, se é que assim pudesse ser denominado, onde era afixada a maioria dos cartazes de filmes, em exibição e a ser exibidos nas semanas seguintes, era um local que incitava o olhar a percorrer suas paredes repletas de fotos e imagens diversas. Mais uma vez, o opera-

²⁸ Essa citação de Chico Buarque foi por mim transcrita do primeiro DVD de título *Cinema*, dirigido por Roberto de Oliveira, que faz parte do quarto box da série Chico Buarque Especial e vem acompanhado de mais dois DVDs, que são *Saltimbancos* e *Roda Viva*. Esse primeiro título aborda a relação do autor com o cinema e fala dos filmes que marcaram a sua adolescência e das produções que participou, como ator ou compositor de trilhas. Foi produzido no Brasil e é distribuído pela EMI. **Coleção Chico Buarque - Vol. 4** (Coleção Chico Buarque - **Cinema**, Saltimbancos, Roda Vida), 2006.

dor Nilton mostrava a sua competência (talvez intuitiva, talvez sistematizada de forma autodi-dada), em selecionar o que melhor podia estimular o olhar do público, ávido por novidades. Ele era um excelente programador visual, com plena noção da disposição dos objetos no espaço, equilibrando-os, colorindo-os convenientemente, criando focos de interesse. Naquele espaço que interviara de forma exemplar, o público tinha sempre o que apreciar, pois permanentemente uma nova leva de fotos substituía o acervo itinerante anterior.

Da mesma forma que naquela época “ouvíamos” o mundo pelo rádio, pode-se dizer também que o víamos através das publicações impressas, das revistas e das imagens do cinema. Assim, quando comprávamos o ingresso para assistir a um filme, adquiríamos, com ele, o passaporte para o novo, para o desejado, mas também para o desconhecido, o estrangeiro, o outro, o temido, um misto dialético de ingenuidade, de cobiça, de medo e de prazer *voyeurista*.

Na linha do que discorre Carrière, pelas imagens não tínhamos apenas acesso às tramas de histórias, envolventes ou não. Através dela, passávamos a conhecer hábitos, modos de vida, de cultura e jamais saíamos os mesmos de cada experiência ou aventura audiovisual, para o bem ou não:

“Nos anos que se seguiram à Primeira Guerra Mundial, os administradores coloniais franceses freqüentemente organizavam sessões de cinema na África. O objetivo, é claro, era divertir, proporcionar o entretenimento da moda, mas também demonstrar às populações africanas subjugadas a incontestável supremacia das nações brancas. O cinema, invenção recente dentre muitas do Ocidente industrializado, era o produto de um encontro histórico entre teatro, *vaudeville*, *music hall*, pintura, fotografia e toda uma série de produtos técnicos. Assim, ajudava exaltar as qualidades da civilização branca de classe média que lhe deu origem” (Carrière, 2006:11).

Sem muito esforço, lembro-me de filmes como *Tarzan e a Tribo Nagazu* ou *Tarzan, o Magnífico*, ambos com Gordon Scott; da película religiosa *Marcelino Pão e Vinho*, vencedora do *Urso de Prata* do Festival de Berlim e aplaudida no Festival de Cannes, onde recebeu uma Menção Honrosa, com o jovem Pablito Calvo fazendo o papel de uma criança órfã, que fora abandonada na porta de um mosteiro; ou as histórias melodramáticas em *Joselito, o Pequeno Rouxinol* e em *O Rouxinol das Montanhas*, ambos com aquele ator mirim, que a todos encantava com sua prodigiosa voz e canções em espanhol; ou as produções mexicanas histriônicas, com Cantinflas, ou as chanchadas brasileiras com Ankito, Oscarito, Grande Otelo e Zé Trindade, ou o bíblico *Davi e Golias*, que, após a exibição, eu e os meus amigos recitávamos encantados a frase rapidamente memorizada e proferida pelo herói de pequena estatura, pouco antes de abater o gigante perverso, e que ainda sei de cor: “Golias, olha para o céu e veja os abutres que voam. Eles já estão zombando da sua desgraça”; ou do proibido “Frenesi”, de Alfred Hitchcock, cujas poucas cenas vistas por uma pequena fresta na porta do referido cinema, feita a canivete, foram disputadas com colegas e longamente comentadas durante semanas a

fio; ou os faroestes “Duelo de Titãs” com Kirk Douglas e Anthony Queen e “A Face Oculta”, protagonizado por Marlon Brando, que arrebatara o público com outros títulos, como “Sindicato de Ladrões”, e “Desirée, o Amor de Napoleão”, sendo que neste último contracenava com a bela Jean Simmons, deixando todos nós – eu, meus amigos e a rapaziada da época – com muita inveja de sua performance e dos seus dotes físicos. Lembro-me do quanto essa mesma rapaziada apreciou *Juventude Transviada*, *Vidas Amargas*, filmes protagonizados por James Dean. Lembro-me ainda o quanto esse mesmo ator influenciou a juventude da época, no modo de se vestir, de se pentear, de portar-se, enfim. Por mais que me esforce, não consigo localizar alguns atores que acredito ter feito parte do acervo exibido do Cine Vitória, como, por exemplo, a sueca Greta Garbo, atriz que só conheceria anos depois. Entretanto, lembro-me perfeitamente da alemã Romy Schneider, protagonizando *Sissi*, a bela imperatriz austríaca. Da mesma forma, não tenho a menor lembrança de ter visto, na época, algo de Chaplin, em compensação, lembro-me de ter visto muita coisa da dupla de humoristas Stan Laurel e Oliver Hardy, famosos como *O Gordo e o Magro*.

Cada um desses filmes vistos, certamente, contribuiu um pouco para povoar de alguma forma a nossa imaginação de sonhos, de fantasias. Já ouvi relato de colegas que dizia ter incorporado o espírito do mocinho, ao final de uma sessão de *western*, e que o ímpeto era de sair por aí à caça de malfeitores. Até os gestos de sacar as armas eram incorporados dos galãs durões em duelos sangrentos. Havia uma profunda tendência de imitar o exitoso, o bem sucedido. O testemunho de Chico Buarque (2006) mostra claramente o quanto o audiovisual forjou desejos das gerações que teve contato com o cinema:

“Eu era, desde garoto, muito ligado ao *Actor Studio*. Então eu ficava atento a Marlon Brando, a interpretação dele... Daquele pessoal... James Dean... Cinema americano que foi o que mais assisti... Quando eu era garoto eu tinha essa veleidade de um dia virar um ator de cinema. Achava que poderia ser ator de cinema. Aí quando eu cresci eu desisti de ser ator. Mas eu me lembro de ir ao cinema desde bem garoto. Me lembro de ir muito ao cinema com a minha babá, de ver filmes como *Sansão e Dalila*, com Victor Mature, eu lembro desse filme, que ele derrubava as colunas do templo (ahhh!), e vinha tudo abaixo. O último trabalho do Cole Porter que foi para aquele... O filme era meio bobo, mas as músicas maravilhosas... *O High Society*. Aquele filme era... Eu vi não sei quantas vezes... Começava lá com Louis Armstrong e a banda dele chegando numa cidade da Côte d’Azur francesa cantando... *High Society*... Ou, então, outros filmês, que não eram musicais, mas que a música tinha um papel importantíssimo. Me lembro muito, agora, de um outro filme também... que esse eu vi 50 vezes, que era com William Holden e Kim Novak que era uma maravilha. O filme era chamado de *Picnic*. Aí tinha uma hora que eles iam[...] Na minha lembrança era uma, tinha uns balões coloridos, e aí eles iam dançar. É quando o amor dos dois explodia na tela. Ela se apaixonava por ele... Enfim, ele vinha dando em cima dela, aí com essa música que era [...] E saíam os dois dançando assim... Acho que era uma ilha que tinha um lugar com uns lampiões e tal... Esse filme, eu virei... Se bobear, dormia no cinema e já pegava e emendava com o dia seguinte [...] E isso servia muito para os namoros porque, primeiro, os namoros tinham muita ligação com esses filmes e essas músicas... Você queria ser o William Holdem...imitava o Rock Hudson e tal...”

Não será razoável, entretanto, que se pense ter havido sempre um consenso quanto ao uso das imagens cinematográficas, até mesmo como simples fonte de entretenimento. No rol dos seus detratores estavam pessoas sérias, como nos conta Tardy (1976), citando a narração de Sartre em *As Palavras*, sobre as recordações da sua própria infância:

“Meu avô aparecia à porta do escritório quando abríamos a porta do apartamento; e perguntava: ‘Aonde vão vocês, crianças? – Ao cinema’, dizia minha mãe. Ele cerrava o cenho e ela acrescentava, rápido: ‘Ao cinema do Panthéon, logo aí ao lado: é só atravessar a Rua Soufflot.’ Ele nos deixava ir, com um dar de ombros; na quinta-feira seguinte ele diria a M. Simonnot: ‘Veja, Simonnot, o senhor que é gente séria: o senhor é capaz de entender isso? Minha filha leva meu neto ao cinema!’ , e M. Simonnot diria com uma voz conciliadora: ‘Eu nunca fui, mas minha mulher já, algumas vezes.’”

Mas à medida que o cinema foi se firmando, os cenários sedutores e tramas imagético-sonoros aventureiros conquistavam a juventude e, evidentemente, a mim e a meus amigos, sem o mínimo esforço e o notável era que nos estimulavam ao debate. Sem nunca termos visto absolutamente nada sobre linguagem cinematográfica, acho que nem de longe isso poderia passar pelas nossas cogitações de adolescentes, ainda assim, discorriamos sem o menor embaraço, sobre o que queria dizer esse ou aquele recurso usado pelo diretor e com que intenção. Quando ocorria alguém ter um entendimento diferente, o grupo todo se manifestava, apresentando uma espécie de veredicto sobre a questão. Carrière assim se manifesta sobre a abrangência da imagem cinematográfica:

“As imagens falavam através do olhar. E falavam para todos. Ao contrário da escrita, em que as palavras estão sempre de acordo com um código que você deve saber ou ser capaz de decifrar (você *aprende* a ler e a escrever), a imagem em movimento estava ao alcance de todo mundo. Uma linguagem não só nova, como também universal: um antigo sonho” (Ibid.: 20).

Consenti que essas reminiscências fílmicas e imagéticas como um todo viessem aos borbotões, para tentar registrar apenas os títulos de filmes e imagens que fluíssem espontaneamente sem nenhum esforço, evidentemente sem a garantia da fidelidade absoluta, pois como diz Santaella (1996:55), “o tempo sempre dá conta de reinventar a memória.” Ocorre-me agora a indagação: por que apenas algumas imagens acorrem no meio de tantas, e não outras? Por que a memória permitiu que apenas algumas delas afluíssem num primeiro momento? Que elementos constitutivos marcantes de cada imagem foram capazes de fazê-las emergir? Que configurações do signo icônico ou do signo grafovisual tornaram-se propulsoras dessas lembranças afloradas, mediante o ato de vontade de fazê-las emergir?

Senhor fazer, senhor refletir, muito prazer!

Certa vez eu acompanhava alguém fazer um “cartaz didático” para uma das minhas irmãs, desses utilizados em sala de aula de estágio de magistério. Numa grande mesa, alguns apetrechos de pintura, como tinta guache, pincéis, godê, lápis de cor. Em uma cartolina, um desenho a lápis já realizado, de traçado bem suave, numa composição contendo frutas: laranjas, bananas, uvas, peras, goiabas... De repente a mão habilidosa se dirige aos frascos de tintas e com uma espátula improvisada retira uma porção de cada vez deles. Demonstrando familiaridade no ofício começa a misturá-las com um pincel. Qual não foi a minha alegria - e surpresa ao mesmo tempo - acompanhando os movimentos rápidos, ao perceber um verdadeiro milagre, que era o de ver a cor alaranjada ir surgindo, como por encanto, após a mistura do amarelo com o vermelho e ao ver a fruta ganhando vida a cada pincelada! Sem nenhum exagero, reputo essa descoberta como sendo uma das que mais me deu prazer em toda a minha infância, por mais estranho que isso possa parecer. Ou pelos menos, um daqueles achados que a memória recupera com a maior facilidade, sem qualquer esforço aparente, levando em conta que a infância quase sempre nos enche de prazeres extraordinários, à medida que vamos removendo alguns dos véus em que o mundo se mantém envolto.

Numa outra ocasião, já na adolescência, tive a oportunidade de ver alguém pintar um quadro a óleo. Aquilo me encantou. Foi num misto de ateliê e quarto de dormir de um conhecido, parente de um grande amigo meu. Acredito que, na época, ele não tivesse muito tempo ou experiência como “pintor”, até mesmo pela sua pouca idade, cuja diferença entre a minha não devia ultrapassar os três anos. Mesmo assim, o trabalho me impressionara. Era uma pintura que tinha por referência uma foto²⁹ publicada em uma revista da época e que, posteriormente, teve ampla divulgação na mídia impressa.

A pintura não era de ninguém menos do que o já nascente mito Ernesto Guevara de la Serna, o *Che*, que começara a povoar a cabeça da minha geração com o ideário de luta por uma sociedade melhor e contra as injustiças perpetradas por nações mais desenvolvidas sobre outras historicamente colonizadas, que, no fundo, seguiam a mesma lógica dos privilégios locais de alguns indivíduos sobre outro, os quais vivenciávamos e sobre eles podia testemunhar o nosso cotidiano.

Abro um parêntese para fazer algumas indagações: no ato do labor artístico, plástico, estético ou qualquer outro nome que se atribua a uma atividade criativa prazerosa, de natureza plástica, desvinculada de algum interesse que não seja o do prazer de criar, ou até mesmo de

²⁹ Tratava-se da conhecida foto de Alberto Korda Díaz, fotógrafo cubano, que se tornou celebre após ter sido publicada na revista Paris Match, em 1967, semanas antes do Che ser morto por soldados bolivianos, aparentemente com ajuda da CIA, segundo matéria de Marc Lacey, publicada no Estado de São Paulo, em 14/10/2007, intitulada “Che, ícone revolucionário vira biquíni”. Ainda de acordo com o referido texto, a foto foi tirada em 5 de março de 1960, por ocasião do funeral de dezenas de cubanos mortos na explosão de um barco, pela qual Cuba responsabilizou os EUA.

copiar, mas com acréscimos pessoais, próprios, idiossincráticos, o que levaria um artista – aqui entendido como aquele que cria imagens – a eleger determinados temas, formas, cores, composições, centros de interesse, estilos, texturas e um sem-número de possibilidades outras, mas sempre opções de escolha? Por que optar por uma figura humana e não por um casario? Ou, quem sabe, uma bela paisagem realista, ou mesmo uma natureza-morta estilizada, com as formas dos elementos constitutivos geometricamente acentuadas? No caso da escolha recair sobre a figura humana, por que a posição frontal e não a de perfil, ou por que somente a ênfase no rosto em detrimento do enquadramento total do corpo? Ora, quem lida com a criação plástica sabe muito bem que a contingência ronda o ato criativo o tempo inteiro. É impossível, por exemplo, que alguém apresente mecanicamente um projeto gráfico, de chofre, qual uma impressora o faria, mediante um comando e uma programação prévia. Pela habilidade do programador, ao se valer do recurso do desenho para esboçar algo, seus gestos até podem parecer mecânicos, mas não o são na realidade. Quando o designer Hans Donner, a mais de 12 mil metros de altura, em pleno vôo, esboçou num guardanapo o *logo* de uma emissora de TV que o projetaria internacionalmente, com certeza ele não conhecia, de antemão, o resultado do que queria. Na medida em que a mão se movimentava de um lado para outro e em círculos, as marcas deixadas no papel pelo grafite ou pela caneta, vislumbravam para o cérebro atento, em guarda e, sobretudo sensível, através do sistema visual, possibilidades de plasmar o que se buscava. Aquele era um ato construtivista, no sentido de ir aos poucos modelando, construindo, contingencialmente, ao sabor dos resultados anteriores sem uma *printagem* a priori. O que não quer dizer que não se tenha um parâmetro, uma referência, uma *gestalt* prévia. No aludido exemplo, o famoso *designer* austríaco provavelmente já tinha feito, num dado momento, a opção por uma forma em círculo. Nada nos impede de pensar, entretanto, que nos seus primeiros rabiscos tenha desenhado formas quadradas, retangulares, irregulares, mas no decorrer da busca pela excelência formal (*ad hoc*) o traçado reto, duro (*hard*), descambou para a curvilinearidade, para a leveza (*soft*), fruto de um determinismo semântico enclausurado no próprio signo lingüístico que o seu contexto vivencial permitira: a previsibilidade da palavra “globo” sugerir uma pictografia circular é quase que total. Uma ruptura a esse “determinismo” remeter-se-ia ao ousar intencional, próprio do fazer artístico, mas sempre sujeito uma a tensão de insegurança, gerada por condicionantes culturais normatizadores. Nos riscos e rabisco há todo um risco. Isto é factual.

O que foi dito referiu-se a escolhas formais, estéticas. Há outras, entretanto, ligadas a valores, visões de mundo, ideologia, interesses pessoais, tudo imbricado numa enorme com-

plexidade. Numa quase digressão, indago ainda: a escolha daquela personalidade, já notória na mídia mundial, não seria como um gesto ou uma opção de pegar em armas por uma causa? Nesse caso, as armas eram os pincéis. Provavelmente aquele aspirante a pintor (ou apenas alguém que um dia desejou expressar-se plasticamente) que escolhera uma forma artística para manifestar a sua simpatia por um ideário, mesmo admitindo uma visão fragmentada do contexto político mundial em que vivia (mas nem por isso isento de ser por ele influenciado), e até aceitando que tenha mudado de idéia no decorrer dos anos, ainda assim, a sua escolha, naquele momento histórico, não fora, acredito, um gesto ao acaso. Ao fazê-lo, aquilo certamente não era uma simples alternativa de escolher para retratar, simplesmente, um líder revolucionário latino-americano, como quem escolhe para pintar, por exemplo, uma natureza morta, uma paisagem ou um repolho. Aquele gesto fora determinado por um contexto político que o sensibilizou por algum motivo.

Aquela escolha passava, sobretudo, por uma aceitação de um conjunto de idéias e valores de uma época, como repertório de um contexto social do qual fazia parte. A preferência daquela foto, no meio de outras opções, tinha um sentido que podia ser adivinhado. Exatamente aquela tomada, cuja câmera fotográfica havia se posicionado de um certo ângulo e não de outro. E que o acaso fez fixar para sempre um olhar atraente, ainda que distante, da mesma forma que enquadrou um adereço na boina usada pelo retratado - uma estrela -, elemento de carga simbólica milenarmente explorado. Se esse acaso, no reino da contingencialidade, contribuiu para aquela foto tornar-se célebre mais tarde, o mesmo não se pode dizer quanto ao gesto do pintor, no ato da sua escolha. Se admitirmos que nem sempre o fotógrafo dispõe de tempo para escolher a pose “ideal”, dado a vicissitudes do contexto em que imperam as contingências (a menos que esteja em um estúdio), no caso de alguém que compõe um quadro, isso não procede, pois teoricamente ele tem o tempo todo do mundo para fazer e acontecer. Para sermos mais rigorosos, diríamos que, pelo menos, o tempo seria mais longo para planejar, para experimentar. Em situações de laboratório é quase sempre melhor para se exercer o controle, pelo menos nesse caso. No espaço laboratorial, por exemplo, no ato de copiar uma foto, é possível melhorar um enquadramento originalmente inadequado. Muitas fotos desfrutaram de significativas alterações após certos cortes, mais para a direita ou esquerda, para cima, para baixo, para o meio. É verdade que o fotógrafo pode dispor sempre de uma margem de ajuste entre as condições da realidade apresentada e sua vontade, de acordo com seus repertórios socioculturais vividos e assimilados, como ilustra a conhecida foto do hasteamento da bandeira

dos Estados Unidos, por soldados americanos, nas cenas da batalha de Iwo Jima³⁰, cuja “intervenção” de seu autor, Joe Rosenthal, a tornou célebre e polêmica. Em que as suas manipulações, em prol da estética se diferiam dos meus retoques (assunto que será mais adiante abordado) para a obtenção do “impacto jornalístico”?

Retomando à fotografia do *Che*, diz-se que ela se tornou famosa após um corte realizado pelo italiano Giangiacomo Feltrinelli, para torná-la de formato retrato (*portrait*), uma vez que originalmente tinha o enquadramento paisagem (*Landscape*). Claro que tudo isso pode ter contribuído para a sua celebridade, mas seria impossível acontecer sem o contexto do seu surgimento, bem como sem a presença do olhar atento para perceber a necessidade do corte e, ainda, sem a capacidade de um recebedor para aprovar o resultado.

Evidentemente estas digressões que me ocorrem, ao tentar recuperar a minha memória imagética, não tiveram curso no momento em que me deparei com aquela pintura, até porque o meu repertório teórico daquela época não me permitiria fazê-lo. Pouco ou nada ficou das virtudes técnicas daquele trabalho plástico retratando o *Che* ou do esforço do autor para atingir a mimese plena (ou qualquer outro esforço por ele empreendido) a partir do referente fotográfico. Além de elementos esparsos, como o olhar do Che, da boina já referida, o fundo vermelho, o formato vertical de um chassi caseiro de madeira reaproveitada e da pouca espessura de um tecido barato que suportava a tinta, além desses elementos difusos, pouca coisa ficou a não ser a satisfação da descoberta de que eu também poderia fazer um retrato semelhante àquela e ir muito além dele. Os ingredientes materiais – tintas, pincéis, telas – para uma realização semelhante, não eram de todo inacessíveis. Interessou-me a idéia de ser um pintor. Talvez tenha sido tomado pela mesma alegria e pelo mesmo espírito do autor ao compor a canção *Tigresa*³¹: “Como é bom poder tocar um instrumento!” E, por meio, dele expressar-me diante

³⁰ Em fevereiro de 2007 foram lançados no Brasil, quase que simultaneamente, dois filmes sobre essa mesma batalha ocorrida na ilha vulcânica de Iwo Jima, situada no Oceano Pacífico, nos meses finais da Segunda Guerra Mundial. Ambos foram dirigidos pelo diretor e ator americano Clint Eastwood: *A Conquista da Honra* e *Cartas de Iwo Jima*, sendo que este último recebeu o Globo de Ouro de melhor filme em língua estrangeira. Em *A Conquista da Honra*, cujo título original é *Flags of Fathers*, a história se desenrola em torno da famosa foto de Joe Rosenthal, considerada uma das mais célebres do século 20, onde se vê a cena do hasteamento da bandeira dos Estados Unidos, pelos soldados americanos, habilmente reconstituída. Ambos os filmes contam com a participação do produtor Steven Spielberg.

³¹ **Tigresa** é de autoria do cantor e compositor baiano Caetano Veloso. Eis a íntegra da letra: “Uma tigresa de unhas negras e íris cor de mel/Uma mulher, uma beleza que me aconteceu/Esfregando sua pele de ouro marrom do seu corpo contra o meu/Me falou que o mal é bom e o bem cruel./Enquanto os pelos dessa deusa tremem ao vento ateu/Ela me conta, sem certeza, tudo que viveu/Que gostava de política em mil novecentos e setenta e seis/E hoje dança no Frenetic Dancing Days./Ela me conta que era atriz e trabalhou no Hair/Com alguns homens foi feliz, com outros foi mulher/Que tem muito ódio no coração, que tem dado muito amor/E espalhado muito prazer e muita dor./Mas ela ao mesmo tempo diz que tudo vai mudar/Porque ela vai ser o que quis, inventando um lugar/Onde a gente e a natureza feliz vivam sempre em comunhão/E a tigresa possa mais do que

das coisas do mundo, de acordo com as minhas necessidades, tanto no plano individual quanto no coletivo.

Quebrando, mais uma vez, entre muitas, a linearidade das minhas reminiscências, por si mesmas desencadeadoras de intertextualidades, numa espécie de diálogo entre linguagens, pelo menos num plano mental imaginoso, remeto-me a uma breve reflexão sobre as pinturas e esculturas de personalidades dignificadas pelo pincel ou através do cinzel, praticadas pelos artistas ao longo da história. Antes, porém, esclareço que prefiro fazê-lo neste espaço arbitrário que denominei de **arqueologia da memória imagética**, pois foi exatamente nesses primórdios da minha juventude que alguns questionamentos, ainda que totalmente desfocados e difusos começaram a se delinear na minha mente. Não exatamente nestes termos, mas já tinha, nessa época, uma vaga noção da importância da imagem e do audiovisual nas atividades humanas da comunicação, da informação, da publicidade, da propaganda, da produção, da formação profissional, da política. Aliás, durante toda a minha adolescência e até mesmo quando já trabalhava como profissional de imagem, de um modo geral, julgava que o lastro construído pela ciência no campo imagético era completo, suficiente e indiscutível, a ponto de imaginar um perfeito entrosamento entre as diversas esferas do conhecimento, articuladas com a problemática da imagem e, em especial, entre as teorias psicológicas embasadoras das práticas pedagógicas, principalmente as que tratavam mais diretamente das questões ligadas à aprendizagem. Só mais tarde viria a conhecer o grande embate entre os que se apoiavam na Psicologia sensual-empírica e os que se valiam dos subsídios na Psicologia genética de Jean Piaget, principalmente na sua teoria da percepção e da formação da imagem mental, para embasar teoricamente o emprego dos recursos audiovisuais no âmbito pedagógico. Aos poucos, também, assisti aos acréscimos e contestações a aspectos da abordagem psicológica piagetiana (Bruner e Greenfield, 1989; Gardner e outros, 1997 e 1998; Parsons, 1992 e 1997, entre outros), bem como pude acompanhar, na década de 1990, o crescimento da procura pela teoria contextualista de Vygotsky e de seus seguidores, de inclinação mais construtivista social, principalmente no que diz respeito ao entendimento da compreensão estética e da linguagem.

Nos primeiros anos de docência na disciplina Técnicas e Recursos Audiovisuais, embora nutrido de muita inquietação do ponto de vista teórico e por um sem-número de indagações que a matéria suscitava, de certa forma trabalhava da mesma maneira que muitos colegas

da disciplina, privilegiando mais a técnica, a solução pronta, de bolso, embora algumas problematizações de ordem filosófica, epistemológica e política já começassem a despontar timidamente.

De um modo mais amplo, a imagem e o audiovisual na escola vêm despertando gradativamente o interesse de educadores e têm sido pensados como valiosos meios da comunicação docente³², cuja prática profissional pode ser enriquecida a partir da utilização dos mesmos. Desde o século XVI o verbalismo excessivo já vem sendo duramente criticado e a imagem, ao longo desse tempo, vem conquistando adeptos e defensores. Com os avanços tecnológicos sua expansão torna-se vertiginosa e acaba por nomear o nosso momento histórico de Civilização da Imagem. Multiplicam-se as teorias para explicá-la, bem como vão surgindo as críticas concomitantes pelo uso abusivo que dela faz os meios de comunicação de massa. Apontam-se para a imagem, qual a palavra, outras funções além daquela que esclarece, elucida, explica. Descobrem-se intenções perversas no seu uso, quais a da retórica para enganar ou lograr com sofismas, mas não somente com esse propósito. Sugere-se, então, a “retórica da imagem³³”, por analogia à linguagem verbal. Joly esclarece melhor o sentido da retórica clássica:

“Para os antigos, a retórica é a ‘arte’ (no sentido etimológico de ‘técnica’) de falar em público. O retórico grego é, em primeiro lugar, o orador, o mestre da eloquência. Falar bem e, mais tarde, escrever bem, significam que o discurso alcançou o seu objetivo: convencer, persuadir o auditório. O ‘bem’ corresponde, portanto, a um critério de eficácia e não de moral. Por isso, a verdade da argumentação, assim como da estilística, refere-se mais ao verossímil do que ao verdadeiro: ‘De fato, nos tribunais, ninguém se preocupa, nem de longe, em dizer a verdade, mas em persuadir, e a persuasão pertence ao domínio do verossímil.’ [Platão citado por Todorov]. O verossímil, considerado mais uma conformidade entre um discurso (ou uma narrativa) e a realidade, corresponde de fato a uma conformidade entre um discurso (ou uma narrativa) e a expectativa, ou discurso segundo e coletivo, da opinião pública. Em outras palavras, não relação com o real (como o verdadeiro), mas com o que a maioria das pessoas acredita ser o real e que se manifesta no discurso anônimo e não pessoal da opinião pública. É assim que é possível compreender a famosa expressão ‘A realidade supera a ficção’: a ficção propõe modelos aceitáveis segundo um certo número de convenções (instituições, gêneros etc.), a realidade nem sempre... O que significa que o nascimento da consciência da linguagem é acompanhado pelo de uma ciência das leis que governa essa linguagem, a retórica, e por um conceito, ‘o verossímil, que vem preencher o vazio entre essas leis e o que acreditava ser a propriedade constitutiva da linguagem: sua referência ao real’. E, embora se lute há 25 séculos para vencer a idéia de que as palavras refletem as coisas, o verossímil ainda é confundido com o verdadeiro, as palavras e as imagens com as coisas. Compreende-se porque a retórica foi altamente atacada e louvada: o ponto de vista depende da função que se confere à linguagem. Se esta for conduzir ao Verdadeiro e ao Bem, a retórica torna-se, então, ‘a arte da

³² Uma crítica nesse sentido é a de que os “meios da comunicação docente” podem apenas favorecer a instrução verticalizada, em detrimento do diálogo e da construção do conhecimento.

³³ O ponto de partida é um artigo de Roland Barthes intitulado *A Retórica da Imagem*, publicado em *Comunicação*, nº 4, pela Ed. Seuil, de Paris, em 1964.

palavra fingida’ ou ‘a arte de fingir’ criticada por Sócrates; se sua função for ‘agradar e tocar’, a retórica será reivindicada como uma arte útil, como faz Aristóteles em sua Poética. Da Antiguidade até nossos dias, os tratados de retórica e de poética sucederam-se dependendo de seu crédito nas diversas épocas” (JOLY, 1996:77)

Há uma ou muitas intenções subjacentes da parte de quem pinta um quadro ou de quem faz um filme. Esta poderia ser uma proposição primeira. Mas há, também, no artista uma expertise decorrente do exercício e da sistematização de saberes específicos desenvolvidos num tempo e espaço próprios, além de outros fatores *sui generis*, entre os quais o interesse pecuniário que, em última instância, tem a sua legitimidade na obrigação do artista sustentar-se e a seus familiares, caso os tenha. Do ponto de vista profissional, o domínio da técnica, a criatividade e o refinamento artístico constituem garantia, pelo menos em tese, de ser alvo da atenção de interessados pelo serviço no qual desenvolveu maestria. Como um outro profissional qualquer, ele vai aprimorar-se numa técnica e não envidará esforços para desenvolvê-la da melhor forma. E ele o faz segundo uma teoria dos afetos, conforme se vê em Argan:

“Nas reflexões sobre a arte que Bellori atribuiu a Poussin, é dito explicitamente que a forma artística não tem, em si mesma, caráter de fim, mas de meio: ‘A forma de cada coisa se distingue pela operação ou fim: algumas operam o riso ou o terror, e estas São as suas formas’. E, mobilizando os afetos, persuadem, não mais ou não tanto pelas coisas que dizem, mas pelo modo’: ‘As cores na pintura são quase lisonjas para persuadir os olhos, como a graciosidade dos versos na Poesia’. É claro que a validade ou eficácia, aliás para a própria existência da arte, já se faz necessário, além do artista e da obra, um terceiro elemento, um ouvinte ou observador, um público: precisamente a condição do discurso demonstrativo. É verdade que, a rigor, qualquer obra de arte pressupõe esse ‘terceiro’. Mas, se até aquele momento a arte não visava senão a suscitar admiração pela beleza de sua forma ou pela revelação das qualidades supremas da natureza, isto é, a condicionar a atitude do homem diante da realidade, agora se pretende exaltar certas possibilidades de reação sentimental que já estão no espectador e que, aliás, por serem comuns a todos, os espectadores, constituem o caráter de determinada sociedade. Mais precisamente: se no passado o objetivo do artista era fazer que o receptor visse e sentisse aquilo que ele mesmo tinha visto ou sentido (a composição em perspectivas determinava um ponto de vista obrigatório, colocava o espectador no mesmo lugar onde o artista se colocara), reproduzindo no receptor a condição do artista, agora o receptor é de fato um *outro*, e o artista já não se esforça em ver ou sentir, mas apenas em fazer ver e sentir por meio da técnica que, na condição de artista, lhe é própria. ‘*Materiam superat opus*’ [a obra é superior à matéria], ou seja, o pintor quer suscitar maravilha. Mais que recorrer a ‘coisas novas e estranhas’, ele deve buscar ‘tornar sua obra maravilhosa pela excelência da maneira’.

É a época em que as academias fixam e sancionam o caráter de profissionalismo do artista, que já não é uma personagem da corte, mas livre ‘professor’, um burguês: como o médico, ou mais ainda, como o advogado. A arte não é mais do que uma técnica, um método, um tipo de comunicação ou relação; mais especificamente, é uma técnica de persuasão que deve levar em conta não só as próprias possibilidades e os próprios meios, mas também as disposições do público a que se dirige. A teoria dos afetos, exposta no segundo livro da Retórica, torna-se assim um elemento da concepção da arte como comunicação e persuasão” (ARGAN, 2004: 34-35).

Por mais críticas que se façam aos efeitos adversos que a imagem vem patrocinando ao longo de séculos, e reconhecendo que nem sempre os seus malefícios são percebidos facilmente, ainda assim, e por mais que se critique a maneira como o modo de produção capitalista vem fazendo uso dela, é impossível, contemporaneamente, que não se reconheça seus benefícios em incontáveis realizações humanas, desde os mais triviais que vêm povoando o nosso dia-a-dia, ligados à comunicação e ao entretenimento, até aqueles menos corriqueiras, mas que já estão sendo incorporados nas práticas e explorações científicas mais complexas, a exemplo das investigações aero-espaciais das condições meteorológicas e ambientais, dos registros para estudos avançados das reações do cérebro humano, que a Neurociência vem incorporando como valiosa ferramenta de pesquisa de funcionamento da mente humana ou no exame de fenômenos e ocorrências entre corpos celestes distantes do nosso planeta em medidas astronômicas. Sem essas câmeras poderosas, estendidas nos seus elementos sensibilizadores para além da luz, ou esses poderosos hiper-olhos humanos avançados, produtores de imagens nunca vistas, dificilmente a ciência teria avançado tanto quanto avançou nas últimas décadas.

Talvez o mais sensato seja dizer que não existem imagens boas ou más. Apenas usos inadequados delas. Imediatamente, me ocorreram as diligências infantis da minha meninice quando se queria pegar pássaros de cantos cobijados: os belos sofrês (corrupiões em algumas regiões brasileiras) e sabiás eram fígados mediante sedutores pedaços de fruta estrategicamente dispostos no alçapão. Na condição de onívoros, se pudessem dispor das palavras, certamente esses pássaros não diriam jamais que a comida era má, ou que seus olhos foram cúmplices do predador... O que Platão (1973), em *Fedro*, dizia da linguagem (ou da escrita), por certo também pode ser dito sobre a imagem: é um remédio para o conhecimento quando, pelo diálogo, faz-nos aprender com o outro sobre o mundo, mitigando assim a nossa ignorância; converte-se num veneno quando nos seduz e nos leva a aceitar o falso pelo verdadeiro; e, finalmente, transforma-se em cosmético quando tem por função maquiagem a realidade para ocultá-la pela opulência da forma. Nesse sentido, tanto a imagem pode patrocinar o conhecimento-comunicação como o encantamento-sedução. O que nos pássaros da minha infância (e de outras tantas) atingia a vista, em Homero, no canto da sereia, descrito na sua *Odisséia*, afetava diretamente a audição: em ambos os casos eram formas distintas de armadilha, cada uma na sua especificidade, mas que quase sempre redundavam em aprisionamentos. Quase sempre:

“Assim falavam com melodiosa voz, e eu sentia o coração consumir-se de desejo. Com um aceno dos olhos, ordenava aos companheiros que me soltas-

sem; eles, porém, remavam, curvados sobre remos. Mas Perímedes e Euríloco se ergueram e, com duplas cordas, ligaram-me bem mais fortemente ao mastro. Somente quando já estávamos longe do ponto de não mais ouvir a voz e o canto das Sereias, meus fiéis companheiros tiraram das orelhas a cera que eu havia posto e me livraram das cordas” (HOMERO, 2005).

Memória icônico-imagética: um ir e vir infinito³⁴

Os livros de História da Arte estão repletos de fotos de pinturas célebres, geralmente oriundas de grandes museus ou de colecionadores endinheirados. Já no ocaso da minha adolescência tive oportunidade de folhear alguns. Quase todos belíssimos, bem encadernados, pesados, muito caros e acessíveis apenas por generosos empréstimos. Esse foi o meu caso. Óculos na testa para usufruir da minha excelente visão de perto, facultada pela miopia acentuada, que sou potador, apreciava-os demoradamente, examinando item por item de cada ilustração. Esgotado o minuncioso “Raio-X”, punha-me a divagar sobre as condições de realização da obra, da sua “fiel” correspondência com o real, ou não, da margem de liberdade tomada pelo artista para representar cada cena, do contexto vivido pelo autor e modelo.

Imagem 2 – Pintura a óleo
Autor: Jan Steen. Fonte: Internet.



Conservo na memória os trabalho de Jan Steen, um pintor holandês do século XVII, não muito conhecido por aqui e quase nada estudado, que reputo como um dos mais geniais da história do barroco. Diferente do seu famoso contemporâneo Rembrandt, costumava pintar

³⁴ “Ir e vir infinito” é um excerto da canção Como uma onda, do cantor e compositor Lulu Santos.

cenas despojadas do dia-a-dia (diferentes daquenas pintadas pelos dos “pintores da corte”), de representações sensuais e eróticas, com tipos populares mais simples em albergues, no campo, em interiores e em cenas de rua, sempre com um toque de bom humor e de luxúria. Tudo muito minunciosamente retratado. Parece que só os temas religiosos e mitológicos, tão comuns em artistas da sua época, não eram muito apreciados por ele. Lembro-me de uma das suas pinturas cujo título ficou-me na lembrança como “*O mundo de pernas para cima*”. Ao conferi-lo recentemente, para referir-me, aqui, de forma correta, constatei que o verdadeiro nome era *O mundo às avessas*. Até que não errei por muito, ou quase nada, considerando o longo tempo sem vê-lo.

O referido trabalho é de uma composição aparentemente caótica, mas com uma lógica compositiva bem própria dos pintores holandeses. Tudo é muito espontâneo, realista, até mesmo anárquico, não se percebendo nenhuma afetação nas nove personagens presentes. A impressão que se tem é que foi feito um instantâneo sem tempo sequer para acordar umas das personagens de um descuidado cochilo. No centro vê-se um jovem casal inteiramente à vontade, diríamos até mal sentados. Essa é uma modalidade de quadro inquietante. Desde a primeira vez que o vi, por um bom tempo tentei descobrir o que os personagens faziam. E após cada sessão ficava sempre a dúvida: O que aquelas figuras estavam fazendo mesmo? Estaria por acaso o rapaz de meias compridas, como se supõe, alimentando com flores o leitão faminto? A mulher do centro da foto teria outra função além da que sugere estar abastecendo a taça de vinho destinada ao seu suposto companheiro? O jovem músico, tocador de violino estaria apenas esperando a deixa da criança que aparenta tocar um instrumento de sopro?

Tentei reproduzir, aqui, alguns dos questionamentos que fiz na época de adolescente, quando me deparei com a referida reprodução do trabalho de Steen, dotada de prodigiosa capacidade de provocar tempestades cerebrais a partir de estímulos imagéticos. Há nesse trabalho um conjunto de elementos capaz de nos induzir a um grande dinamismo mental. Percebe-se nele o paradigma dionisíaco do movimento, da agitação, da concupiscência, da irreverência, do picaresco, da ruptura com o chamado “bom comportamento”. Há no seu trabalho um quê da obra rabelaisiana do século anterior, de refinado humor e espírito satírico. Nele o riso (“explícito”!) fica por um fio, sem muitas vezes precipitar-se. Há também uma constante desarrumação dos objetos nos seus quadros, muitos deles permanentemente presentes como relógios, calçados, jarras metálicas, chaves, instrumentos musicais, gaiolas, instrumentos da faina diária, animais domésticos, destacando-se a presença do cão em várias pinturas. Nos tipos humanos é comum verem-se crianças, moçoilas desfalecidas diante de esculápios prestimo-

sos, músicos, bêbados, debochados, enfim, componentes humanos que transpiram a própria contradição do cotidiano, na sua vitalidade e plenitude, distante da harmonia idealizada.

O mesmo não ocorre com certas pinturas absolutamente controladas, medidas, pesadas, acépticas, apolíneas, demasiadamente solenes e feitas por encomenda. Acredito que a grande maioria dos trabalhos com personalidades históricas passaram pelo “controle de qualidade” tanto do pintor quanto do patrocinador. Nesse caso, nada é feito senão para enaltecer ou mascarar o contexto retratado. Independente de ser uma pintura ou uma fotografia, há sempre uma margem larga para que se façam as intervenções com diferentes propósitos. Talvez tenha sido esse o ponto mais explorado por alguns fotógrafos e entusiastas da fotografia, para criar o mito da objetividade desta sobre a pintura. Mas é sempre bom lembrar que, da mesma forma que um desenhista e um pintor podia no passado, a partir de técnicas tradicionais de representação, intervir sobre o que via, o fotógrafo também gozava das mesmas prerrogativas para fazê-lo. Portanto, muito antes do surgimento da ferramenta digital isso já vinha ocorrendo com frequência. Na história da fotografia temos bons exemplos dessas intervenções - conforme será tratado mais adiante -, fosse para ressaltar, melhorar, omitir ou mascarar algum aspecto do real visível.

Ao longo da história humana, a imagem vem desempenhando algumas funções. Não que alguém tenha sentado e decido que ela iria ocupar esse ou aquele papel. Na dinâmica do relacionamento sociopolítico dos povos, simplesmente as partes constitutivas de cada cultura vão se organizando e se desorganizando pelas contradições geradas, para tomar novas configurações. É assim que algumas funções iniciais desdobram-se em outras. Nessas marchas e contramarchas da comunicação humana, a imagem visual, enquanto parte dessa cultura simbólica, acabou por transformar-se em signo na relação de poder e passou a ser trunfo vigoroso para a hegemonia dominante, nas suas múltiplas formas de manifestação estética, cuja presença já podia ser notada nas civilizações mais antigas. Desde então, já se faziam presentes, ao lado de outros instrumentos de sujeição, onde as armas e os castigos físicos não podiam penetrar. Toda imagem está impregnada de mundo, de realidade, de história de um tempo vivido. Cada detalhe, cada pigmento, cada suporte de manifestação de uma época relata, de forma aparentemente silenciosa, uma técnica ou uma tecnologia, seu modo de produção, sua economia e a relação de poder que homens e mulheres testemunharam. Nunca é demais mencionar que posse da imagem traduz-se em poder. Imagem é também representação desse poder, é a sua vitrine. Quem tem a chave e os meios para a construção da imagem (icônica ou não), tem poder.

Quem tem a hegemonia do discurso torna-se poderoso. A imagem faz parte de seu repertório retórico.

No contexto das relações humanas, as imagens, assim como as palavras, compõem a tessitura simbólica que as anima. Ambas constituem o texto. As duas, cada qual a seu modo, são liames da construção signíca. Antes, são pré-textos. Imagens, palavras – o verbo – gestos, sons, odores e texturas são os fundamentos: quanto mais se tem a possibilidade de produzir e controlar esses elementos, mais se pode forjar realidades e simulacros. Quem tem essa chave constrói mundos a seu bel prazer. Nunca houve, em todos os tempos, impérios que não tenham se nutrido de belas imagens. Jamais.

Entretanto, dominar apenas a feitura da imagem não é o suficiente para assegurar o poder³⁵, pois este advém do controle e da posse dos meios que a difundem, as mídias. Ao assegurar sua disseminação, tem-se o poder. A imagem é, pois, uma grande aliada do poder (exercido na política, na economia, na religião etc.), que lhe tem a ciência de uso e constitui um dos seus maiores artifícios.

Provavelmente tenha sido muito longo o percurso das primeiras manifestações pictóricas, ou escultóricas, até chegar aos palácios. Quando isso aconteceu, elas já eram vistas como imprescindíveis para o exercício de manutenção do poder. Durante milênios, regras e acordos indizíveis e impronunciados foram sendo erigidos tacitamente entre dominantes e dominados, ao mesmo tempo em que a capacidade técnica da representação visual era aprimorada e, simultaneamente, expandida a diversificação do suporte. Nessa arena sociopolítica, surgiu o desenho, a pintura, a escultura, a gravura, o teatro, a fotografia, o cinema e outras tantas variações, a partir das tecnologias eletrônica e digital, sendo que, cada uma dessas modalidades, compatibilizou-se com os suportes mais adequados para a sua realização e ajustou-se às necessidades políticas de cada época e de cada cultura.

³⁵ Para **Norberto Bobbio** o poder é visto numa acepção tripartida quanto à sua origem e natureza: o poder político, o poder econômico e o poder ideológico. Ele o define como “a capacidade que um sujeito tem de influenciar, condicionar, determinar o comportamento de um outro sujeito” (Bobbio, 1999: 216). No poder há uma relação de domínio estabelecida entre dois ou mais sujeitos. X será subalterno em relação a Y, se X reconhecer livremente, se for coagido a reconhecê-lo ou for persuadido a reconhecer, que Y pode alterar o seu comportamento. No caso da mídia ou dos meios de comunicação, o poder seria então de natureza ideológica, pois “(...) se vale da posse de certas formas de saber inacessíveis aos demais, de doutrinas, de conhecimentos, até mesmo apenas de informações, ou então de códigos de conduta, para exercer uma influência sobre o comportamento de outrem e induzir os componentes do grupo a agir de um determinado modo e não de outro” (Bobbio, 1999: 221). Há também o entendimento de poder, por alguns autores, como sendo algo que se possui e do qual se faz uso voluntário numa relação, sempre para o próprio benefício.

Imagens, palavras e armas: alicerces dos impérios

No exame de algumas posições que relacionam imagem e poder, talvez seja possível inferir que, quando encomendadas as obras, em geral, tendiam para uma menor espontaneidade na representação pictórica e um “artificialismo” maior. Traços fisionômicos corrigidos segundo um padrão cultural vigente, próteses variadas, alisamentos, correções, compensações, enchimentos, um mundo de providências estético-visuais de *marketing*, quase sempre tendendo a uma padronização. As artes visuais antecederam, em milênios, as cirurgias plásticas. A charge de William Thackeray, publicada por Burke (1994:2) em *A Fabricação do Rei*, desvenda a monumentalidade e elegância de Luís XIV. Em traços de nanquim, o desenho implacável de um homúnculo raquítico e de pouca estatura, encurvado, calvo, apoiando-se em uma bengala, entre duas suntuosas figuras, sendo que a da esquerda é uma estrutura de manequim que acolhe, já nos devidos lugares, alguns adereços, como peruca, calção bufante, manto real etc. Do lado direito, vê-se a figura já vestida, consideravelmente elevada, em sapatos de salto alto e cetro real. Abaixo do desenho lê-se: “A gente logo vê, essa majestade vem da peruca, dos sapatos de salto alto e do manto... É assim que os barbeiros e os sapateiros fabricam os deuses que adoramos.” Por esse dito, deve-se incluir nessa cumplicidade entre barbeiros e sapateiros, a figura do artista, como mais um operador da laboriosa e por vezes lucrativa arte de enganar.

Na obra *O Estado Espetáculo*, de Scharzemberg (1978), o autor compara o teatro à política, cujos atores - os políticos - freqüentemente buscam as artimanhas dos marqueteiros e *campaign managers* para auxiliá-los a manterem-se sob os holofotes da mídia e também no imaginário dos eleitores. As técnicas de persuasão se encarregam de manter o cidadão como espectador, apenas passivo, assistindo ao espetáculo e impossibilitado de intervir no curso da vida pública, contemplando os líderes, pessoas excepcionais, predestinadas e fadadas ao sucesso, com autoridade e competência para conduzir, mistos de heróis, quais os das mitologias, podendo personificar figuras como a do pai que protege, ou ainda da pessoa absolutamente comum, do campeão da normalidade, do líder charmoso, do chefe revolucionário, do sábio, enfim, do pai da pátria.

Todo o construto mítico-imagético da contemporaneidade vai abrir mão (ou quase isso) do mármore e da tela de pintura ou ainda dos grandes monumentos em praças e avenidas (*omnium urbis et orbis*), para atualizar-se tecnologicamente, fazendo entrar em cena os grandes painéis nas vias públicas, (luminosos ou não), os programas de TV, os filmes “documen-

tários” para os mais “graúdos”, o impresso propagandista sob o disfarce de informativos ou utilitários, os “santinhos”, os retratos em camisas, transformando o peito do eleitor em *outdoor* ambulante. Isso combinado com outros expedientes, já fora do campo imagético visual, como os denunciados pelo professor José Arapiraca no seu livro *Fisiologismo Político e Qualidade da Educação*, publicado em 1988 e por mim resenhado (RAMOS, 2004: 259-262).

No livro *A Fabricação do Rei*, Peter Burke (1994) faz um estudo sobre a construção da imagem pública do rei da França Luis XIV, (o principal monarca absolutista francês) elaborada tal qual um grande teatro - um teatro do Estado - e explica o funcionamento da sua máquina de propaganda. Nele mostra também as relações entre arte e poder, detalhando diligências minuciosas, a começar pelos epítetos de Rei Sol, iluminado, brilhante, augusto, belo, entre outros, para se forjar a imagem do todo-poderoso. Mas a edificação da imagem do soberano não se dá no vazio, uma vez que se faz a partir da referência de impérios, reinos e nobrezas que o antecederam como Alexandre Magno, Júlio César, Augusto, Constantino, Clóvis, Carlos Magno, os Medici, os reis Valois, entre outros. Todos eles, de algum modo, souberam fazer excelente uso do imaginário visual, como parte de um conjunto de procedimentos para assegurar o exercício do poder. Para isso, eram usados os mais diversos canais de comunicação (oral, visual e escrita) e códigos (literário e artístico), alguns deles buscados nas tradições romanas e até mesmo egípcias, como as estátuas eqüestres, os obeliscos, as moedas, os arcos triunfais, as esculturas, os baixos-relevos, as grandes pinturas e os retratos solenes, na forma de imagem visual, além das epopéias, das odes, dos panegíricos, dos sermões e até mesmo da historiografia, no âmbito verbal. Constava até um jornal (*Gazette*), em tom sóbrio, para demonstrar a mais absoluta imparcialidade e sugerir uma aura de confiabilidade no escrito. Curioso é que tudo era uma produção conjunta de escritores, artistas e patrocinadores oficiais e não-oficiais, que trabalhavam em função de dignificar o rei, para isso se cercando de alguns cuidados indispensáveis: “De fato, era importante para a honra de sua majestade que o elogio que lhe era feito parecesse espontâneo, e para que parecesse espontâneo, devia ser impresso fora de seus domínios” (BURKE, 1994: 64). O autor chama atenção que os três conceitos de propaganda, manipulação de opinião pública e apologia ideológica, inexistiam no século XVII. De qualquer maneira, ainda que a propaganda moderna só os crie no final do século XVIII não significa dizer que a idéia da persuasão e de manipulação não pudesse ser identificada (Ibid.: 16).

Sem dúvida o “Rei Sol”, ainda que não o tenha inventado, certamente plantou, na modernidade, a semente do *marketing* político, servindo de referência para muitos governos

que vieram depois dele, na construção do Estado espetáculo, como Napoleão Bonaparte, Hitler, Mussolini, Stalin, Kennedy, De Gaulle, Pompidou, Carter, sendo que, os presidentes franceses e norte-americanos em menor grau, principalmente no que diz respeito à “grandiosidade da arquitetura e esculturas oficiais”, [...] “que torna os espectadores anões para que tomem maior consciência do poder do governo” (Ibid.: 210). Mas é evidente que a escola do culto da personalidade foi bem disseminada e ganhou adeptos no mundo todo. Burke pontua que a partir da década de 1820 a fabricação das imagens tornou-se importante em campanha, nas eleições presidenciais nos EUA. Aliás, o espetáculo freqüentemente mostrado pelas TVs nos shows dos partidos americanos em convenção e na corrida pela ocupação da Casa Branca, só comprovam o quanto a política vem acompanhando o desenvolvimento da pirotecnia imagética e de seus suportes contemporâneos. “Muito antes do cinema, o teatro afetava as percepções da política”, observa Burke (Ibid.: 210). É possível também observar-se um ajuste operado em cada contexto histórico, fazendo com que cada pleiteante ao poder não ofereça mais do que o seu tempo lhe exige, numa espécie de dialética do martelo e da pedra:

“Um exemplo na França é o do rei Luís-Filipe. Após chegar ao poder depois da revolução de 1830, ele foi apresentado como um soberano acessível aos seus súditos e de fato não foi muito diferente deles. Assim, seus primeiros retratos oficiais o mostravam – em contraste com seu predecessor Carlos X – sem acessórios patentemente reais, como a coroa e o manto da coroação, e com os olhos no nível do espectador. Esse igualitarismo, fosse genuíno ou artificial, teria sido impensável na época de Luís XIV. Era uma conciliação entre os ideais da monarquia tradicional e os da Revolução Francesa.” [...] “De maneira similar, poderíamos dizer que a imagem de Lenin nos últimos dias de sua vida foi uma conciliação entre os ideais da Revolução Russa e a tradição dos czares. O estilo de vida de Lenin era modesto, e ele evitava pintores e fotógrafos. No entanto já havia um culto a Lenin antes de sua morte, marcado por poemas em seu louvor, biografia, cartazes, e por escolas, fábricas, minas e fazendas coletivas batizadas com o seu nome.” [...] “Hoje a linguagem dominante da política é a linguagem da liberdade, igualdade e fraternidade. Presume-se que o poder emana do ‘povo’ e os monumentos públicos celebram o ‘soldado desconhecido’ ou um trabalhador heróico genérico. Líderes eleitos precisam pensar nos eleitores, e até governantes antidemocráticos afirmam que seu poder vem do povo. A distância social foi abolida, ou parece ter sido (graças tanto à invasão das câmeras de TV como as escolhas conscientes). A ilusão de intimidade com o povo é necessária, a conversa ao pé do fogo, os apertos de mão intermináveis etc. A dignidade é perigosa, porque implica a distância. A ênfase recai agora sobre o dinamismo, a juventude e a vitalidade. Mussolini está longe de ser o único governante de meia-idade a se apresentar em público como esportista e até como atleta. Escolhem-se fotografias que ressaltem as qualidades dinâmicas. Ocasionalmente, a linguagem corporal de indivíduos é modificada por conselho das agências de publicidade e dos empresários de campanha, para que o candidato melhor se ajuste ao papel de líder popular. [...] “O contraste entre os líderes do século XVII e os do século XX não é um contraste entre retórica e verdade. É um contraste entre dois estilos de retórica” (Ibid.: 213-214).

Não se pode dizer que nos os Estados Unidos houve o culto da personalidade como ocorreu em outros países, a não ser alguma inclinação por esse ou aquele líder político, denominado de “carismático”, como foi o caso de John Kennedy. Talvez a experiência negativa com ditadores como Hitler, Mussolini e Stalin, que tanto os meios de comunicação americanos combateram, tenha desencorajado qualquer político do Pós-Guerra a seguir seus exemplos. Tudo indica que preferiram investir em signos mais abstratos, como a moldura da democracia que criaram para a sociedade americana, e outras manifestações cuidadosamente construídas, quais as exercidas pelos símbolos patrióticos da bandeira e do hino dos Estados Unidos, *The Star-Spangled Banner (A Bandeira Estrelada)*, tão bem explorados por Hollywood. Uma criança meiga cantando com inocência “*Oh, say, can you see, by the dawn's early light*”³⁶ é sempre um apelo forte ao sentimento de Nação. No período da chamada Guerra Fria, a expressão “*american way of life*” foi bastante explorada pela mídia para tentar mostrar a superioridade da sociedade capitalista americana sobre o Bloco Socialista. O sentido político do *american way* é apregoar a “superioridade” da democracia dita livre, que se estrutura no mercado de trabalho e cuja característica principal é a competição sem limites. O ideário do *american way*, desenvolvido desde o século XVII tem sido explorado quase que como uma mística por alguns dos governantes, em que colocam a vida, a liberdade e a procura da felicidade como um direito inalienável do povo americano, inclusive podendo exercê-lo sobre os povos para a “instauração da democracia” no mundo. Essa vem sendo a prédica dos Bush (tanto do pai quanto do filho) para convercer o povo estadunidense a apoiá-los.

A produção simbólica norte-americana, em todos os níveis, é uma das maiores e mais rentáveis e o cinema ocupa um lugar de destaque na disseminação da sua cultura: é responsável por 5% da produção do Planeta e recebe 50% da receita cinematográfica do globo (RAMONET, 2000:10). Além de abrigar dois dos maiores pólos mundiais de produção de imagens, que são Hollywood e *Walt Disney World Resort*, os Estados Unidos são também sponsá-

³⁶ Trata-se do primeiro verso do hino nacional dos Estados Unidos, *The Star-Spangled Banner (A Bandeira Estrelada)*. Geralmente, apenas a primeira estrofe é cantada e trata da visão de uma bandeira estrelada tremulante, fincada em terra de homens livres e valentes (os termos liberdade e valentia são constantes nos hinos nacionais): “*Oh, say, can you see, by the dawn's early light / What so proudly we hailed at the twilight's lasted gleaming? / Whose broad stripes and bright stars, through the perilous fight, / O'er the ramparts we watched, were so gallantly streaming. / And the rockets' red glare, the bombs bursting in air, / Gave proof through the night that our flag was still there. / Oh, say, does that star-spangled banner yet wave O'er the land of the free and the home of the brave?*” Em tradução livre seria: “*Oh, diga, você pode ver, pelas primeiras luzes do amanhecer / O que tão orgulhosamente nos cintila por último ao crepúsculo? / Aquelas faixas largas e estrelas luminosas, através da batalha, / Sobre as muralhas nós assistimos, era tão imponente. / E o clarão vermelho dos foguetes, as bombas que estouram no ar, / Deu-nos prova através da noite, que nossa bandeira ainda estava lá. Oh, diga, se a bandeira estrelada ainda tremula / Sobre a terra dos livres e o lar dos valentes?*”

veis por um sem número de produtos outros ligados ao universo visual, que diariamente inunda os lares do mundo, impregnando-os das suas marcas culturais. Não é à-toa que a águia-de-cabeça-branca (ou "pigargo") foi adotada pelo Congresso norte-americano como símbolo oficial dos Estados Unidos, quando se pretende simbolizar a idéia de Nação. Coincidentemente, tanto a Roma dos Césares quanto o III Reich, na Alemanha nazista, adotaram a grande ave de rapina como "símbolo imperial". Fala-se que as imagens costumam chegar antes do exército ou da força bruta. Se isso é verdade, Hollywood antecederia o Pentágono.

Supondo os grandes produtores de imagens quais fábricas, poderosas abastecedoras de produtos visuais ao grande mercado consumidor e supondo, da mesma forma, o enxugamento da máquina estatal (inclusive de sua produção imagética), por hipótese, proposto pelo projeto neoliberal mundializado - se levado a cabo com êxito - possivelmente surgirão também novas configurações e arranjos de distribuição do poder de produção e disseminação dessas imagens. As fusões de grandes empresas, apontadas por Ramonet, irão demandar novos acordos entre os representantes da esfera público-privado:

“Ninguém mais ignora que a mídia é controlada por megagrupos nos quais se concentram as grandes firmas planetárias, doravante ligadas à Internet, à telefonia, à informática, à energia, à publicidade, ao esporte, aos bancos, etc. As grandes empresas atuais de multimídia resultam de concentrações ou megafusões como as de America Online com Time-Warner-CNN-EMI, ou Vivendicom Havas-Canal Plus e Universal-Seagran.

Esses grupos titanescos produzem não só filmes e programas de TV, mas editam também livros, revistas, jornais, CDs, fitas de vídeo, videogames, DVDs, etc. Não se limitam a controlar uma única mídia ou simples setor das indústrias culturais, mas oferecem todo tipo de serviços: venda por correspondência, informações bancárias, bolsa, meteorologia, viagens, enciclopédias, etc. E possuem, ao mesmo tempo, pelo mundo todo, licenças de telefonia, direitos sobre músicas, emissoras de televisão, clubes de futebol ou de basquete, estúdios cinematográficos, portais de acesso à Internet, agências de publicidade, sem falar das publicações impressas e das estações de rádio” (Ibid.: 9).

O mesmo público que experimentava pela primeira vez a audição de programação radiofônica foi observado por Ortega y Gasset, durante a década de 30 do século passado. Para ele, o avanço dessa classe ao poderio social constituía uma rebelião, já que essas pessoas, outrora inexpressivas, agora detinham o poder. O autor dividiu a sociedade em dois grandes grupos: o das minorias e o das massas. No primeiro, os grupos eram qualificados, enquanto no segundo as pessoas eram desprovidas de qualquer habilitação.

O artista é um trapaceiro?

Difícilmente um apreciador de uma pintura renascentista vai postar-se diante de um quadro daquele período e indagar: “Que tipo de trapaça o autor dessa tela fez aos espectadores de sua época?” Ou ainda: “Que embates políticos vivenciou esse retratado (supondo ser um retrato), a ponto de justificar a encomenda dessa pintura e o que está por trás disso tudo?”. Certamente essas são perguntas incomuns e pouco freqüentes. O que se espera habitualmente é a manifestação de admiração e reconhecimento pelas habilidades plásticas do pintor e não muito mais do que isso. Ver o artista como um grande fraudador, um trapaceiro, chega a ser até exótico. Certamente não seria uma boa companhia para se visitar um museu, alguém com um perfil assim, exageradamente crítico, que pudesse trocar a prazerosa apreciação estética por questionamentos sobre a “verdadeira intenção do autor”. Evidentemente que, em estudos mais específicos sobre questionamentos imagéticos, ou em leituras semióticas de visualidades caberiam perfeitamente essas inquiuições. Ora, se em alguma situação admite-se o recorte crítico, significa dizer que o ato de pintar ou de desenhar ou de esculpir ou de fotografar ou de filmar etc., nem do longe pode ser visto como um ato neutro.

Toda criação está impregnada das marcas do seu autor: “*Madame Bovary c'est moi!*” A conhecida frase atribuída a Gustavo Flaubert, verdadeira ou não, ilustra um pouco essa idéia, no campo da literatura, que pode muito bem ser estendidas a outras atividades humanas ligadas à criação e à autoria. Nela estão seus valores, suas crenças, suas contradições, sua disposição em fortalecer as soluções atuais do mundo ou em contestá-las. Ou mesmo de ficar-lhes indiferente. Assim, através da imagem, o fotógrafo ou o cinegrafista pode adjetivar a realidade com uma tomada *plongée* ou *contre-plongée*, cujo *feeling* tem sua ideologia como bússola. A tomada de decisão pela escolha da posição *zoom in* ou pela posição *zoom out*; o plano de tomada ou o ângulo de posicionamento da câmera; ou ainda, no cenário de múltiplos estímulos visuais, a decisão de mostrar ou de omitir um ou muitos detalhes, tudo isso pode ter o mesmo elemento motivador, com correspondência análoga em outras formas de “escrita”, quais o desenho e a pintura.

Não é fácil pensar “no que o autor quis dizer” e muito menos precisar os “estragos que uma imagem pode fazer”, se é que isso pode ser dito assim de forma tão parca, numa apreciação maniqueísta. Atualmente cresce a orientação para a leitura interpretativa da obra, capaz do acolhimento de múltiplos sentidos e da polissemia sígnica.

No caso da pintura ou de qualquer manifestação artística – imagética, grafovisual, audiovisual, entre outras – entrelaçadas às questões de manutenção do poder, da racionalidade, do ganho, do interesse financeiro e da ocultação, poder-se-ia atribuí-las a construções do mal, pelos supostos desvios da possibilidade da comunicação humana? Enquanto as outras que tivessem marcas da espontaneidade seriam classificadas como do bem? A simplificação é complicada, até porque o despojamento pode constituir um ato premeditado e o desprendimento um decisão estratégica.

A genialidade buonarotina não tornou os afrescos da Capela Sistina mais piedosos e descolados do interesse primordial de seduzir, na rinha político-religiosa, em cuja criação das santas práticas inquisicionais visavam tão-só o corpo e a matéria, a serem purificados dolorosamente pelo ferro e pelo fogo; enquanto a resplandecência do imaginário sacro voltava-se para o espírito e para a mente de forma indolor, mas ao contrário: através do gozo e do êxtase do ver pleno e beatificado. Ambas as práticas não eram mais do que faces distintas de uma mesma moeda: a Contra-Reforma.

Em que pese a fé e o espírito cristão de Michelangelo, claramente pronunciados em cada alegoria e representação grandiloquente, tanto do Criador quanto do seu Filho unigênito, não se tem notícia de qualquer dos seus magníficos trabalhos que não tenham sido fruto do mecenato, da encomenda remunerada. Nenhum que tenha surgido, impetuosamente, para glorificar o Todo Poderoso ou a grandiosidade humana, qual o heróico Davi ou o solene Moisés; nenhum sem a generosidade do patrocínio alheio e arcado a expensas próprias. Nenhum. Seria Michelangelo Buonaroti “do mal” por isso?

No final do século 19, a então recém proclamada República brasileira patrocinou uma infinidade de pinturas das alegorias cívicas, de monumenos em praças públicas, efígies, hinos, bandeiras. O esforço investido na criação da mitologia e da simbologia de um sistema político tinha o propósito de tentar construir uma feição, um rosto para a República brasileira. Sabe-se que, a sua proclamação não contou com a simpatia das oligarquias brasileiras da época, assim como não teve o apoio das massas e até mesmo no estamento militar não havia consenso em relação aos benefícios do novo sistema de governo. Assim, os próceres republicanos viram-se obrigados a lançar mão de uma complexa construção simbólica para erigir o imaginário da república no Brasil.

“A luta em torno do mito de origem da República mostrou a dificuldade de construir um herói para o novo regime. Heróis são símbolos poderosos, encarnações de idéias e

aspirações, pontos de referência, fulcros de identificação coletiva. São, por isso, instrumentos eficazes para atingir a cabeça e o coração dos cidadãos a serviço da legitimação de regimes políticos. Não há regime que não promova o culto de seus heróis e não possua seu panteão cívico. Em alguns, os heróis surgiram quase espontaneamente das lutas que precederam a nova ordem das coisas. Em outros, de menor profundidade popular, foi necessário maior esforço na escolha e na promoção da figura do herói. É exatamente nesses últimos casos que o herói é mais importante. A falta de envolvimento real do povo na implantação do regime leva à tentativa de compensação, por meio da mobilização simbólica. Mas, como a criação de símbolos não é arbitrária, não se faz no vazio social, é aí também que colocam as maiores dificuldades na construção do panteão cívico. Herói que se preza tem de ter, de algum modo, a cara da nação [...] (Carvalho, 1990:55).

Procurou-se, a todo custo, um herói que pudesse representar condignamente o ideário republicano. Figuras heróicas de guerras e batalhas da monarquia foram rejeitadas, uma vez estavam associadas ao sistema de governo anterior. Outros nomes ligados ao movimento republicano também foram descartados por motivos diversos quais Deodoro da Fonseca, Benjamin Constant e Floriano Peixoto. A escolha incidira no nome de Tiradentes, insurgente contra o arbítrio praticado numa outra época, mas por governo da mesma linhagem. Aos poucos o nome do mito já vinha sendo construído, amalgamando o ideário elevado, o martírio e coragem. “A busca de um herói para a República acabou tendo êxito onde não o imaginavam muitos dos participantes da proclamação”, afirma Carvalho (ibid.:57). E prosseguiu: “Diante das dificuldades de promover os protagonistas do dia 15, quem aos poucos se revelou capaz de atender as exigências da misificação foi Tiradentes”.

Era certo que a literatura brasileira, na década de 1840, já vinha promovendo o inconfiante mineiro, a exemplo do que havia sido publicado em *As Liras de Gonzaga*, e em *Gonzaga ou a conjuração de Tiradentes*, este último romance de Antônio Ferreira de Souza. Duas décadas após foram publicados o conto de Bernardo Guimarães, intitulado *a Cabeça de Tiradentes* e a peça *Gonzaga ou a Revolução de Minas*, de Castro Alves, para quem Tiradentes é o “Cristo da multidão”. Carvalho escreve sobre as dificuldade de criar uma imagem para o novo herói republicano e a ambiguidade do símbolo:

“Não existia nenhum retrato de Tiradentes feito por quem o tivesse conhecido pessoalmente. O que predominava quando Décio Villares fez sua litogravura era a descrição tendenciosa retirada do livro de Joaquim Norberto. Baseando-se em declaração de Alvarenga Peixoto, tirada dos *Autos*, Norberto descrevera Tiradentes como ‘feito e espancado’, acrescentando por conta própria que nada tinha de simpático, que era repelente. Os desmentidos dessa descrição só vieram mais tarde. Daí adquirir maior importância a interpretação de Villares, que contestava abertamente a versão tida como verdadeira. Mais tarde, em 1928, Villares voltou a retratar o inconfiante, dessa vez em óleo. Na nova obra, claramente um desenvolvimento da primeira, a força das cores e maior estilização da figura – cabelos e barba menos revoltos – acentuavam ainda mais a semelhança com Cristo, pelo menos com o Cristo adocicado da maioria das representações”. [...] “A tentativa de transformar Tiradentes em herói nacional, adequado a todos os gostos, não eliminou totalmente a ambiguidade do símbolo. O governo republicano

tentou dele se apropriar, declarando o 21 de abril feriado nacional e, em 1926, construindo a estátua em frente ao prédio da Câmara. Os governos militares recentes foram mais longe. Lei de 1965 declarou Tiradentes patrono cívico da nação brasileira e mandou colocar retratos seus em todas as repartições públicas. Durante o Estado Novo, foram representadas peças de teatro, com apoio oficial, exaltando a figura do herói. Foi também dessa época (1940) a primeira tentativa de modificar a representação tradicional, estilo nazareno. José Walsht Rodrigues, especialista em uniformes militares, colaborador do integralista Gustavo Barroso, pintou Tiradentes como alferes da 6^a. Companhia do Regimento dos Dragões. O herói cívico é aí um militar de Carreira” (ibid.: 65-71).

Essa é uma prática adotada também pela esquerda, lembra Carvalho. É só recordar dos jacobinos, na Revolução Francesa, ou do movimentos guerrilheiros no Brasil, em confronto com o Governo Militar, nos anos 70, um dos quais adotou o seu nome. Anteriormente, Portinari já havia proposto uma nova aproximação com a simbologia religiosa, pintando mulheres ajoelhadas diante dos despojos de Tiradentes, em cena que lembra o Calvário. Também na década de 60 a imagem subversiva do inconfidente é revivida pelo Teatro de Arena. “O segredo da vitalidade do herói”, afirma Carvalho, “talvez esteja, afinal, nessa ambiguidade, em sua resistência aos continuados esforços de esquarteramento de sua memória”.

Os livros de História do Brasil e museus brasileiros trazem a imagem de um Tiradentes bem próximo do imaginário da tradição cristã. Muitas dessas imagens são minhas velhas conhecidas de livros didáticos. Em quase todas elas o alferes porta barba e cabelos longos, túnica branca e pode ser facilmente identificado como a figura do Cristo concebida por pintores europeus. Nos trabalhos que conheço dos artistas brasileiros Antônio Parreiras, Alberto da Veiga, Autran, Pedro Américo, Décio Vilares (este com litografia, pintura a óleo e escultura), João Batista da Costa, Eduardo de Sá, Rafael Falco e José Walsht Rodrigues, só este último é o único que não retrata Tiradentes com as feições tradicionalmente atribuídas a Cristo.

Sobre a pintura de Pedro Américo, há algo que merece ser mencionado, pois provavelmente indica o quanto os pintores consagrados influenciaram as gerações de artistas que lhes sucederam. É curiosa a semelhança como o autor compõe o braço direito, já hirto, na pintura denominada *Tiradentes Esquarterado*, que atualmente pode ser vista no Museu Mariano Procopio, em Juiz de Fora, Minas Gerais. Essa mesma composição foi explorada por Michelangelo, na sua escultura famosa da *Pietà*, e por David, numa pintura dedicada a Marat.

Imagem 3 – Fotomontagem (escultura e pinturas).
Autores: Michelangelo, David e Pedro Américo. Fonte: Internet.



Descartada a intenção do plágio ou da cópia despuorida, resta pensar em uma modelo aceito como o mais refinado para representar as situações do cotidiano, de forma idealizada, mesmo aqueles assuntos desprovidos de encanto ou de sedução, como o do tema abordado, que nos três exemplos retrata a morte, e em todos eles numa situação de extrema violência.

De longa data os artistas procuravam a melhor forma de dispor os elementos compositivos, em harmonizá-los com cores, iluminações e relações formais adequadas, capazes de atrair o olhar do público, (do observador, do fruidor, do receptor), de convencer pela verossimilhança, pela expressividade ou de quaisquer outros atributos da obra. Inúmeros artifícios podiam ser praticados a depender do que se pretendia. A pouca iluminação podia sugerir mistério ou austeridade; o posicionar da personagem num dos pontos áureos contribuía na definição do grau de importância da mesma na composição; o fato de o olhar do pintor/observador localizar-se acima ou abaixo da linha do horizonte alterava drasticamente o impacto que o objeto mirado podia causar ou não; a cor quente ou fria, além do recurso da perspectiva, ensejava também a sensação de contigüidade ou de longitude. O uso constante desses princípios contribuía para assimilá-los e pô-los em prática sem um maior esforço consciente.

Imagem 4 – Fotomontagem com pintura e fotografia.
Autores: Andrea Mantegna e Freddy Alborta. Fonte: Internet.



Talvez seja essa a explicação para a semelhança da composição entre a foto do *Che* morto, em Vallegrande, Bolívia, de autoria de Freddy Alborta e a têmpera *Lamentação sobre o Cristo Morto*, obra de Andrea Mantegna (atualmente na Pinacoteca de Brera, Milão), cerca de quinhentos anos depois. Em circunstâncias diversas, na foto, vêem-se atitudes diferentes entre os circundantes do corpo de Guevara: exibicionismo nos que portam uniformes militares; perplexidade e comoção nos de traje civil. Já na têmpera, mulheres piedosas pranteiam a vida arrancada do corpo de Cristo. De forma consciente ou não, tanto o fotógrafo quanto o pintor, provavelmente afeitos àqueles princípios, ainda que numa situação incomum como aquela, posicionaram o olho de modo a fazer um enquadramento que já lhes era familiar. Outra explicação é a de que a semelhança entre as duas composições não passa de mera coincidência. Mesmo aceitando esta última, tem-se que admitir, entretanto, a presença comum entre as miradas, uma vez que, no que diz respeito ao posicionamento da câmera pelo fotógrafo ou da escolha do ponto de vista pelo pintor, há um sem-número de outras possibilidades que, no entanto, não foram exploradas. O ângulo utilizado por ambos, pintor e fotógrafo, talvez constitua uma das múltiplas soluções da cultura de muitos séculos de construção de uma “gramática” imagética. Talvez, também, essa mesma cultura não tenha sentido a necessidade de estender, até então, esses conhecimentos e percepções a outros segmentos da sociedade além dos fazedores de imagens, historicamente mais ligados ao campo das artes visuais.

Durante algum tempo na minha juventude, cheguei a pensar na possibilidade de tornar-me um profissional de imagem, ou um artista, uma vez que para envolver-me com tintas, pincéis, cavaletes, não precisava fazer um grande investimento financeiro. Se por um lado eu podia imaginar-me pintando, de posse de um ateliê, por outro, o mesmo não podia acontecer, ainda que o desejasse ardentemente, em relação ao realizar cinematográfico, atividade de enorme complexidade, e por isso mesmo impensável financeiramente para o segmento social de pouco poder aquisitivo, no qual eu me incluía. Claro que a imaginação recusava-se ao determinismo imobilista de ser apenas platéia. No faz-de-conta, era possível também ser autor, criar cenários e fazer personagens deslocar-se por eles, para contar histórias de aventuras em cineminhas de caixa de fósforo e “películas” de papel de seda, daqueles encontrados em cadernos de desenho espiralados. Nada mais além disso. Pensar em dar vida aos personagens, através do movimento, tal qual o cinema fazia, quase que igual à própria realidade, isso era considerado verdadeiramente impossível. Pensando assim dessa forma, nada era mais natural do que a escola ou os professores não terem nutrido, até então, qualquer desejo em se aproximar do cinema ou da sua linguagem. Nunca um filme fora mencionado em sala de aula duran-

te o tempo em que passei na escola primária ou no ginásio. Não me lembro de ter ouvido qualquer referência ao cinema, por menor que fosse, por parte dos meus professores. Nem sequer para depreciá-lo. Para eles o cinema simplesmente não existia.

Quanto à foto de Che Guevara, que tanto encantara a juventude da minha época, trinta anos depois, seria transformada em pastiche publicitário. O ator Carlos Moreno, garoto-propaganda de uma empresa de produtos de limpeza, caricaturando o revolucionário argentino, além da sua imagem, apropriou-se também do seu discurso. Transformou em paródia uma das frases mais reverenciadas e aclamadas pelos que sonhavam em dar outros rumos à sociedade de consumo. O discurso político foi esvaziando pelo discurso publicitário. Ambos, porém num só texto (ver WALTY, CURY & FONSECA, 2001: 44):

“HAY QUE ENDURECER COM LA GORDURA
SIN PERDER LA TERNURA COM LAS MANOS JAMÁS!

Porque são elas e porque sou eu

Ainda no que diz respeito aos resíduos imagéticos reminiscentes, posso citar também umas poucas experiências que tive com as imagens cênicas do teatro, principalmente nas melodramáticas apresentações circenses, como *O Ébrio* e *Coração Materno*, ambas de Gilda de Abreu (transformadas em produções cinematográficas); e *Marcelino Pão e Vinho*, também adaptação do filme homônimo, de produção espanhola, conforme menção anterior; e umas poucas peças adaptadas de autores brasileiros como *Plesbiscito*, de Arthur de Azevedo e *O Louco D'aldeia*, de Vicente Nepomuceno, exibidas nos extinto *Theatro Centenário de Caetité*, se a memória não me trai. Além dessas, tenho lembranças de outras representações imagéticas de natureza religiosa, como as dos atos da Paixão, em Caetité, em que eram encenados fragmentos bíblicos, na *Sexta Feira Santa*, cujo ápice era a dramática cena do pregador e condutor litúrgico apresentado à mãe o seu filho morto: “Mãe, eis aí o teu filho!” Por muitos anos pude presenciar a expressão de profunda dor no rosto contrito dos fiéis, num ambiente de tristeza e fé ao mesmo tempo, perplexos e indignados diante de tanta perversidade humana contra o filho de Deus. É indispensável dizer que eu também dei por mais de uma vez o meu contributo infantil para engrossar aquele oceano de lágrimas sinceras. Mas a imaginária religiosa não era só de sofrimento, como o visto nas imagens do Senhor dos Passos, de expressão dolorosa; do Senhor Morto, banhado de sangue; do semblante tristonho de Nossa Senhora das Dores ou do corpo trespassado de flechas, de um dos santos mártires do catolicismo, São Sebastião. Também pude apreciar e tenho gratas recordações das pequenas e mimosas esculturas

presentes nas lapinhas ou presépios, armados para o Natal, em torno do Deus-Menino, quais pastores, Reis Magos com oferendas, bois, carneiros, jumentos, galos, anjos, além dos pais da divina criança. Em alguns presépios mais arrojados, viam-se cachoeiras, águas correntes, lagos de espelhos povoados de cisnes brancos, como a areia fina que os contornava; viam-se morros de barrigudas ou de papéis pintados, simulando rochas, por sua vez adornadas com folhas de pitanga, de jabuticaba ou de outros ramos cheirosos, além da tradicional *barba-de-macaco*. Não era raro também verem-se castelos feudais e fortificações com ameias trepados nos morros, assim como automóveis, vagões, charretes, pequenos parques de diversão, brinquedos de corda, bichos meneando a cabeça e tantas outras quinquilharias tecnológicas (ou já quase), completamente despreocupadas de qualquer correspondência cronológica. Talvez, até por isso, enchessem de prazer tanto os olhos infantis quanto os dos adultos. Arrematando tudo, bem no alto, lia-se na faixa ostentada pelo anjo anunciador: “*Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis*” (Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos homens de boa-vontade).

Tentei fazer uma breve síntese da ocorrência dos fótons que se resvalaram pelos signos do mundo e atingiram-me as retinas, para redundarem-se nas reminiscência que aqui evoco. Claro que não conseguiria reuni-las neste espaço e nem teria porque trazê-las todas. Mas uma simples pausa que faço, e eis que saltam enciumadas as lembranças das estampas do sabonete Eucalol, as carinhas femininas do cigarro Yolanda, do curioso *logo* das Edições Melhoramentos, simetricamente distribuídos na parte inferior da Cartilha do Povo, do alfabeto de uma outra cartilha, cujo nome não me recordo, povoado de adoráveis desenhos de bichos: A-anta; B-burro; C-cobra; D-dromedária; H-hipopótamo; I-íbis; J-jacaré; L-leão; M-macaco; O-onça; P-porco; Q-queixada; R-rato; S-sapo; T-tatu; U-urubu; V-veado; X-xexéu; Z-zebra! Saltam também as lembranças da primeira visita que fiz a um ateliê profissional³⁷, já em Belo Horizonte, dos quadros apinhados, da palheta explodindo em constelações cromáticas, das dezenas de pincéis espalhados pelo recinto, da tela úmida presa ao cavalete gigante de jacarandá, do cheiro estonteante de terebintina. Sem dificuldade, dou um salto na minha adolescência e já caio em frente aos quadros de “queimadas” e de pores-do-sol alaranjados expostos no térreo da Sue Galeria, próxima das Lojas Brasileiras, na Avenida Sete, trecho de São Bento. Naquele

³⁷ Trata-se do Ateliê de Pintura de Godofredo Guedes, artista autodidata e retratista exímio, que nascera em Riacho de Santana, mas ainda jovem radicara-se no Estado de Minas, na cidade de Montes Claros. Tempos depois ele ficaria conhecido como letrista de músicas gravadas pelo seu filho, o cantor Beto Guedes. No final dos anos 60, já residindo em Belo Horizonte, sob encomenda de meu pai, ele pintou-me em óleo sobre Eucatex, a partir de foto, vestido de Imperador da Festa do Divino, festejo religioso do qual participei na cidade de Caeté e cuja pintura ainda hoje conservo.

momento, o êxtase da fruição estética espontânea, mais adiante o desestabilizador contato com o conceito de “estética duvidosa”. Acredito que, a partir dessa “arqueologia da memória” temos alguns elementos futuros para o confronto, o cotejo, e com isso os subsídios para a elaboração dos juízos de valor.

Antecipando algumas ponderações que serão tecidas posteriormente, e a despeito de constatar a grande importância que as imagens exerceram e exercem no meu percurso pelo mundo e no percurso de tantas outras pessoas, é impossível não observar que elas também têm sido usadas como uma espécie de cosmético para disfarçar as feiúras e pesadas contradições da realidade, sustentando, assim, as grandes mentiras do mundo. Isso é um fato e poucos irão discordar. Por outro lado, há uma outra incômoda e intrigante constatação: sem essas imagens, entretanto, mesmo constatando que muitas delas sejam absolutamente astuciosas e engendradas pelas necessidades humanas de viés perverso, ainda assim, paradoxalmente, elas nutriram os sonhos mais doces de gerações inteiras, inclusive da minha. Acredito que, sem elas, o mundo seria mais triste e terrivelmente desesperançoso.

Ao me dar conta, depois de todo o esforço para evocá-las, (pelo menos, de alguma forma, as mais significativas), concluo o quanto a minha aproximação com as imagens tem sido prazerosa e ao mesmo tempo marcada pelo conflito. A estética e a crítica num digladiar sem tréguas. De um lado o pleito de trazê-las despudoradamente para a vida social, onde se inclui o espaço pedagógico, do outro o cuidado para não desconhecer a sua força, não raro provocadora do entorpecimento.

Por que o gosto pela imagem? Como se aprende a gostar dela? Em que momento e por que isso ocorre? Evocar o percurso delas ou os feitos com elas, de forma mais detalha ou menos, ainda não explica o porquê do gostar. E irrompe a tentação de buscar a resposta fácil, como as crianças preferem: “Gosto porque gosto”.

Ou então, uma outra explicação também poderia ser buscada em Montaigne, como o fez Chico Buarque (2006) para resolver aspectos de criação/construção de uma das suas canções para um filme³⁸ que participa, como compositor:

“[...] A história... os franceses conhecem muito, desde criança todo mundo lá sabe quem é o Montaigne e essa frase dele se refere à amizade dele com [...] La

³⁸ Trata-se do filme *A Máquina*, dirigido por João Falcão, em 2005. A letra da canção “*Porque era ela, porque era eu*”, é assim: “Eu não sabia explicar nós dois / Ela mais eu porque eu e ela / Não conhecia poemas / Nem muitas palavras belas / Mas ela foi me levando pela mão / Íamos todos os dois assim ao léu / Ríamos, chorávamos sem razão / Hoje lembrando-me dela / Me vendo nos olhos dela / Sei que o que tinha de ser se deu / Porque era ela porque era eu.”

Boétie que era um outro escritor. Foi um grande amigo dele na juventude. [...] A palavra *ensaio*... essa idéia vem dos Ensaios de Montaigne. Ele escrevia ensaios e ao longo da vida ele foi reescrevendo alguns ensaios, já publicados e republicados. E uma vez ele falou isso. Perguntaram qual a razão dessa grande amizade que ele tinha tido com o escritor La Boétie, que morreu jovem, e ele falava que não sabia explicar. *‘Eu gostava dele’*. E ponto. [...] Quinze anos depois ele revendo [...] esse ensaio [...] escreveu ao lado da página: *‘eu gostava dele, porque era ele’*. E aí foi impressa uma nova edição dos Ensaios dele [...] Quinze anos depois ele leu essa frase e anotou de novo no canto da página: *‘Eu gostava dele, porque era ele e porque era eu’*. E ponto. E aí, finalmente, ficou sendo assim. Essa amizade caiu no filme. Virou o amor de um homem por uma mulher, que eu acho a coisa mais simples, mais definitiva, para explicar o amor entre duas pessoas: *‘Eu gostava dela porque era ela e porque era eu’*. Ponto”.

Sobre “por que eu gosto das imagens?”, qual Montaigne e Chico, nas suas justificativas para explicar a amizade ou o amor, eu responderia assim como ambos:

– Gosto delas porque são elas e porque sou eu.

Enquanto isso, eu me profissionalizava

Inicialmente, vou apresentar uma breve exposição sobre o meu envolvimento com o universo imagético ou de como comecei a ser despertado pelas questões da imagem. A partir da minha docência da disciplina Técnicas e Recursos Audiovisuais³⁹, ministrada na Faculdade de Educação/UFBA, constatei que, de um modo geral, a escola ou o espaço pedagógico formal não dava a importância que a imagem merecia.

Diferente da maioria das pessoas, por dever de ofício e de percurso acadêmico, talvez minhas retinas tenham sido um pouco mais impregnadas de imagens e de dúvidas sobre elas. Antes mesmo de me envolver com a disciplina aludida, já atuava profissionalmente com a imagem, e isso sem falar da minha vida acadêmica, enquanto estudante de Belas Artes. Passo a recortar, em seguida, duas ou três experiências que tive ao longo da minha vida profissional, e que me fizeram refletir sobre essas questões, não só do ponto de vista operacional-instrumental, mas, sobretudo, do ponto de vista crítico.

Rigorosamente, o meu batismo, enquanto “profissional de imagem”, foi numa redação de jornal. Um dos primeiros contatos que tive e que me fizeram pensar sobre alguns desdobramentos do uso da imagem e que nunca antes havia me ocorrido, inclusive com boa perspectiva para estudo no âmbito ético, foi durante o período em que trabalhei como ilustrador,

³⁹A ementa da disciplina, posteriormente modificada, era: Utilização de Técnicas e Recursos Audiovisuais no processo ensino-aprendizagem.

num grande jornal daqui de Salvador. Dentre outras atividades, ligadas à dimensão da Arte, além de ilustração, charge e de forma ainda tímida com o que antecedeu a infografia, eu trabalhava também com o retoque fotográfico, pelo menos duas décadas antes da disseminação dos softwares de tratamento de imagem. Aliás, não é nenhuma novidade que o retoque fotográfico sempre fez parte do universo da fotografia. Retocar fazia parte do rol de saberes obrigatórios exigidos aos profissionais da fotografia, desde os seus primórdios. Ainda criança, eu já ouvira falar, através de meu pai, sobre as habilidades de meu avô paterno, Vovô Neco, fotógrafo e exímio retocador de negativos e cópia em papel – pelo menos segundo o julgamento do próprio filho.

Nos meados da década de 70, as fotos de outros países e continentes, destinadas às publicações impressas, vinham de agências noticiosas internacionais através de telex. Com muita frequência chegavam com “chuviscos”, uma espécie de ruído visual, que as tornavam sem qualidade de publicação, segundo se dizia na época. Nesse caso, recorria-se aos profissionais da “Arte”, abrigados na própria Redação do jornal, para retocá-las. A operação de retoque era, pois, rotineira e ocorria com mais frequência quando as condições atmosféricas não permitiam uma boa transmissão do sinal de rádio.

Pouco tempo depois que eu ingressara na empresa jornalística, conforme já mencionei, para trabalhar na função de “profissional da arte”, houve um grande incêndio em uma cidade da Espanha, se não me falha a memória, Barcelona, e a foto que chegou do sinistro não possuía a carga dramática recomendável para a publicação, de acordo com a manifestação do editor das páginas internacionais. De fato, só com esforço era possível distinguir uma tênue fumaça que saía de um dos edifícios sinistrados. Lembro-me das suas palavras, ao solicitar-me a intervenção fotográfica: “Artista, dramatize esta foto. Transforme-a em algo impactante. O público adora tragédia”.

Visto que aquela já vinha sendo uma rotina no meu labor diário, sem maiores comentários tratei de criar na foto a comoção que o editor desejava, no limite que a minha habilidade permitia. Diga-se de passagem, era um trabalho que me dava muito prazer. Achava-me útil e com destreza para recompor algo que o fotógrafo, por qualquer motivo, não lograra êxito. Sentia-me um verdadeiro cirurgião, competente para recompor algo que, no ato da sua gênese, sofrera mutilação.

Fui interrompido no meu labor, naquele momento, por uma colega jornalista que, ao passar pela minha mesa, estranhou aquela operação. Quando expliquei a razão da intervenção, o porquê daquela nuvem dramática de fumaça que eu criara, ela manifestou-se perplexa. Fa-

lou-me que aquilo era um absurdo, pois tornava a foto um verdadeiro engodo para o público leitor. Para ser sincero, apesar de aquelas palavras terem-me soado um tanto quanto esdrúxulas, uma vez que aquilo era algo rotineiro na Redação, confesso que aquela colega, sem o saber, lançara uma semente de dúvida naquilo que eu vinha realizando com tanto ardor, que mais tarde iria germinar e florescer na minha mente. Mesmo concluindo com empenho aquela minha tarefa e tendo como prêmio pessoal a empolgação do editor com as minhas habilidades, algo estranho começou a se processar na minha cabeça e terminou por abalar as minhas convicções profissionais no tocante a certos procedimentos da manipulação fotográfica.

Enquanto estudante de Artes Visuais, segundo denominação atual, havia uma preocupação muito grande com a excelência da solução plástica e, até então, não me ocorrera que tinha em minhas mãos instrumentos poderosos de mascaramento da realidade, com repercussão e desdobramentos sociais inimagináveis. Aos poucos, em decorrência daquele comentário feito pela jornalista, fui compreendendo que eu tinha a possibilidade de fazer intervenções perversas e, portanto, de vender a minha força de trabalho, aprimorada e elogiada do ponto de vista técnico-estético, para causas espúrias. A partir de então, foi tomando consistência na minha cabeça a idéia da impossibilidade do ato fotográfico neutro, bem como dos desdobramentos da intervenção, muitas vezes racionalizados como propósitos meramente estéticos. De qualquer forma, foram experiências ricas, inclusive com a constatação de que nem sempre o olhar do público, em certas circunstâncias bastante aguçado, se deixa enganar.

Isso foi possível constatar em um outro episódio, também ocorrido na Redação mencionada. Era um final de plantão e eu aguardava o fotógrafo que traria material do jogo de clássicos times baianos. De repente, o profissional adentra pelo setor com um ar apavorado. Pediu-me socorro no sentido de reparar uma falha sua. Nos minutos finais do disputado campeonato dos times baianos, historicamente rivais, ele se distraíra e a bola entrou na rede de um dos infortunados adversários sem ele conseguir fazer o registro fotográfico do gol. Apenas a foto da trave e da rede, mas sem a bola. Aquilo era algo inadmissível profissionalmente, uma vez que o jornal investira em câmeras e teleobjetivas sofisticadas para que o fotógrafo tivesse as condições adequadas de trabalho. Aquele “furo” o fragilizava e o colocava sujeito à admoestação ou, no extremo, à demissão. Assim, fui instado a fazer o acréscimo da bola no ângulo que ela entrara. Prontamente solicitei ao setor do arquivo a pasta contendo bolas oficiais de diversas marcas. Era uma pasta robusta, contendo um sem número de fotos. Escolhi a bola que julguei mais fotogênica. Sem dificuldade, valendo-me de estilete, de cola, pincel e de guache finalizei a montagem e a encaminhei ao setor de fotolito. Pouco tempo depois pude manusear os pri-

meiros exemplares impressos. O retoque ficara perfeito, uma verdadeira obra de arte. Por certo ninguém o perceberia.

Na manhã seguinte, quando retornei à Redação, o telefone não parava de tocar. Os leitores, principalmente os torcedores do time derrotado, telefonavam numa espécie de vingança, para dizer que aquele modelo de bola há muito não existia.

Eu havia escolhido um modelo de bola que saíra de linha, uma tal “gauchinha”. Escusado dizer o sufoco que passei para convencer o redator-chefe que meu último contato com uma bola ocorrera na adolescência e que não entendia nada de futebol...

Uma outra passagem que me tocou – agora não mais no campo fotográfico – foi já como docente da Faculdade de Educação, quando recebi a visita de uma professora do interior do Estado, que me procurara para que eu a aconselhasse quanto à abordagem da disciplina Técnicas e Recurso Audiovisuais que ela acabara de assumir. Achava-se insegura quanto aos conteúdos que deveria ministrar, bem como quanto aos procedimentos metodológicos. Dizia-se cheia de idéias para exercer a sua docência, mas ao mesmo tempo, tinha muita dúvida e medo de usar os recursos de forma inadequada. Depois de conversarmos sobre a disciplina, mostrei-lhe alguns trabalhos realizados por ex-alunos e guardados na mapoteca do setor artístico-tecnológico da Faculdade de Educação, o Criarte. Aquele material produzido pelos alunos era ocasionalmente disponibilizado, mediante empréstimo devidamente registrado, para os próprios autores e também para professores da rede pública de ensino. Cuidadosamente, a professora examinou todos os trabalhos. No final, apontou para um quadro didático que havia separado dos demais: “Estão muito lindos e bem feitos, mas de todos, o que mais gostei foi este de fundo preto, entretanto, jamais ousaria fazer algo assim”.

Fiquei surpreso com aquela manifestação. Como poderia alguém gostar de um trabalho, mas ao mesmo tempo se recusar a realizá-lo daquela forma? Inquirida sobre a colocação que fizera, ela esclareceu que havia aprendido, no seu Curso Normal, que cartazes com fundos escuros tornavam-se “antididáticos”. Tal assertiva me fez refletir sobre algumas afirmações que são ditas por alguém com autoridade para dizê-lo e que, a partir do momento em que são consideradas de forma desgarrada de um contexto, tornam-se falácias que podem ser repetidas *ad infinitum* tornando-se repertório de um receituário equivocado.

Dessas vivências mencionadas, de um rol de algumas dezenas envolvendo a imagem ou o código imagético, inclusive com matizes de preconceitos e/ou equívocos pela supressão ou acréscimo de elementos falseadores da realidade, com viés mais de perversão, justificado pela

racionalidade estética, acredito que sejam suficientes para situar as questões articuladas ao universo imagético e à comunicação visual, que constituem objetos da minha investigação, não apenas no que diz respeito a aspectos instrumentais de realização, de como fazer melhor e com mais potencial comunicativo, mas também quanto à dimensão ética e crítica da comunicação humana, independente da modalidade utilizada, quer sejam imagens fixas ou em movimento.

Nem sempre nos damos conta do quanto a manipulação imagética pode ser perversa e do quanto pode encerrar mazelas para a sociedade. Foi a partir dessas experiências que comecei a sentir a necessidade de um aprofundamento maior em relação a tudo o que a imagem pudesse suscitar, através de uma investigação mais sistematizada, de modo a aprimorar a prática docente e a socializar saberes indispensáveis para a construção de convivências cidadãs.

Só algum tempo depois eu fui perceber que muitas das minhas intervenções feitas com alguma competência técnica, cujo lado perverso é tão bem silenciado por uma hábil falácia do que se chama profissionalismo e que aponta para uma eficiência de resultados. Ao remover um auxiliar de cozinha, negro, a pedido da responsável pela página de “eventos sociais”, eu contribuía mesmo sem me dar conta, para a consolidação de um discurso hegemônico perverso de uma classe, para a qual eu disponibilizava, mediante salário, minha força de trabalho, ao lado de alguma competência estética.

IMAGENS: CAMINHOS, FORMAS, CONCEITOS E OUTROS

Profusão de imagens, formas e cores no capitalismo

A imagem no modo de produção capitalista tem sido farta. As versões imagéticas fotográfica e pós-fotográfica⁴⁰ são suas filhas diletas. Desde o surgimento da fotografia, no primeiro quartel do século 19, a escalada da imagem e de seus equipamentos produtores é de permanente ascensão. Multiplicam-se as formas e os processos para obtê-la. Nos grandes centros urbanos, hoje, a imagem jorra aos borbotões. *Outdoors, displays, backlights, transdoors*, painéis eletrônicos e um sem número de impressos menores povoam os espaços públicos, ao lado de "olhos" eletro-mecânico-digitais que planificam o real. A verve manual e de observação imprecisa, concretizada no desenho e na pintura, cede lugar à exatidão maquínica da fotografia e das imagens em movimento. Tudo está condenado a transformar-se em ícone.

As estimativas do que se dispõe, na atualidade, em termos de artefatos produtores e produtos já vão sendo feitas:

[...] “a grande massa de informações produzidas nesse universo digital é constituída, hoje, pelas imagens capturadas por mais de 1 bilhão de dispositivos. São celulares, câmeras fotográficas, de vídeo, de segurança e de equipamentos de imagens médicas em todo o mundo.” [...] “o número de imagens capturadas apenas com as câmeras fotográficas (de imagens fixas ou *still pictures*) passou a 150 bilhões em todo o mundo em 2006. E as fotos e imagens de vídeo capturadas por telefones celulares chegam a quase 100 bilhões” (SIQUEIRA, 2007: 361).

Nas bancas de revista, das grande cidades “globalizadas”, e em especial as brasileiras, imagens vistosas são destaques nas coloridas capas de publicações para todos os gostos: jardinagem, decoração, moda, gastronomia, esporte, política, atualidade, religião, esoterismo, educação, humanidades, informática, artes, jogos, sexo, saúde, entretenimento e outras tantas. Qualquer que seja o tema há sempre uma imagem cuidadosamente concebida e leiautada para despertar interesse no potencial comprador de bens e/ou serviços. Também no interior de cada publicação, belas fotos, cada vez mais nítidas e coloridas, vão encher os olhos dos leitores, ávidos por verem mais. Vê-se a penugem do pêssigo, enxerga-se o orvalho da flor ou os po-

⁴⁰ Santaella (1998) estabelece uma tríade paradigmática para imagem de âmbito abrangente, que adotaremos daqui para a frente: **paradigma pré-fotográfico**, que teria a referência na produção artesanal das imagens, quais pintura, gravura e escultura; **paradigma fotográfico** em que estariam incluídos fotografia, cinema, TV, vídeo e holografia, tendo a máquina como dispositivo de mediação e **paradigma pós-fotográfico** cuja referência é a imagem numérica ou digital, oriunda do computador.

ros da pele. Pequenas espécies animais são transformadas, pelas poderosas lentes das câmeras, em assustadores e estranhos monstros, ainda que fascinantes. Nem o esboço terno do um sorriso de um projeto de vida, cujo sexo já se sabe cedo, ainda abrigado no útero materno, escapa das engenhosas técnicas computadorizadas de registro imagético. Em outras páginas, mas já numa macro-dimensão, vê-se, na imensidão do espaço, um corpo celeste, há muito extinto, mergulhado em profusão de halos cromáticos luminosos e difusos. O ver, sem a mediação das câmeras e aparatos tecnológicos, fica sem graça. A realidade nua e crua tornou-se totalmente desprovida de glamour.

Há pouco mais de três décadas Sodré já mencionava sobre o contínuo aprimoramento das técnicas de reprodução da imagem:

“Os editores de revistas do século XX compreenderam cedo que a exploração da fotografia era um dos mais valiosos meios de incorporação da Revolução Gráfica ao jornalismo moderno. Por outro lado a imagem oferecia às revistas um campo não trabalhado pelos jornais diários. Desta forma, para o moderno jornalismo de evasão, informar passou a significar, principalmente, mostrar” (SODRÉ, 1972:52).

Em seu livro homônimo sobre a sintaxe da linguagem visual, escrito mais ou menos no mesmo período do texto de Sodré, acima, Dondis assim se manifestava sobre a importância do ver:

“Para os que vêem, o processo requer pouca energia: os mecanismos são automáticos no sistema nervoso do homem. Não causa assombro o fato de que a partir desse *output* mínimo recebamos uma enorme quantidade de informações, de todas maneiras e em todos os níveis. Tudo parece muito natural e simples, sugerindo que não há necessidade de desenvolver nossa capacidade de ver e de visualizar, e que basta aceitá-la como uma função natural. [...] Não é difícil de detectar a tendência da informação visual no comportamento humano. Buscamos um reforço visual de nosso conhecimento por muitas razões; a mais importante delas é o caráter direto da informação, a proximidade da experiência real. Quando a nave espacial norte-americana Apolo XI alunissou, e quando os primeiros e vacilantes passos dos astronautas tocaram a superfície da lua, quantos, dentre os telespectadores do mundo inteiro acompanhavam a transmissão do acontecimento ao vivo, momento a momento, teriam preferido acompanhá-lo através de um reportagem escrita ou falada, por mais detalhada ou eloqüente que fosse? [...] Havendo opções, a escolha é muito clara. Não só os astronautas, mas também o turista, os participantes de um piquenique ou cientistas, voltam-se, todos, para o modo icônico, seja para preservar um lembrança visual seja para ter em mãos um nova técnica” (DONDIS, 1991: 6-7).

O grande apelo emocional das imagens, mas nesse caso as dotadas de movimento e visualizadas, em primeira instância, na tela de grande dimensão, foi traduzido pelo americano Richard Brooks (1912-1992) diretor e roteirista de cinema: “As imagens vêm primeiro, e com as imagens, como a música, a primeira reação é emocional.” Ele sabia, por experiência própria, enquanto realizador, o quanto as produções de Hollywood podiam tocar no coração (e no bolso) das platéias de todo o mundo, e incluir-se no rol dos produtos de excelente faturamento e dos maiores de exportação do seu país.

De qualquer modo, não se pode dizer que apenas o paradigma fotográfico suscitou entusiasmo. Já no século XVII, a qualidade pedagógica da imagem estática, situada do paradigma anterior, isto é, do pré-fotográfico, já era reconhecida e aclamada com reverência, conforme Planque:

“A pintura, escreve o Pe. Ménestrier numa obra publicada em 1662, é desde muito tempo a escola dos sábios e o estudo dos soberanos. É uma locutora muda que se explicita sem nada dizer e uma eloquência de vitrina que ganha o coração pelos olhos. Seus discursos não se esgotam, dá lições públicas, sem interromper seu silêncio e, por ser sem movimento, não é menos operante nem menos eficaz para persuadir” (PLANQUE, 1974:11).

Nos shoppings, nas grandes cidades, não se vê diferente do que se tem nas vias públicas: belas vitrines sedutoramente montadas. Cores, luzes, formas exuberantes, apelos táteis, auditivos, olfativos gustativo, sinestésicos e, como não poderia deixar de ser, chamamentos visuais dotados de bi e tridimensionalidade. Os olhos são magnanimamente premiados. Arquitetura e design dão a apoteose da forma na amplidão do espaço acolhedor. A precisão dos *spots* luminosos valoriza ainda mais as imagens competentemente distribuídas pelos locais acolhedores dos recintos comerciais. A realidade inóspita de alguns logradouros ditos periféricos, desassistidos pelos poderes públicos, ganha um charme especial ao ser transmutada para imagens fotográficas, de belas composições e equilíbrios tonais plenos, emolduradas com esmero.

Nas lojas de eletrodomésticos, a pujança da imagem e do som manifesta-se em cada modelo *high-tech* de aparelhos de TV, de plasma ou digital, de *home theater* ou de dispositivos sonoros sofisticados, dividindo o espaço com CPUs de monitores de LCD de alta resolução, que avassaladoramente vêm substituindo os de tubos catódicos, além de videogames de última geração e novíssimos aparelhos celulares, dublês de telefone móvel e câmera digital.

Ainda nos grandes shoppings, os parques eletrônicos e as salas de multiplex fazem da imagem de alta qualidade a sua grande aliada.

Embora tudo o que foi mencionado até agora, de certa forma, diz respeito à área comercial, não significa dizer que a imagem, apenas, a ela se limita. De alguma maneira, todas as esferas sociais são por ela afetadas. O que é passível da comunicação e informação, nas suas múltiplas formas, a ela se rende, como por exemplo, a administração, o planejamento, a indústria, a segurança, a defesa, a medicina, a meteorologia, a engenharia, a arte, o entretenimento, a culinária, a religião, enfim, a todos os campos da atuação humana.

A cada dia surgem novas soluções tecnológicas, no âmbito da imagem, que afetam de algum modo ou comprometem radicalmente outras anteriormente apresentadas. A TV digital decreta o fim da TV analógica, da mesma forma que o surgimento e disseminação da TV aberta fez reduzir o número de salas de cinema⁴¹. Ou, no espaço da música, o *iPod*, ou similar digital, alteram a relação do usuário com o rádio de pilha portátil ou qualquer outro tocador de música analógico. Assistem-se, contemporaneamente, a calorosas discussões sobre a substituição ou não do livro tradicional por leitores eletrônicos, os conhecidos *e-books*. Para acirrar mais a polêmica, apenas para ilustrar o fato, em novembro de 2007, o mercado americano passa a ter acesso ao *Kindle*⁴², um aparelho sem fio e com bateria de grande autonomia, que disponibiliza a livraria *online Amazon* e edições mais recentes de jornais como o *NY Times*. A grande vantagem desse pequeno aparelho, de dimensões de um livro comum e de espessura um pouco maior do que a de um lápis, está no fato de transformar-se em uma biblioteca portátil, capaz de permitir, em qualquer que seja as condições de iluminação do ambiente, a leitura de 200 títulos ou mais, a depender da capacidade de memória do cartão que abriga. O tempo para acessar cada título é de 60 segundos, valendo-se da mesma tecnologia utilizada nos celulares de última geração, nos Estados Unidos. O *Kindle* dispensa computadores e permite que o usuário faça anotações ao longo das suas “páginas”.

⁴¹ Nos Estados Unidos, as 19.323 salas específicas de cinema, em 1950, foram reduzidas, em 1960, para 13.500, ao passo que os 8.000.000 aparelhos receptores de TV existentes no mesmo ano de 1950, dez anos depois, o número desses aparelhos subiu para 54.000.000, de acordo com Wittich e Schuller (1964:15). Por outro lado, os cinemas em “*drive-ins*”, no mesmo período pesquisado, expandiram-se de 3.323 para 5.000 unidades, conforme dados da referida fonte. Segundo a Secretaria Para o Desenvolvimento do Audiovisual do Ministério da Cultura em 1953 existiam aproximadamente 3.200 salas no país. Hoje [1999] existem cerca de 1.300, de acordo com Dias(1999). Já o site Porta 80 fornece os seguintes dados em relação às salas de cinema no território nacional: “No final dos anos 70 havia 3.500 salas no país. Em 1995, esse número caiu para 1.000 e, hoje [em 2003], 1.700 salas estão espalhadas em todo território brasileiro.” (Porta 80:2003). Dados da Revista *Speculum* (2007) registram atualmente, no Brasil, 2.355 salas de cinema.

⁴² Consulte: Castellón, Lena, *O iPOD das letras*. Revista ISTOÉ, nº 1897-28/11/2007; Veja também no site da Amazon: <http://www.amazon.com/Kindle-Amazon-Wireless-Reading-Device/dp/B000FI73MA>, (Visitado em 17/2/2007).

Da mesma forma, no âmbito doméstico, o acesso a dispositivos exibidores e produtores de belas imagens vem-se disseminando rapidamente. Soma-se, agora, o computador que vai dividindo espaço com a TV. Esta passa a ser digital e se encaminha para a hipermídia, com promessa de ampla interatividade. Vislumbram-se mídias híbridas nunca vistas antes, bem como *hardwares* multitarefa. Aos poucos, os leitores (*players*) e gravadores óticos de DVDs, no ambiente caseiro, vão substituindo os videocassetes magnéticos, assim como os filmes das velhas câmeras fotográficas vão perdendo prestígios para as potentes memórias digitais. Da mesma forma, no ambiente profissional fotográfico e cinematográfico, tanto no industrial quanto no comercial, a película de celulóide pode, dentro em breve, ser mera e curiosa atração de museu da imagem e som.

Em curto período de tempo, ou pouco mais de uma década, o disquete foi substituído pelo CD, que já perde terreno para o DVD, que roubou o espaço da mídia cassete. Enquanto isso o *pen drive* e o *blu-ray* entram em cena. Mais e mais dispositivos de armazenamento e mídias⁴³ digitais vêm sendo desenvolvidos, tamanha é a aptidão da sociedade atual em produzir imagens. Robustecem-se os *hard disks*. As unidades modestas de medidas em megabytes atualizam-se velozmente para gigabytes e já caminham para terabytes.

A imagem na escola ontem e hoje

A partir do século 20, a imagem do paradigma fotográfico foi se expandindo. Em janeiro de 1904, a Revista *Kósmos*⁴⁴, no seu primeiro número, publicou uma crônica de autoria de Olavo Bilac, grande poeta parnasiano brasileiro, justamente ele, homem das letras, incluindo-se experiência com a publicidade, sobre o deslumbramento diante das promessas tecnológicas

⁴³ Atualmente, as principais mídias de armazenamento de dados são: **VHS** – abreviação de Video Home System (Sistema de Vídeo Caseiro), em franco declínio; **CD** – abreviação de *Compact Disc* (Disco Compacto); **DVD** – abreviação de Digital Versatile Disc (Disco Digital Versátil); **Blu-Ray** – semelhante ao DVD, mas com maior capacidade, cujo nome deriva-se do inglês “blue ray”, que significa raio azul, que por sua vez se refere à longitude de onda curta do raio laser, de cor violeta, usado na gravação; **HD DVD** – abreviatura de *High Density Digital Versatile Disc* (Disco Digital Versátil de Alta Densidade) ou *High Definition Digital Video Disc* (Disco Digital de Vídeo de Alta Definição); **VMD** – Versatile Multilayer Disc (VMD ou HD VMD), Disco Versátil de Múltiplas Camadas; **EVD** – abreviatura de Enhanced Versatile Disc - é um formato de áudio e vídeo digital baseado em mídia ótica; **Mini DVD** – que é um disco ótico; **UMD** – abreviatura de Universal Media Disc (Disco de Mídia Universal) – é uma mídia em formato de disco óptico; **HVD** – abreviação de Holographic Versatile Disc (Disco Versátil Holográfico) é uma tecnologia de discos óticos, cotada para suceder o Blu-Ray, dada a sua capacidade de armazenamento em terabyte (TB). Para que se tenha idéia desta última unidade: 1B (byte)=10⁰; 1KB (quilo-byte)=10³; 1MB (megabyte)=10⁶; 1GB (gigabyte)=10⁹; 1TB (terabyte)=10¹².

⁴⁴ <http://www.escriitoriodolivro.org.br/leitura/bilac.html>

para o que seria a comunicação audiovisual do futuro, antecipando, em décadas, os telejornais:

“Justamente, agora, nos últimos dias de 1903, dois physicos francezes, Gaumont e Decaux, acabam de achar uma engenhosa combinação do phonographo e do cinematographo — o chronophono —, que talvez ainda venha a revolucionar a indústria da imprensa diária e periódica. Diante do aparelho, uma pessoa pronuncia um discurso: o chronophono recebe e guarda esse discurso, e, d'ahi a pouco, não somente repete todas as suas phrases, como re-produz, sobre uma tela branca, a figura do orador, a sua physionomia, os seus gestos, a expressão de sua face, a mobilidade dos seus olhos e dos seus lábios.

Talvez o jornal futuro seja uma applicação desta descoberta... A atividade humana aumenta, n'uma progressão pasmosa. Já os homens de hoje são forçados a pensar e a executar, em um minuto, o que os seus avós pensavam e executavam em uma hora. A vida moderna é feita de relâmpagos no cérebro, e de rufos de febre no sangue. O livro está morrendo, justamente porque já pouca gente pode consagrar um dia todo, ou ainda uma hora toda, à leitura de cem páginas impressas sobre o mesmo assumpto. Talvez o jornal futuro — para attender à pressa, à ansiedade, à exigência furiosa de informações completas, instantâneas e multiplicadas — seja um jornal fallado, e illustrado com projeções animatographicas, dando, a um só tempo, a impressão auditiva e visual dos acontecimentos, dos desastres, das catastrophes, das festas, de todas as scenas alegres ou tristes, sérias ou fúteis, d'esta interminável e complicada comédia, que vivemos a representar no immenso tablado do planeta... Por agora — enquanto não chega essa era de supremo progresso —, contentemo-nos com o que temos, que já não é pouco...”

Embora bem menos do que no setor comercial, de uma forma ou de outra a imagem e o audiovisual, em sentido mais amplo, foram ocupando espaços no meio pedagógico, ainda que timidamente, com o surgimento de materiais de projeção fixa, do rádio educativo e do cinema. É desnecessário dizer que por alguma motivo, qualquer que seja, algumas escolas sempre acabaram saindo na frente de outras, quanto ao uso mais sistematizado da tecnologia audiovisual. Desde o início da comercialização dos primeiros projetores, alguns educadores já se manifestavam interessados em conhecer os benefícios que os denominados meios de ensino podiam trazer para a prática pedagógica. Chinien e Hlynka (1993:60-66) demonstram que a avaliação desses meios pedagógicos iniciam-se no início dos anos 20, nos Estados Unidos, com o trabalho de análise sistematizada de material didático usado em sala de aula, inclusive de filmes e de programas de rádio escolar. Para Almenara, em avaliação dos meios e materiais de ensino,

“[...] um dos estudos pioneiros e mais significativos foi o *Motion Picture Project da Americam Council on Education*, com o qual se procurava avaliar os filmes didáticos que estavam sendo produzidos; para isso, colheu-se a opinião através de entrevistas com 5.500 professores

e 12.000 estudantes sobre as suas características mais significativa” (ALMENARA, 1998: 261).

Após essa avaliação (Saettler, 1990), foi produzido nos Estados Unidos um relatório, intitulado *Selected Educacional Motion Pictures*, uma espécie de guia para docentes, com informações sobre mais de 5.000 filmes didáticos catalogados com as devidas indicações de uso e sua adequação para utilização em sala de aula.

No Brasil, nomes influentes da educação, praticamente à mesma época, como os de Jonathas Serrano, de Francisco Venâncio Filho e Joaquim Canuto Mendes já se manifestavam sobre a importância do cinema na sociedade e da necessidade do posicionamento do Estado frente a essa questão.

Pode-se dizer que os aportes teóricos desse período, via de regra, ainda procuravam fundamentar o uso desses recursos na perspectiva da psicologia sensual-empirista, ressaltando os aspectos físicos dos recursos sensoriais, sob influência daquelas primeiras vozes que defendiam com “certo entusiasmo a integração dos recursos audiovisuais, ou de concretização, nos processos correntes de ensino”, conforme escreveu Nélio Parra (1977: 17).

Após a Segunda Guerra Mundial a escola passou a conhecer dispositivos eletroeletrônicos de funções diversas e começaram a surgir os primeiros empenhos, tanto dos educadores quanto das indústrias ligadas à produção de material escolar, para integrá-los à prática pedagógica.

Parra identifica a liderança dos Estados Unidos, após experiências com os esforços de guerra, na utilização dos chamados equipamentos audiovisuais nas práticas docentes e das primeiras tentativas de abordagem metodológica desses recursos:

“Definida a posição norte-americana neste conflito, viram-se os Estados Unidos frente a uma tarefa urgente e para a qual não possuíam esquemas prévios de solução: receber milhões de homens e mulheres jovens, com as mais distintas formas de preparação, mentalidade e habilidades, e treiná-los rápida e eficientemente, para os serviços da guerra.

Treinar muita gente, em pouco tempo e da forma mais eficiente possível, era o grande desafio proposto às Forças Armadas americanas. O programa planejado para a solução deste problema desenvolveu-se tendo como centro os recursos audiovisuais. Somente para esse fim, o Exército americano adquiriu 55.000 projetores e gastou cem milhões de dólares em filmes educativos. O êxito pela aplicação coordenada e integrada dos recursos audiovisuais no treinamento das Forças Armadas, como não poderia deixar de acontecer, provocou debates, mesas-

redondas, artigos em jornais e revistas, mobilizando, principalmente, os educadores. “Por que não aplicar em nossas escolas os mesmos métodos que tanto sucesso alcançaram o treinamento militar?”, perguntavam os educadores” (PARRA, *ibid.*: 16-17).

Nas décadas que se seguiram ao conflito mundial, algumas escolas, principalmente as de nível superior, conheceram episcópios, diascópios, epidiascópios, retroprojetores e projetores cinematográficos de 16mm, aparelhos de procedência americana ou europeia, que já despertavam interesse em alguns educadores. Até mesmo antes, no início das primeiras décadas do século 20, os filmes já eram pensados como auxiliares do trabalho docente. O uso do cinema, entretanto, ficava limitado ao material produzido no âmbito industrial, o que tornava impossível a produção doméstica, voltada para as especificidades pedagógicas locais. Além do que era produzido comercialmente com vistas para o universo escolar, e ainda assim escassamente, havia a produção patrocinada por órgãos estatais, cujos objetivos educacionais, em muitos casos, eram esvaziados em favor da propaganda de governos.

Pode-se dizer que, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa e no restante do continente americano, incluindo-se o Brasil, o surgimento desses equipamentos de projeção de imagem ocorreu quase que simultaneamente, dependendo, evidentemente, das condições econômicas em que se encontrava, na ocasião, cada país. O certo é que, de um modo geral, os aparelhos projetores, além de constituírem novidade à época, soavam como benefícios do progresso tecnológico, sendo bem aceitos pelos que a eles tinham acesso.

Em 1936 foi criado no Brasil o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), sob inspiração de congêneres italiana (L'Unione Cinematografica Educativa - LUCE) e alemã (Reischtelle für den Unterrichtsfilm - Instituto Nacional do Filme Didático). O INCE produzia e difundia filmes educativos, não apenas para as escolas, como complemento ao conteúdo curricular, mas para o grande público, em geral, indo além do objetivo meramente didático, não se limitando apenas aos estudantes. Os chamados filme educativos, não tinham propósitos comerciais, nem tampouco se constituíam filmes puramente “didáticos. Ao longo de três décadas, o INCE, criação do antropólogo Roquette Pinto, produziu quase quatro centenas de filmes, sob os cuidados de Humberto Mauro.

Talvez os envolvidos com a educação da época já fizessem indagações semelhantes às formuladas contemporaneamente pela professora Laura Coutinho⁴⁵: “Como o cinema pode,

⁴⁵ Laura Maria Coutinho é Professora da Faculdade da Educação da Universidade de Brasília. Doutora em Educação na área "Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte" pela UNICAMP.

em realidade e magia, penetrar o universo educacional da sala de aula? Como seria uma escola que também pudesse se expressar na língua do cinema e não somente na língua dos livros?”

Ao ser criado o Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1966, de acordo com Núñez (2006), “o INCE perde a sua autonomia e é absorvido pela nova autarquia federal.”

Em que pese a importância da realização mauriana para o audiovisual brasileiro, é preciso que não se perca de vista, entretanto, que ela tem também por propósito divulgar a doutrina “estadonovista”, através do cinema vinculado à educação, cujos ideólogos vão se inspirar em experiências estrangeiras de países totalitários na década de 30, do século passado, como Itália e Alemanha, ou de países democráticos, quais França e Bélgica. Assim, a dimensão pedagógica do audiovisual, alinhava-se com a dimensão política, conforme recorta Núñez:

“O próprio presidente Getúlio Vargas (1882-1954) afirma a importância de um cinema brasileiro, apto para cumprir a sua missão de unificação nacional, ao difundir as imagens de nossas terras e fortalecer o nosso idioma, além de divulgar conhecimento, tanto para letrados como para analfabetos” (NÚÑEZ, *ibid.*).

O sonho de alguns aficionados pelos audiovisuais pôde, de certa forma, tornar-se realidade nas décadas de 60-70 do século passado, com o surgimento das câmeras domésticas de bitola estreita, as câmeras de Super 8, fabricadas pela Kodak. Mesmo com qualidade inferior, em relação ao equipamento profissional, o fato é que, algumas experiências de realização fílmica, ora de natureza expressiva, ora comunicacional, inclusive no campo pedagógico, ainda que limitadas a um reduzidíssimo número de realizadores, lograram êxito e permitiram que algumas reflexões emergissem sobre assuntos relacionados aos meios de comunicação de massa, ao fazer estético, e às práticas pedagógicas e políticas.

Em 1969, o cineasta francês Jean-Luc Godard propõe aos estudantes, na Universidade de Vincennes, “tomar em mãos um dos instrumentos do poder – a televisão – ao oferecer-lhes um equipamento de vídeo”⁴⁶ (SANTORO, 1989: 22). Tudo indica que esta tenha sido uma das primeiras sementes de insurgência plantada para o movimento que mais tarde seria designado de “guerrilha eletrônica” ou “guerrilha da imagem” contra a TV de massa, entusiasticamente regadas em diversos setores ligados aos movimentos sociais e à educação popular, notadamente na América Latina. O vídeo tornava-se objeto de atenção pela sua potencialidade

⁴⁶ O equipamento de vídeo que o autor se refere compreende um aparelho de videocassete acoplado a uma câmera, com capacidade de produzir sons e imagens originais, inclusive de editá-los.

de “fazer TV fora da TV”, assim explicitado por Santoro:

[...] “isto é, produzir programa de modo absolutamente independente, sem necessidade de nenhuma estrutura de exibição pré-montada, que se realiza com o próprio equipamento de gravação. Tem, evidentemente, uma penetração incomparavelmente menor do que a televisão, mas permite com isso um direcionamento absoluto de público, que chega até a individualização, caracterizando assim um meio de comunicação que tem, ou pode potencialmente ter, conteúdo, processo de produção e espaço de exibição próprios, ainda que tenha muitas características técnicas e elementos de linguagem comum ao cinema e à televisão” (SANTORO, *ibid.*: 18).

A idéia de explorar o vídeo como instrumento de contra-informação, assinalada por Baldelli (1971) e Santoro (*ibid.*: 23), entre outros, na sociedade marcada pela luta de classes, foi ganhando adeptos e sustentava-se em três pontos: na possibilidade de tornar o público capaz de fazer leituras críticas das mensagens no ato da recepção, com propósito de neutralizar ou diminuir seus efeitos e influências; no uso de brecha encontradas nos próprios meios de comunicação de massa, com mensagens nem sempre detectadas pelos seus controladores; na utilização de meios de comunicação para segmentos reduzidos e específicos, de forma clandestina ou não, fora dos espaços de influência dos meios de massa.

O novo recurso tecnológico, acessível pelo custo relativamente baixo e pela portabilidade que o tornava ágil e prático, não demorou a inspirar grupos militantes organizados a inventar novas metodologias e estratégias de uso político no enfrentamento ao *establishment*. Na verdade essas idéias já haviam ocorrido antes, com o surgimento das câmeras portáteis de cinema. Usava-se de muita criatividade e engenho para compensar as carências materiais da militância:

“Isto quer dizer que se em Milão dezenas de famílias ocupam alguns edifícios vazios e acabam sendo expulsos pela polícia, enquanto dezenas de `subversivos` são detidos e presos, na mesma noite ou na manhã seguinte podemos mostrar o documento videogravado em cada bairro de Milão e em qualquer lugar onde estivermos presentes. Em dois dias, na Itália, os militantes que possuem um aparelho de VT, e aos quais teremos mandado uma cópia da fita, poderão assistir junto com os trabalhadores na sua região, nas situações que lhes pareçam úteis, a gravação dos acontecimentos de Milão...” (BALDELLI, 1971.: 7).

Nos anos que se seguiram, outras experiências foram colocadas em prática como a da

tevé comunitária e a videoanimação, potencializadas pela solução tecnológica de cabodifusão. A TV por cabo trouxe a possibilidade de realização das tevês comunitárias, a exemplo do que ocorreu no Canadá, cuja idéia principal era a de criar a noção de comunidade, pela mediação da televisão. A praça pública, *lócus* do encontro, do debate, da troca de idéias e experiências passa a ser a TV, a nova ágora eletrônica. No caso das tevês comunitárias canadenses de Quebec, há um objetivo principal que é o de preservar a identidade cultural dos falantes da língua francesa, permanentemente comprometidas pela expansão dos programas de língua inglesa oriundos dos Estados Unidos, poderoso e influente vizinho. Nesse caso, a iniciativa contou com o apoio dos governos federais e municipais, além da ajuda do comércio local. Com isso surge a oportunidade de experimentar um novo tipo de TV caracterizada pela ampla participação do público, com temas ligados ao cotidiano da comunidade e com a mínima participação dos já consagrados profissionais da comunicação, fazendo com que o espectador assumisse papéis mais ativos.

Tanto na Europa quanto na América do Norte inúmeras experiências foram realizadas, sem haver necessariamente uma confluência nos caminhos tomados, uma vez que cada cultura buscou suas especificidades e interesses, muitas vezes distintos em cada uma, sendo que em muitas vezes até antagônicos. Mackenzie assim discorre sobre a utilização pedagógica pela TV:

“O prestígio de que goza a televisão enquanto meio de divertimento teve pelo menos o mérito de impor à atenção geral e, no curso da década passada, no domínio pedagógico, ela se converteu em objetos de estudos mais aprofundados que qualquer[sic] outros novos meios. Suas possibilidades pedagógicas estendem-se em três direções: a) pode mostrar coisas que, sem ela, não poderiam ser comunicadas, ou por suas dimensões excessivas, ou por seu afastamento, ou, enfim, por sua complexidade; b) pode transcender os limites do espaço e do tempo mediante emissão normal, emissão em circuito fechado ou gravação; e c) pode ser utilizado para o exame crítico de um desempenho; é assim que um esportista, um ator ou um professor podem ser gravados no exercício de sua atividade e novamente apresentados na tela, para o interessado ou para terceiros” (MACKENZIE, 1974: 62).

A televisão, entretanto, nem sempre gozou de boa aceitação por parte de alguns professores. Planque (1974) traz um texto publicado no *Cahiers Pedagogiques*⁴⁷ sobre o temor do professor em relação à caixa de imagem e som:

“Muitos professores não apreciam a televisão e os compreendo: esta caixa de imagens e de sons introduzidas em sua classe é uma concorrente desleal que, aureolado com as seduções conjuntas da distância e da técnica, vem destruir

⁴⁷ *Cahiers Pedagogiques*, nº80, fevereiro de 1969, p. 35.

seu prestígio. Ai deles se o apresentador profere uma opinião diferente da qual exprimiam imprudentemente antes da transmissão! Para o aluno não há dúvida: é sempre o animador que tem razão e o professor não é mais que um atrasado, na hora de aposentar-se ou, pelo menos, de fazer uma reciclagem! Isto não é vaidade: deve-se compreender que, numa disciplina que exige do professor um engajamento total, ele precise da confiança absoluta de seus alunos.”

Nos Estados Unidos o desenvolvimento da TV por cabo segue a lógica dos interesses mercantis e a implantação do sistema é assumida por empresas comerciais. Entretanto, se por um lado não se cultivou qualquer ilusão no que diz respeito a possíveis transformações oriundas do uso comunitário da TV no território americano, por outro uma intensa produção no campo da videoarte e da educação foram efetivados. Desde o surgimento do primeiro aparelho de videotape portátil, lançado pela Sony nos anos 60, alguns artistas plásticos começaram a ver no vídeo um grande aliado para a expressão individual ou grupal. A partir de então, inúmeras exposições foram realizadas nos Estados Unidos e na Europa e o termo videoarte passou a denominar a nova modalidade do universo das Artes Visuais. Nomes como Nam June Paik, considerado o precursor da videoarte, A. Akrapow, Frank Gillette, Bill Viola, Aldo Tambeline deram importantes contribuições na área e influenciaram importantes realizadores de sua geração.

Já França, para inúmeros autores, as tecnologia do vídeo e da TV por cabo passaram a merecer atenção especial em seus escritos, dado o seu potencial revolucionário, segundo concebem. Em um artigo sobre a militância enquanto usuária dos meios tecnológicos videográficos, Gautier (1979), reflete sobre as novas relações que vão sendo estabelecidas e da importância do acesso de todos ao vídeo, como condição de reciprocidade entre os integrantes de numa nova era, em que a televisão de massa seria drasticamente afetada. Nessa perspectiva, a produção local de programas que tratassem de assuntos ou temas bem próximas do indivíduo, do seu dia-a-dia, era uma necessidade premente para que se apresentassem alternativas às realizações estrangeiras. Em um novo entendimento, o público não é mais visto como uma massa indiferenciada, mas como uma convergência de interesses mútuos de grupos de interesse.

O vídeo, esse aparato tecnológico que passa a ser considerado como o mais novo meio de comunicação, consegue sem dificuldade fazer adeptos e pode, atender a pleitos variados conforme de depreende pelos escritos de Gauthier, citado por Santoro:

“Ao grupo de vídeo caberia a reportagem localizada, no dia-a-dia, permitindo uma dinâmica e uma comunicação-confrontação-tomada de consciência de grupo. Os sistemas por cabo locais ou regionais permi-

tiriam uma extensão dessa comunicação-informação, tornando-a acessível aos públicos concernentes. A um nível nacional e regional, liberados das contingências e dos particularismos, os sistemas de rádio e televisão poderiam consagrar-se a uma informação verdadeiramente geral..., a uma criação audiovisual mais sofisticada. Enfim, a comunicação por satélite deveria permitir, uma vez suplantadas as questões diplomáticas, a criação de uma consciência planetária efetiva e permanente. Assim poderia se organizar a videosfera” (GAUTHIER, 1979: 238 apud SANTORO, 1989: 25).

Discutiu-se até a exaustão sobre a necessidade das classes populares se apropriarem dos meios de comunicação, ainda nas mãos dos “notáveis”, e de se produzir a contra-informação em resposta ao discurso hegemônico. Paralelamente às discussões, realizou-se inúmeros trabalhos individuais e em grupo, permitindo assim a experimentação, a expressão, a documentação e o uso da criatividade, até mesmo a não-profissionais, enriquecendo razoavelmente, dessa forma, o acervo audiovisual alternativo.

No caso dos envolvidos profissionalmente com o ensino, tais experiências deram fôlego a investigações outras que extrapolariam as questões técnicas de uso dos recursos audiovisuais em sala de aula. Contribuiu para tanto a primeira câmera de vídeo, a *camcorder*, disponibilizada ao mercado em 1982, dispositivos de reprodução e de gravação de áudio e vídeo que operavam com fita magnética, o que possibilitava a visualização imediata do material gravado. A nova câmera de vídeo distinguia-se das câmeras de cinema, que usavam filmes de celulóide, cuja revelação, relativamente demorada, só era feita em laboratórios comerciais especializados, limitados aos grandes centros e, ainda assim, em número ínfimo. Devido a algumas facilidades que foram introduzidas nesses novos equipamentos pelos fabricantes, com vistas ao mercado doméstico e amador, algumas experiências puderam ser levadas ao ambiente pedagógico, tanto pelo custo, relativamente baixo, quanto pela portabilidade.

A partir da descoberta do vídeo pelas escolas, duas funções foram-lhe atribuídas: a primeira delas era como *meio de ensino*, pela possibilidade de se trabalhar com filmes em sala de aula; e a segunda, como *objeto de ensino*, já que se tinha clareza da necessidade de desmistificação dos meios de comunicação de massa, conforme objetivos traçados por Santoro:

- “ – aproximar a escola da vida das criança, repletas de informações recebidas dos meios de comunicação de massa;
- sair do exagerado verbalismo do ensino, pois afinal vivemos em um sociedade repleta de imagens;
- melhorar a eficiência pedagógica, pela possibilidade de atrair e manter o interesse dos alunos com os audiovisuais;

- alterar a relação professor/aluno, onde um só fala e o outro escuta passivamente;
- entender o funcionamento dos meios de comunicação de massa a partir da compreensão das intenções, artifícios artísticos e psicológicos de que faz o emissor para compor a mensagem. Isso é feito a partir da análise de programas e da elaboração de mensagens com o uso do vídeo” (SANTORO, *ibid.*: 28).

Vários estudos foram desenvolvidos entre as décadas de 1970 e 1980 sobre a imagem e os audiovisuais na escola, muitos deles apontando a necessidade de uma atenção maior para os temas relacionados aos meios de comunicação de massa e de sua leitura crítica. Entre outros, citam-se os nomes de Baldelli (1970), Gutierrez (1970), Planque (1974), Fulchignoni (1975), Porcher (1976), Enzensberger (1979), Fiedman (1979), Santoro (1980). A partir dessa época, inúmeros trabalhos foram realizados na perspectiva do uso crítico do vídeo, tanto no Brasil quanto na América Latina, muito contribuindo para isso as experiências desenvolvidas em centros comunitários e Comunidades Eclesiais de Base.

No que diz respeito à possibilidade de uso da televisão e vídeo como ferramenta educacional, é possível identificar momentos distintos na evolução da pesquisa em meios, através do trabalho de diversos autores como Salomon e Clark (1977), Escudero (1983), Gerlach (1984), Ely (1986), Clark e Sungrue (1988 e 1990), Cabero (1989 e 1991), Are (1991), Castaño (1994).

Muito do que a investigação mostrou sobre os resultados de pesquisas experimentais nos meios e laboratórios de aprendizagem passou a ser questionado e surgiram vários pesquisadores apresentando resultados de não haver evidência da superioridade de um meio em relação a outro. Entre eles estão Levie e Dickie (1972), Olson (1974), Salomon e Clark (1977), Parra (1977), Clark, (1983), Camero (1989). Para Wells (1976: 270) “não há diferenças significativas (nos parâmetros cognitivos de aprendizagem do aluno) entre uma variedade de tecnologias e métodos instrucionais”. Ao abordar aspectos motivacionais Schramm (1977: 79) conclui que “alunos motivados aprendem a partir de qualquer meio se este for devidamente usado e adaptado a suas necessidades”. Praticamente os resultados eram os mesmos já encontrados por Levie e Dickie:

“A maioria dos objetivos pode ser alcançada pela instrução apresentada por qualquer meio ou por uma grande variedade de diferentes meios. Um grande número de estudos demonstrou que não existem diferenças significativas entre uns meios e outros com finalidade de alcançar uma ampla gama de objetivos” (LEVIE e DICKIE, 1972: 859).

Em sintonia com a sua época, o Professor Nélio Parra, um dos autores brasileiros mais conhecidos na área do audiovisual, realizou em 1971, na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, um estudo empírico envolvendo o “Laboratório Experimental”, com o propósito de encontrar uma metodologia que respeitasse “tanto os princípios da didática renovada quanto os da psicologia genética de Piaget”, segundo ele próprio (PARRA, 1977: 85). Após envolver, na sua pesquisa experimental, 198 alunos matriculados no curso de Didática para Licenciatura, da referida Faculdade, cujo objetivo básico era o de determinar se os resultados da aprendizagem dos alunos seriam ou não afetados com a introdução dessa nova técnica didática (o “Laboratório de Aprendizagem”), ele concluiu pela irrelevância dos resultados obtidos entre o grupo de controle e o grupo experimental. A hipótese nula que ele pretendia testar era a de que não haveria diferença significativa entre a aprendizagem (que era medida pela diferença das médias) resultante de aulas desenvolvidas através da técnica do laboratório de aprendizagem e as ministradas por meio dos procedimentos utilizados em aulas comuns. Ele, então, faz um questionamento:

“Os resultados apresentados, e que vieram confirmar nossa hipótese nula, podem levar-nos a uma indagação: ‘Se não há diferença significativa nos resultados, quando se comparam ‘laboratório de aprendizagem’ e ‘aula formal’, por que, então, utilizar-se dessa técnica?’” (PARRA, *ibid.*: 95-96).

Sabe-se da enorme trabalhadeira que requer o uso sistematizado dessa técnica, por menos que se faça, quanto às implicações no que concerne à produção de materiais de suporte, quase sempre extrapolando o tempo de sala de aula. Contudo, ele pondera:

“Dentre as razões que poderiam ser lembradas para justificar essa utilização, uma se destaca de início. Um dos grandes objetivos da educação é o de desenvolver, no estudante, a iniciativa, de modo que ele possa, quando a pressão de sala de aula já ficou para trás, prosseguir estudando e se desenvolvendo. Em aulas onde a diretividade do professor é a característica principal, e onde os alunos permanecem em uma aparente segurança, desde que alimentados através do cordão umbilical que os prende ao mestre, será muito difícil desenvolver tal espírito de iniciativa. Apesar das limitações de nossa amostragem, os resultados indicaram que a presença do professor como “fornecedor de informações” não trouxe à aprendizagem de conteúdos vantagem significativa. Poder-se-ia inferir, então, que o professor não é necessário? Não. O que se pode inferir é que os recursos tecnológicos podem vir a ser a opção ideal a fim de libertar o professor da pesada tarefa de ministrar conhecimentos, permitindo-lhe, assim, assumir o papel de educador.

E o que dizer de certos aspectos da formação do aluno que vão além dos conteúdos e que nosso teste não pôde medir? O entusiasmo dos estudantes no trabalho do laboratório, a satisfação de encontrar a solução, a mobilização de uma variedade de operações intelectuais e, finalmente, o sentimento de estarem sendo eles próprios, os agentes e os sujeitos da aprendizagem, são razões suficientes para se lançar mão desta técnica didática.

Devemos ter presente, ao analisar os resultados do estudo, que o nosso Laboratório foi montado com os mais precários recursos, e que as ‘aulas formais’ foram dirigidas por professores de Didática, com conhecimento e domínio de técnicas de ensino, o que não é comum na grande maioria de nossos professores.

[...] Apesar de o objetivo deste estudo não ter sido o de apresentar o laboratório de aprendizagem como panacéia para os grandes males de nosso ensino, mas sim de abrir mais uma perspectiva na constante busca de melhoria no processo educacional, acreditamos que ele poderá concorrer com as recentes propostas de aplicação de tecnologias avançadas na solução de alguns daqueles males [...].

[...] Entretanto, antes que possamos concluir categoricamente que sobre a aplicação da técnica de laboratório nos diversos sistemas e níveis de ensino, outros estudos experimentais deverão ser conduzidos. Amostragens representativas dos diversos níveis, controle mais rigoroso das variáveis, análise estatística não apenas da assimilação de conteúdos, mas principalmente no domínio das atitudes e valores dos estudantes se incluem entre as limitações de nossa investigação que, esperamos, serão superadas em estudos futuros” [...] (PARRA, *ibid.*: 96-97).

A abordagem experimental na investigação quantitativa, sem dúvida, pode ter sua grande validade na pesquisa educacional, a depender do pretendido. Quando se quer, entretanto, o enfoque qualitativo, são enormes as dificuldades decorrentes da heterogeneidade dos grupos projetados para a investigação experimental e, às vezes, a impossibilidade de exercer o controle sobre certas variáveis intervenientes ou mesmo sobre variáveis estranhas, tornam os resultados frustrantes. Mas há de se considerar, como Parra o fez, os objetivos pretendidos. Nem sempre é possível mensurar o que vai contribuir, de fato, para a formação do indivíduo autônomo e do cidadão que viverá na *pólis*, com todas as implicações políticas, econômicas e sociais dela decorrentes. Assim, é de se esperar que certas práticas que estimulam a participação do aluno – pelo diálogo, pela partilha de saberes, incitando-o a relacionar-se com o outro, ou com o coletivo, em práticas sócio-interacionistas – provoquem situações de crescimento sócio-afetivo e cognitivo, nem sempre observáveis ou mensuráveis, cujos efeitos não emergem de imediato.

Reporto-me a uma experiência do Prof. Felipe Serpa, partilhada em sala de aula. Contou-nos que, quando estava à frente da Universidade Federal da Bahia, como reitor, soubera da intenção de um grande Banco local, hoje extinto, de desfazer-se das tralhas industriais de um refeitório de funcionários, que encerrara na ocasião. A referida instituição financeira resolvera adotar o sistema de distribuição de tíquete-refeição. Tomando conhecimento do fato, o Prof. Felipe procurou o então presidente do Banco e pediu-lhe que doasse os pertences do refeitório ao restaurante da UFBA. De forma cordial, o presidente tentou dissuadi-lo de conti-

nuar com aquela prática de manter um restaurante que só trazia consumição, segundo suas palavras. Dizia ele, que o sistema de tíquete era bem mais prático e *clean*. Que o estudante, ao receber um talão mensal, podia optar por se alimentar onde bem lhe aprouvesse. Compreendendo que estava, ali, diante de um “empreendedor pragmático”, o Prof. Felipe respondeu-lhe:

- “Presidente, um restaurante universitário é mais do que um lugar que se almoça ou se janta. Um restaurante universitário é também um local de convivência, é um lugar próprio, igualmente, para alimentar o espírito.”

Ora, não faço a menor idéia de como aquelas palavras soaram aos ouvidos de um homem de negócio, acostumado com números, com quantitativos objetivos.

Da mesma forma, pode-se pensar um espaço laboratorial com finalidades de instrução ou de formação. Podem-se perseguir quantitativos densos, precisos, exatos, ou não exatamente assim dessa maneira, mas de outras. O potencial de “modos” é enorme. A natureza dos objetivos e finalidades, certamente, irá nortear o caminho a seguir, bem como a escolha dos instrumentos e técnicas mais pertinentes. Talvez alguns dos propósitos do Prof. Parra, hoje, pudessem ser atualizados operacional e teoricamente, ou mesmo apresentados sob a forma de outras indagações, mas com a mesma intenção de “desenvolver, no estudante, a iniciativa, de modo que ele possa, quando a pressão de sala de aula já ficou para trás, prosseguir estudando e se desenvolvendo”. As alegadas condições precárias da época, certamente, vão cada vez mais ficando para trás. A idéia do laboratório de aprendizagem, de alguma forma, vem sendo praticada em alguns ambientes conectados com o mundo virtual, mas sem que se tivesse a intenção de construí-lo enquanto técnica didática. Nesses ambientes, a exemplo dos *tabuleiros digitais*⁴⁸, das *lanhouses* e dos *cibercafés* a atividade operativa vem sendo exercida cada vez mais por uma multidão de jovens, que desde muito cedo partilham, entre si, das operações complexas que envolvem a cognição, a sensibilidade, a coordenação motora fina e tudo isso de forma lúdica, prazerosa e, o mais importante, exercitando o espírito colaborativo.

Quando se lê o que Parra circunscreveu há três décadas, para situar construtos teóricos, técnicas, recursos e metodologias audiovisuais, a impressão que se tem é que os ambientes virtuais contemporâneos foram feitos sob medida para a “aplicação da técnica de laboratório nos diversos sistemas e níveis de ensino” como forma de dar curso a “outros estudos experimentais”, en-

⁴⁸ **Tabuleiro Digital** é um projeto da Faculdade de Educação da UFBA, que visa à inclusão digital, entendida como algo mais do que ter acesso às máquinas e equipamentos, mas sobretudo como o exercício da cidadania na interação com o mundo da informação e da comunicação. Mais informações em: <http://www.tabuleiro.faced.ufba.br/>

tendendo “experimentais” com um sentido mais elástico do que vem sendo usado no léxico da pesquisa tradicional. Deixemos, mais uma vez que Parra se manifeste:

“A ênfase dada por uma grande maioria de teóricos do audiovisual ao aspecto figurativo, em detrimento do operativo, deu origem a uma metodologia ‘intuitiva’, onde o ‘exibir’ estímulos visuais e sonoros é tido como suficiente para a formação de imagens mentais adequadas. A prática escolar, apenas, já é suficiente para comprovar a deficiência desta assertiva. Se a recepção passiva de imagens audiovisuais fosse suficiente para o processo de formação de imagens mentais, evidentemente não precisaríamos de tantos anos de escola para fazer com que o aluno aprendesse os conteúdos matemáticos, históricos, geográficos e outros. Não podemos esquecer que a inteligência se desenvolve a partir da atividade operativa, e não da figurativa, e também que o desenvolvimento intelectual do indivíduo ‘significa, principalmente, um progresso graduado do conhecimento’.

Uma metodologia dos recursos audiovisuais que seja coerente com os princípios de uma didática nova não pode admitir técnicas que situem o aluno em uma posição meramente receptora de estímulos sonoros e visuais. Fazê-lo assumir uma atitude ativa frente às imagens, levando-o a analisar, a comparar, a classificar, a localizar no tempo e no espaço, a representar, a definir, por exemplo, os estímulos apresentados, é condição que uma metodologia renovada dos recursos audiovisuais deve preencher. Dentre as muitas técnicas sugeridas para tirar o aluno da passividade frente às imagens, destacamos o laboratório de aprendizagem. Esta técnica procura colocar o aluno em contato direto com os conteúdos programáticos, através de uma variedade de auxiliares audiovisuais. Considerando que a aprendizagem procura respeitar esta individualidade, permitindo que cada aluno se desenvolva segundo o seu próprio estilo e velocidade. A utilização de laboratórios de aprendizagem em países mais desenvolvidos tem aberto perspectivas riquíssimas e promissoras para a educação que, pela primeira vez, encontra uma opção das mais eficientes para, respeitando os princípios de uma didática renovada, desenvolver uma variedade de alternativas curriculares a fim de satisfazer as necessidades e interesses dos estudantes.

Os antigos materiais didáticos, ao lado dos modernos recursos tecnológicos, encontram no laboratório de aprendizagem um papel até então pouco considerado. De recursos de ensino, manipulados pelos professores, assumem a posição de recursos de aprendizagem, usados e manipulados pelos alunos. Somente sob esta óptica [sic] poderão os recursos audiovisuais contribuir efetivamente para a melhoria do processo ensino-aprendizagem, e satisfazer assim as grandes expectativas depositadas pelos professores, pelos sistemas de ensino e pelos governantes em geral” (ibid.:101-102).

De forma breve, tentamos posicionar a nossa “câmera” em um ponto fixo (o que não deixa de limitar a visão) para tentar mostrar um pouco, de forma panorâmica e com movimentos rápidos, o estado de arte da imagem e do audiovisual, sobretudo fazendo *links* com aspec-

tos que, de alguma forma, guardam relações com o espaço pedagógico e com a prática docente em sala de aula.

De qualquer maneira, há de se admitir que nas últimas décadas, o conhecimento e a pesquisa sobre esses “meios pedagógicos”, apropriados do mercado, ficaram um tanto estagnados, conforme se vê na revisão de literatura realizada por Carter (1996). Também para Laurillard (1996: 223), “o nosso uso de meios via-TIC (Tecnologias de Informação e Comunicação), durante os últimos vinte anos, foi prodigioso mas não é correspondido por nossa compreensão desses meios, porque a ênfase tem sido colocada sobre o desenvolvimento e o uso, e não sobre a pesquisa e avaliação”. É inegável que nos últimos anos, uma avassaladora invasão de equipamentos tecnológicos tem contribuído para alterar as nossas práticas diárias no que diz respeito às formas comunicativas utilizadas. E eles chegaram à escola antes de estudos e investigações mais aprofundadas sobre o seu uso. Cada vez mais o caderno e o lápis se misturam com o *pen drive* e o *laptop*; ou o *HD* virtual vem diminuindo o papel das pastas e arquivos tradicionais analógicos. As câmeras digitais, os sistemas virtuais buscadores de imagens e os ambientes de compartilhamento de vídeos em formato digital da internet, ao lado dos já consagrados formatos dos meios de comunicação de massa, inundam a iconosfera do signo icônico. A estimativa para 2010, afirma Siqueira é de “que o mundo quebre a barreira de 500 bilhões de imagens capturadas” (ibid.: 361). O número dos partícipes no grande banquete tecnológico vem anualmente se expandindo:

“Vivemos, na realidade, uma espécie de Big Bang da Informação digital. Basta lembrar que, em 1996, havia apenas 48 milhões de pessoas que utilizavam a internet rotineiramente no mundo. Em 2006, já eram 1,1 bilhão. Em 2010, haverá mais 500 milhões de usuários da web. E um dado surpreendente: mais de 60 % de usuários de internet no mundo já dispõem de banda larga” (ibid.).

É inegável que os aparatos tecnológicos e as imagens catapultaram o modo de produção capitalista. Tudo pode ser exposto num grande mostruário ou numa grande vitrine, tudo pode ser comercializado, tudo pode ser vendido. E a imagem é o grande chamariz. Com isso, além de provocar desejos pelas coisas do mundo, cada vez mais, ela desperta desejos em conhecê-la melhor. Quem sabe possa contribuir para melhorar a imagem do mundo...

Imagem é muita coisa, mas não é de verdade

Nas diligências da minha pesquisa sobre a imagem ou sobre a sua importância, gravei, em vídeo, depoimentos de pessoas envolvidas ou não com a imagem. Neste espaço em que vou tratar de alguns conceitos sobre a imagem e o audiovisual, resolvi iniciá-lo com duas dessas entrevistas, um pouco mais longas, e finalizá-lo com uma outra mais breve, telegráfica. Durante as gravações, as perguntas eram sempre as mesmas: **1) Qual a importância da Imagem na Educação? 2) O que é a imagem?**

Em seguida, publico a resposta da primeira questão feita a dois conhecidos professores, com muitos anos de experiência acadêmica. O primeiro foi o Prof. João Duarte Júnior e o segundo, o Prof. Régis de Moraes, ambos da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Esclareço que não houve tempo para que se elaborasse uma resposta de forma “pesquisada”. Todas foram espontâneas, conforme o meu propósito. A resposta dada por um aluno de série inicial, sobre a segunda questão, reservei-a para o final deste bloco. Vejamos o que os professores responderam sobre a importância da imagem na educação :

Prof. João Duarte Júnior: “Eu acho que nós estamos vivendo na era da imagem, sem dúvida nenhuma. A imagem está educando ou deseducando as pessoas no mundo contemporâneo o tempo todo. Só as escolas não entenderam isso ainda, eu acho. As escolas ainda resistem a este poder da imagem. Então, eu acho que não só a imagem tem que ser trazida para dentro da escola, como as pessoas têm que aprender através de um trabalho de reflexão, aprender a olhar, a ter um roteiro para se guiar nessa selva de imagens que a gente está tendo. Então eu acho que a escola tem um papel muito importante de ajudar as pessoas a ver criticamente esse mar de imagens, essa floresta de imagens na qual elas estão metidas. Então a imagem é importante na educação, ela já está fazendo esse papel na educação. Eu acho que cabe à escola – a gente está falando de educação escolar aqui – cabe à escola educar criticamente esse olhar dos seus alunos para atravessar esse mar de imagens mesmo”.

Prof. Régis de Moraes – “Nós vivemos, hoje, a sociedade da imagem, a sociedade icônica como é chamada. O que a imagem pode fazer pela educação? O que poucas TVs têm feito até aqui, Tvs culturais , Tvs educativas, não têm sido feito normalmente pelas Tvs comerciais. É claro que temos que louvar o que bem merece, que é uma teledramaturgia de excelente qualidade que o Brasil tem, minisséries maravilhosas que modificaram inclusive os costumes do povo brasileiro. Agora, temos que ter um extremo cuidado com a imagem, porque, diferentemente do texto que é democrático, você pode discordar do texto, você pode escrever na margem, dizendo que não concorda com o texto, a

imagem é autoritária, ela se impõe. E se não tiver uma educação para a mídia, aí nós estaremos em dificuldades.”

Ao atender o meu apelo para que falassem sobre a importância da imagem na educação, esses dois professores, ambos muito experientes, selecionaram mentalmente conceitos imagéticos, e cada um, de maneira singular, elaborou o seu discurso. O primeiro falou de imagem de forma mais abrangente, enquanto o segundo pontuou apenas a imagem da TV.

O conceito de “imagem” é bastante extenso, mas a que quero abordar, é tipicamente uma invenção humana, diferente, por exemplo, de a imagem especular ou ainda da imagem de sonhos. A que me interessa falar aqui, sobretudo, é um produto de cada cultura, da carpintaria humana que, se situa num contexto maior de possibilidades comunicativas. Antes, porém, de falarmos um pouco sobre ela, falemos de umas certas coisas que aconteceram há milhões de anos, num certo planeta, que se situa num dos milhões de sistemas solares perdidos na grande escuridão cósmica, para melhor situá-la. Desse planeta, Sagan diz algo:

“Entre estes milhões de mundos habitados por inteligências avançadas, consideremos um planeta raro, o único no seu sistema com uma superfície oceânica de água líquida. Neste rico ambiente aquático, vivem muitas criaturas relativamente inteligentes, algumas com oito apêndices; outras que se comunicam entre si através de um padrão intrincado de matriz brilhante e escuro em seus corpos; e até criaturas da Terra um pouco inteligentes que fazem pequenas incursões no oceano em embarcações de madeira ou metal” (SAGAN, 1985: 270).

Foi exatamente nesse ambiente líquido que uma infinidade de processos químicos ocorreu com alguns dos elementos constitutivos desse meio, entre os quais o Carbono. Após um emaranhado de reações químicas vão surgindo outras substâncias. Entre muitas, destacam-se a presença dos aminoácidos e dos açúcares. Esses, por sua vez, vão possibilitar o surgimento de outras: dos aminoácidos vão originar as proteínas, e dos açúcares, os carboidratos. Simplificando ao infinito, daí até a formação do que se conhece por vida, foi um pulo.

O que caracteriza a vida é a presença de dispositivos processadores de informações. Seguindo as pegadas de Sagan (op. cit.) e Domatewicz (1999), há na Natureza apenas três tipos desses processadores: os processadores genéticos, os neurais e os extra-somáticos ou culturais. Os processadores genéticos são os mais antigos e demarcam os limites entre o reino mineral e o reino vegetal. Na evolução das espécies surgem os processadores neurais, relacionados ao sistema nervoso, que vão distinguir o reino vegetal do reino animal. Finalmente, rom-

pendo com o determinismo dos dois processadores anteriores, pertencentes ao patrimônio biológico, de natureza rígida, surgem os processadores que se situam fora do corpo, ou externo ao patrimônio biológico, razão pela qual são denominados de extra-somáticos ou culturais, que vão distinguir a espécie humana da animal. São exemplos de processadores culturais as bibliotecas, os telefones, os computadores, etc. Os processadores têm características comuns entre si, que são as de ter alguma forma de comunicação, de ter alguma forma de memória e de processar a informação de alguma maneira.

Assim, quando falamos de vida, implicitamente estamos nos referindo a algo com as qualidades da comunicação e da memória, processos esses sem os quais ela jamais aconteceria. Ou seja, todo ser vivo, dispõe de alguma forma de memória e comunicação. Nesse processo, a comunicação garante a transferência da informação de um ponto a outro no espaço, enquanto a memória assegura a transferência da informação de um ponto a outro no tempo, sendo que essa comunicação e essa memória são processos conversíveis. O que significa poder tomar uma memória e transferi-la em comunicação (espaço) ou tomar-se uma comunicação e transferi-la em memória (tempo). Qualquer que seja a natureza do processador ele vai saber fazer isso de alguma maneira.

A comunicação que ocorre através do sistema nervoso é extremamente complexa, sendo que, no homem, adquire um grau de complexidade infinitamente maior, pela presença do córtex cerebral que o distingue dos animais. Sagan descreve a sua evolução:

“Como todos os nossos órgãos, o cérebro evoluiu aumentado em complexidade e conteúdo de informação, por milhões de anos. Sua estrutura reflete todos os estágios pelos quais passou. O cérebro evoluiu de dentro para fora. No fundo da parte interior está a parte mais antiga, o tronco cerebral, que conduz as funções biológicas básicas, incluindo os ritmos de vida- batimento cardíaco e respiração. De acordo com uma opinião provocativa de Paul MacLean, as funções mais elevadas do cérebro evoluíram em três estágios sucessivos. Cobrindo o complexo cerebral está o complexo-R – sede da agressão, ritual, territorialidade e hierarquia social, que evoluiu há centenas de milhões de anos em nossos ancestrais reptilianos. Bem dentro do crânio de cada um de nós há algo semelhante ao cérebro de um crocodilo. Circundando o complexo-R está o sistema límbico do cérebro mamífero, que evoluiu há dezenas de milhões de anos em ancestrais que eram mamíferos, mas não primatas. É a principal fonte de nossos humores e emoções, de nossos interesses e cuidados com os jovens.

E finalmente, no lado externo, vivendo em uma trégua agitada com o cérebro inferior mais primitivo está o córtex cerebral, que evoluiu há milhões de anos em nossos primatas ancestrais. O córtex cerebral, onde a matéria é transformada em consciência, é o ponto de embarque de

todas as nossas viagens cósmicas. Compreendendo de mais de dois terços da massa cerebral, é o reino da intuição e da análise crítica. É aqui que temos idéias e inspirações, aqui que lemos e escrevemos, aqui que fazemos a matemática e compomos música. O córtex regula a nossa vida consciente. É a distinção da nossa espécie, a sede da nossa humanidade. A civilização é um produto do córtex cerebral” (SAGAN, *ibid.*: 276-277).

Desta forma, o córtex cerebral pôde criar uma das mais extraordinárias soluções para os processos de comunicação e memória, que é a linguagem, capaz de distingui-lo do cérebro de outros animais. Com isso a capacidade da comunicação pôde ser exercida fora do edifício biológico, ou fora do corpo; ou seja, a possibilidade comunicativa foi dessomatizada. Essa é uma das condições para que ocorra a hominização. A linguagem é a condição fundamental para que haja sociedade.

Mais uma vez, vamos buscar em Sagan as palavras para descrever o cérebro com a arquitetura que faculta o exercício dessa linguagem:

“Há muitos vales das montanhas na mente, circunvoluções que aumentam muito a área da superfície disponível no córtex cerebral para armazenagem de informação em um crânio de tamanho limitado. A neuroquímica do cérebro é estonteantemente movimentada, circuito de uma máquina muito mais poderosa do que qualquer outra idealizada pelo homem, mas não há nenhuma evidência de que seu funcionamento seja decorrente de mais de 10^{14} conexões neurais que constroem a arquitetura elegante da consciência. O mundo do pensamento é dividido em dois hemisférios. O hemisfério direito do córtex cerebral é responsável principalmente pelo reconhecimento de padrões, intuição, sensibilidade e *insights* criativos. O hemisfério esquerdo preside o pensamento racional, analítico e crítico. São os poderes duais, os opostos essenciais, que caracterizam o pensamento humano. Juntos provêm os meios para gerar idéias e testar sua validade. Há um diálogo contínuo entre os dois hemisférios através de um imenso feixe de nervos, o corpo caloso, a ponte entre a criatividade e a análise, ambas necessárias à compreensão do mundo” (*ibid.*: 278).

Vê-se, então, que é nesse emaranhado neural que reside a possibilidade do exercício da comunicação que, por sua vez, se fundamenta nas múltiplas formas de linguagem. É nela que reside a distinção maior entre o homem e o animal. É no exercício dela que a humanidade deixa sua marca, de cuja privação seu psiquismo se ressentiria seriamente, conforme Watzlawick e outros (1999).

Paulo Leminsky assim se manifesta sobre a linguagem:

“O prazer de usar a linguagem é um dos prazeres humanos maiores, junto com o sexo, comida, bebida, alteração... as drogas, estados extraordinários, e de todas as coisas que os homens possam buscar, o uso da linguagem dá um barato fundamental ao ser humano, não é preciso justificar isso à luz de nada, isso aí é que é fundamental, outras coisas é que têm que [ser explicadas]” (LEMINSKY⁴⁹).

A imagem que vamos tratar, aqui, está categorizada como uma das possibilidades comunicativas que o cérebro humano engendrou, ao longo do seu percurso histórico. Elas caminham, aparentemente sem pressa, pelas pernas do tempo. Das modestas sombras incididas nas paredes da caverna que Platão⁵⁰ idealizou - ou de outras manifestações ocorridas há milhares de anos antes, para ser mais rigoroso - às imagens de síntese hiperreais exuberantes, projetadas no próprio cérebro, é um percurso e tanto. Esta constatação sobre a extensão do caminho, no entanto, não ajuda muito a esclarecer algumas indagações de ordem mais filosófica, como a de “o porquê da necessidade do registro” praticado pela humanidade, que nos valeu (inclusive as Profas. Lícia Beltrão, Mary Arapiraca e a mim próprio) um mergulho acadêmico, intitulado de *A Dureza da Morte sem Narração*⁵¹, posteriormente publicado online (vide anexos). Tanto a linguagem verbal (oral e escrita), quanto a “linguagem” não-verbal, fazem parte desse repertório humano de soluções dessomatizadas e foi disso que tratamos no referido evento, cuja conclusão valeu-nos a indagação: **mas, afinal, por que diabo a necessidade do registro?** Registro esse que se multiplicou em diversas modalidades, ao longo do existir humano, inclusive na modalidade imagética. De lá para cá, continuei buscando uma resposta que me parecesse plausível. Veio ao meu socorro os versos do poeta:

“E aqueles que por obras *valerosas*
Se vão da lei da Morte libertando:
Cantando espalharei por toda a parte,
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.”⁵²

Talvez a palavra chave seja esta: libertação; libertação da inexorável lei da morte, através do engenho e da arte. Arrisco dizer que é um expediente da espécie humana para sua autpreservação, pois ao libertar-se do uso exclusivo dos processadores genéticos e neurais e ao

⁴⁹ Transcrito do vídeo com Paulo Leminsky, disponibilizado no endereço: <http://br.youtube.com/watch?v=O2Jf5RCyZYg>, visitado em 13/07/2007).

⁵⁰ Platão. República. São Paulo: Difel, 1973, livro VII.

⁵¹ Em 08.06.2001, no Auditório I, da Faculdade de Educação/UFBA, foi apresentado o texto, *A Dureza da Morte sem Narração* como atividade do que se denominou de EDUCA UFBA/2001. Participaram desse evento, por mim coordenado, as Profas. Lícia Beltrão e Mary Arapiraca, conforme já foi indicado acima.

⁵² CAMÕES, Luís. *Os Lusíadas*. Lisboa: Plátano Editora, 1998, I, est. 2.

dessomatizar-se, pela criação dos processadores culturais, rompe com determinismos que outras espécies estão ferreamente submetidas.

Podemos, entretanto, pensar em situar esses processadores culturais em esferas mais específicas. Começemos pelo étimo de “imagem”. Esta palavra vem do latim *imago*, que significa figura, sombra, imitação. Assim, ele vai indicar “toda a representação figurada e relacionada com o objeto representado por sua analogia ou por sua semelhança perceptiva”, segundo Casasús (1979: 25-27). O que significa dizer que as diversas formas de imitar um objeto, por alguma das suas características a ele análogas são consideradas “imagens”, conformes são percebidas pelos sentidos: imagens visuais, imagens sonoras, imagens tácteis, etc. De acordo com o que já vimos anteriormente, o nosso interesse é pela imagem visual, nas suas diferentes modalidades.

A imagem, para Neiva Jr. (1986: 27), “é apresentação e aparência, cuja configuração procura ser verdadeira, ou seja, parcialmente correspondente ao objeto representado.” Quanto ao grau de semelhança ou de iconicidade, a representação mimética passa por um problema que é mais de natureza filosófica, que é a questão da verdade. A palavra “mimese” tem origem grega que significa imitação. Portanto, acaba sendo sinônimo de analogia. Aumont (1993: 200) a adota

“para designar o ideal da semelhança ‘absoluta’, forçando um pouco seu sentido, exatamente porque a maior parte das teorias da analogia ideal um efeito de crença induzida pela imagem analógica, que tem relação com o fato de que essas imagens são, também, diegéticas, (no sentido atual da palavra, isto é, carregadas de ficção).

Flusser entende por imagens, as superfícies que pretendem representar algo. O que faz que elas sejam o “resultado de um esforço de abstrair duas das quatro dimensões de espaço-tempo, para que conservem apenas as dimensões do plano” (FLUSSER, 2002: 7). Para este autor, sua origem está na capacidade da abstração específica do ser humano e que se pode chamar de imaginação. Uma vez que a imaginação pode abstrair e também reconstituir as duas dimensões abstraídas da imagem, pode-se também defini-la como “a capacidade de decifrar imagens” (ibid.).

Muitas das definições para a “imagem” são descontraídas e até mesmo contraditórias. Thibault-Laulan relata uma peregrinação que fez em publicações e apresenta o resultado:

“Procurando uma definição da imagem em três obras recentemente publicadas, fomos forçados a constatar uma espécie de contradição in-

terna, de dialética da presença e da ausência, do literal e do interpretado. O *Dictionnaire des Média* (Mame, 1971) propõe uma definição bem curta: ‘imagem: designa globalmente todos os signos de matéria diferente dos sons articulados... Por extensão, na língua falada, toda figura de retórica que busque seu significado na realidade do mundo perceptível.’ É surpreendente ver reunido sob um mesmo vocábulo um ‘signo de matéria’ e uma ‘figura de retórica’, portanto uma formação cuja função é aumentar, reforçando pela referência a realidade percebida, este ou aquele significado abstrato. Desse modo, toda imagem parece, conforme o caso, abstrata e concreta, forma e matéria, signo e traço.

Uma enciclopédia intitulada *La Communication* (CELP, 1971) consagra ao termo imagem, trinta e seis páginas inteiras, sob a assinatura de Abraham Moles. De um estudo rico e original, somente os traços que permitem caracterizar o conceito de imagem são reproduzidos aqui. “A imagem é um suporte da comunicação visual que materializa um fragmento do universo perceptivo (meio ambiente visual). Encontramos novamente a abstração (suporte) e o caráter concreto (que materializa um fragmento do universo perceptivo). Todas as imagens se caracterizam, diz o autor, pelo grau figurativo (variável) de iconicidade, pelo coeficiente de *complexidade*; suas qualidades técnicas (contraste, formato, fixo ou animado) não intervêm sensivelmente, sendo que o essencial é a descoberta das leis de ‘reunião’ entre os elementos visuais, que levam a um todo ordenado. A partir do momento em que o conteúdo formal de uma imagem ou de uma seqüência de imagens pode ser analisado, depois codificado, torna-se possível ter-se em vista, graças ao computador, não somente a formação de um fichário analítico de classificação, como também a criação de imagens artificiais com elementos variados, ‘sem se preocupar se existe na natureza’. Do mesmo modo, o autor chega a uma definição estrutural do cinema a partir de *morfemas* e de *cinemas*, ‘implicando no estabelecimento de uma gramática do movimento e do objeto, regidas pelas dialéticas fundamentais da teoria da informação...’. Aí existe, assegura ele, uma fonte inesgotável de temas cinematográficos, em um método de criação muito próximo da mecanização. Naturalmente, esta teoria da imagem móvel vai bem além de uma linguagem heurística do cinema, ‘ela produzirá, através do computador, juntamente com uma nova linguagem, uma nova realidade’.

Um dos números da *Nouvelle Revue Française*, publicada na mesma data (outubro de 1974) e intitulado ‘a imagem, seus poderes, seus limites, seu papel’ encara os problemas de um modo completamente diferente: a imagem é um dos pólos de nossa época, e, como tal, ao mesmo tempo poderosa e imprecisa, equívoca e fecunda. A imagem da qual falam os escritores não é sempre a mesma, para cada um, constituindo um excelente espelho do século, afirma o texto liminar. André Pieyre de Mandiargues faz uma distinção entre a imagem literária, a imagem artística e a imagem ótica, ‘que é antes de tudo um reflexo do espelho memorial’. J. P. Amette declara que ‘As referências do que é exterior, todo o reflexo a uma realidade exterior ao texto,

marcada ou não pelo emprego de imagem, são uma fraqueza.’ Jean Blot, por seu lado, condena a imagem industrial, que age somente como o faz o ruído ou a poluição. ‘Se o mundo se enriquece de imagens, não é certo que ele, por isso, enriqueça a imagem que eu faço dele... Não será a imagem industrial o mais decepcionante de todos os objetos do mundo já que vai realizar o sonho em sua fonte, isto é, na imaginação?’ Outro escritor faz uma censura semelhante: ‘O universo da película suplantou a carne e o osso. A câmara escura é uma câmara vazia’...” (THIBAULT-LAULAN et al., 1971: 18-19).

Nem sempre é fácil situar a imagem num único ponto do universo epistemológico. Ela, irrequieta, salta de um lado para o outro ao sabor de múltiplos entendimentos e aportes teóricos. Numa abordagem despojada, o caminho para a sistematização da imagem seria mais ou menos esse: primeiro, far-se-ia o levantamento do seu *status* ecológico, ou seja, ela seria situada, enquanto fenômeno, no tempo e no espaço e em relação aos meios que se desenvolve. Os passos seguintes aconteceriam em decorrência disso. Essa simplificação angelical, entretanto, se esbarra em epistemologias diversas, o que faz do seu estudo, em certas esferas de abordagens, um verdadeiro trabalho detetivesco, sendo o objeto investigado exatamente as contradições conceituais e metodológicas que cada abordagem encerra. O nosso propósito, aqui, como já foi visto, não é fazer o papel desse detetive, ou perseguir uma trilha semelhante, mas tão somente situar a imagem num desses possíveis universos classificadores, com o cuidado, entretanto, de não incorrer ao tedioso exercício taxinômico compulsivo.

Como axioma, imagem, *mutatis mutandis*, tem o mesmo papel que o verbo na comunicação humana. Assim, ela é também objeto da Teoria da Comunicação. O que implica em passar por tantos entendimentos, quantas são essas abordagens teóricas.

Como também é signo, e nisso não há dissenso, a imagem é igualmente objeto de interesse tanto dos que assumem a “Semiótica” (Charles Peirce, Charles Morris, etc.), quanto dos que abraçam a “Semiologia” (Saussure, Barthes, Hjelmslev, Prieto, Guirard, etc.). De acordo com a semiótica peirceana, decorrente da relação entre o *representamen* e o *objeto*, a imagem estaria situada na segunda e mais importante *tricotomia*, no entender do seu criador: *ícone, índice e símbolo*. A relação que um ícone guarda com o objeto é de semelhança, podendo ter mais, ou menos, *iconicidade*. Esta, por sua vez, baseia-se no que Nöth (1995) denomina de “homologias estruturais”, ou seja, numa relação de semelhança entre *representamen* e objeto.

Peirce concebe o signo (uma coisa que representa outra coisa, seu objeto) como uma tríade formada pelo *representamen*, que é o estímulo material ou uma substância sensível qualquer, e que funciona como signo para quem o percebe; pelo *objeto*, aquilo que é referido pelo

signo; e pelo *interpretante*, o efeito do signo, naquele que o interpreta. Saussure, por sua vez, definiu o signo como a união do significante e do significado. Para ele o signo lingüístico é “uma entidade psíquica de duas faces que consiste de um conceito e de uma imagem acústica” (SAUSSURE, 1916: 80). As idéias de Saussure extrapolaram-se para além da dimensão lingüística. A partir de então, a Semiologia passou a dar subsídios para o estudo de aspectos do signo não-lingüístico, ou da comunicação não-lingüística. Dessa maneira, o signo, segundo Vanoye, “Decompõe-se num elemento material, perceptível, o *significante*, e num elemento conceptual, não perceptível, o *significado* [...] O *referente* é o objeto real ao qual remete o signo numa instância de enunciação [...]” (VANOYE, 1993: 29-30).

Ao escrever sobre importância da filosofia da linguagem para o marxismo, Bakhtin faz uma incursão pelo signo como elemento de sustentáculo da ideologia, abordando inclusive a imagem:

“Tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um signo. Um corpo físico vale por si próprio: não significa nada e coincide inteiramente com sua própria natureza. Nesse caso, não se trata de ideologia.

No entanto, todo corpo físico pode ser percebido como um símbolo: é o caso, por exemplo, da simbolização do princípio da inércia e de necessidade da natureza (determinismo) por um determinado objeto único. E toda imagem artístico-simbólica ocasionada por um objeto físico particular já é um produto ideológico. Convertendo-se, assim, em signo o objeto físico, o qual, sem deixar de fazer parte da realidade material, passa a refletir e a refratar, numa certa medida, uma outra realidade.

O mesmo acontece com um instrumento de produção. Em si mesmo, um instrumento não possui um sentido preciso, mas apenas uma função: desempenhar este ou aquele papel na produção. E ele desempenha essa função sem refletir ou representar outra coisa. Todavia, um instrumento pode ser convertido em signo ideológico: é o caso, por exemplo, da foice e do martelo como emblema da União Soviética. A foice e o martelo possuem, aqui, um sentido puramente ideológico. Todo instrumento de produção pode, da mesma forma, se revestir de um sentido ideológico: os instrumentos utilizados pelo homem pré-históricos eram cobertos de representações simbólicas e de ornamentos, isto é, de signos. Nem por isso o instrumento, assim tratado, torna-se ele próprio um signo.

Por outro lado, é possível dar ao instrumento uma forma artística, assegurando uma adequação harmônica da forma à função na produção. Nesse caso, produz-se uma espécie de aproximação máxima, quase um fusão, entre o signo e o instrumento. Mas mesmo aqui ainda discernimos uma linha de demarcação conceitual: o instrumento, enquanto tal, não se torna signo e o signo, enquanto tal, não se torna instru-

mento de produção. [...] Os signos também são objetos naturais, específicos, e, como vimos, todo produto natural, tecnológico ou de consumo pode tornar-se signo e adquirir, assim, um sentido que ultrapasse suas próprias particularidades. Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico, etc. Todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica (isto é: se é verdadeiro, falso, correto, justificado, bom, etc.). O domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes. Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico. *Tudo que é ideológico possui um valor semiótico.*” (BAKHTIN, 1999: 31-32) [grifo do autor].

O que abordamos de forma simplificada sobre o signo pode ser visto de maneira mais aprofundada em diversos autores consultados como Peirce (1972, 1977), Lopes & Hernandez (2005), Guireau (1983), Santaella (1983, 2004, 2005), Souza (2006), Pietroforte (2007), Barthes (1988), Eco (1991), Merrell (1998), entre outros.

Pode-se depreender, pelo exposto, que a face material da imagem é um significante, enquanto signo; do mesmo modo, a mensagem icônica ou imagética provém das imagens (desenho, pintura, fotografia etc.); a mensagem audiovisual é constituída do significante icônico e mais o som. Quanto à expressão “linguagem audiovisual”, utilizada em algumas passagens deste trabalho, há uma apropriação do léxico “linguagem” que é estudada pela lingüística geral. A propósito, sobre “linguagem”, Vanoye vale-se de Émile Benveniste para defini-la como

“um sistema de signos socializado. ‘Socializado’ remete claramente à função de comunicação da linguagem. A expressão ‘sistema de signos’ é empregada para definir a linguagem como um conjunto cujos elementos se determinam em suas inter-relações, ou seja, um conjunto do qual nada significa por si, mas tudo significa em função dos outros elementos. Em outras palavras, o sentido de um termo, bem como o de um enunciado, é função do contexto em que ela ocorre” (VANOYE, *ibid.*: 29).

Na verdade o estudo da imagem, freqüentemente, faz apropriações de termos, não só da Lingüística e da Semiótica/Semiologia, mas também da Teoria da Comunicação e da Cibernética. Embora nem sempre citados neste trabalho, a leitura de autores da área da comunicação como Pignatari (1969), Bordenave [1983] (2002), Mattelard (1999), Barbero (1987), Wolf (1987), Hohlfeldt et al. (2002), Sodré (2002) e Rüdiger (2003), entre outros, possibilitou boas reflexões sobre o tema.

Como se vê, termos como emissor, receptor, meio, mensagem, código, etc., foram tomados de empréstimo da Teoria da Comunicação. A propósito dessas apropriações, Todorov ressalta a crítica de Bakhtin à teoria dos códigos e das mensagens:

“Não é por acaso que Bakhtin usa ‘enunciado’ mais do que ‘mensagem’, ‘linguagem’ mais do que ‘código’ etc.: é porque, de fato, ele recusa deliberadamente a linguagem dos engenheiros para falar da comunicação verbal. Sob efeito dessa linguagem, corremos o risco de perceber a troca lingüística como um trabalho de telegrafistas: um dispõe de um conteúdo a transmitir, codifica-o com a ajuda de uma chave e transmite-o pelo caminho do ar; por pouco que o contato seja estabelecido, o outro decodifica com a ajuda da mesma chave, recuperando o conteúdo original. Tal imagem não corresponde á realidade discursiva: esta institui um na relação com o outro, o falante e o destinatário, que não existem, digamos, como tais, antes da enunciação. Isto se deve ao fato de que a linguagem é outra coisa do que um código” (TODOROV, 1981:87-88 apud SANTAELLA, 2004:180).

Pelo visto, tenho sido mais condescendente com os “engenheiros da comunicação”, inclusive com o próprio Roman Jakobson, um dos representantes do formalismo russo, do qual se opunha. Com a diferença de que não pressuponho tacitamente uma comunicação inteiramente pré-determinada e imutável, de uma extremidade a outra, como no exemplo da transmissão operada pelos telegrafistas. Desse modo, quando faço uso indistinto de um termo ou de outro, já avaliei o risco que incorro. Ou seja, corro todo o risco de ser interpretado como indiferente ou alheio ao fato de o signo ser ideológico. Não o sou, entretanto. Mas antes, creio na possibilidade da apropriação do signo alimentar a dialogicidade e as sínteses dialéticas.

Consta que, durante a Revolução Russa, alguns dos seus entusiastas tentaram destruir recintos decorados com peças artísticas, da época da nobreza russa. O que, naturalmente, foi impedido por Lênin com o seguinte argumento: “Elas não podem ser destruídas, pois agora passaram a ser propriedade do povo”.

Antes de terminar este bloco, queria fazer um breve esclarecimento sobre o título acima e dar os créditos devidos ao seu autor, ainda que não identificado nominalmente. Em um trabalho que realizei numa escola pública do município de Camaçari, de séries iniciais, enquanto observava um painel com inúmeras fotos de um evento em que a escola participou, no meio de uma grande algazarra dos pequerruchos, cada um querendo me mostrar a sua foto no desfile, resolvi perguntar a um deles se sabia dizer o que era uma “imagem”. Sem titubear, ele me respondeu:

- É muita coisa, mas não é de verdade!

Apressei-me em anotar aquela definição. Estava perfeita para o que eu queria. Já sabia onde usá-la. Só não me lembrei de perguntar-lhe o nome. Até hoje não me perdoei pelo lapso.

OUTROS

Sobre imagens e afins

Anotações, indagações (muitas delas não respondidas) ou mesmo afirmações como aforismos ficaram soltas em fichas, cadernos e cantos de livros. O que fazer com elas, já que, depois da tese concluída, não terão nenhuma utilidade? Ah, essa mania da escrita... Mas, vá lá. Preservemos, então. Antes, porém, a já conhecida pergunta: afinal, por que diabo a necessidade do registro?

1. Toda imagem está impregnada de mundo, de realidade, de história de um período. Cada detalhe, cada pigmento, cada suporte de manifestação de uma época relata de forma aparentemente silenciosa, a técnica e a tecnologia, o modo de produção de uma época, as particularidades de sua economia e a relação de poder que homens e mulheres testemunharam.
2. As imagens dos paradigmas fotográfico e pós-fotográfico, qual o modo de produção que as engendrou, apresentam contradições capazes de criar as condições de sua própria superação. Talvez o próximo passo seja a ultrapassagem do suporte físico. Pode ser que o *nanochip* faça pela imagem o que o celulóide e o projetor fizeram pelo cinema, ao possibilitar a sua magnificação. E aí convenhamos, as imagens projetadas diretamente no cérebro humano, sem a mediação do *écran* tradicional, farão as imagens do paradigma fotográfico, no que tange à possibilidade de simulação do real, parecer pinturas rupestres.
3. Em cada segundo, diariamente, quantias astronômicas dessas imagens são produzidas, exibidas e armazenadas, como nunca se registrou na história da humanidade, potencializadas pelas tecnologias digitais.
4. A imagem sempre foi evocada por artistas e filósofos e pensadores outros, ora para enaltecê-la, ora para difamá-la.
5. São dois os modos de obtenção ou feitura da imagem visual: manual/artesanal e mecânico/industrial. O primeiro deles é fruto da sensibilidade humana, enquanto o segundo advém da sensibilidade físico-química. Em última instância, entretanto, em níveis que antecedem a percepção, pode-se dizer que a dimensão físico-química acaba marcando o primeiro contato. Pode-se dizer ainda, que mesmo um desenho de memória, em que o modelo é prescindido, há marcas, para a sua realização, de experiências ocorridas, anteriores ao fenômeno perceptivo, cuja ação da luz ou de outro agente sensibilizador, subordina o cérebro, enquanto órgão constituído de elementos materiais, às leis e propriedades da matéria. Em outras palavras, o desenho de memória é sempre referenciado em experiências anteriormente vividas, cuja fonte é a realidade.

6. A imagem é reflexo do modo de produção em que se encontra a humanidade.
7. A Arte é a possibilidade de manifestação do absurdo, do sonho e da utopia. Na imagem, a arte também se abriga e se manifesta. A Filosofia indaga, a Ciência afirma e a Arte subverte. Excepcionalmente, que fique bem claro, os muitos casos em que as manifestações artísticas não fazem mais do que reafirmar Ordem estabelecida.
8. Temas estimuladores: Imagem e ética; imagem e liberdade; imagem como instrumento de poder; imagem e cidadania.
9. Imagens produzem imagens. A imagem visual faz brotar imagens mentais, que produzem mais e mais pensamentos que, de posse do instrumento produtor, faz brotar outra tantas imagens, numa recorrência de produção infinita. Assim é a humanidade (análoga ao fluir dialético das coisas). São possibilidades sem limite de múltiplas abordagens.
10. Dominar a produção da imagem, a sua feitura e disseminação é ter poder. Apenas isso, porém, é irrelevante. Pelo contrário, o poder advém de ter o controle dela através da posse da mídia e dos processos de difusão. Ao assegurar sua disseminação, tem-se o poder.
11. A imagem é uma grande aliada do poder e um dos seus maiores artifícios. Ele tem-lhe a ciência. Sua legitimidade vem de sua manipulação e domínio.
12. Por uma recepção crítica: somos recebedores de imagens e de toda sorte dos estímulos propiciados por ela, a toda hora e aos quatro cantos. Notadamente no Ocidente. O que a escola tem feito, até agora, para tornar essa recepção mais crítica?
13. Há uma dimensão da imagem que só pode ser tratada a partir de grossas lentes do pensamento, da reflexão.
14. Imagens fixas e dinâmicas que a mídia empresarial ou alternativa divulgou e explorou: Lançamento do Sputnik; primeiro homem pisando na lua; morte de Kennedy; Criança e bomba de napalm no Vietnã; Enforcamento de Saddam Hussein; Daniela Cicarelli na praia; suicídio na TV; Fala infeliz do candidato a presidência sobre Pelotas, disponibilizada na internet; Pai que registrou a morte da própria filha ao lançar-se em corda de esporte radical; chute na santa pela TV; aviões atingem as torres gêmeas em Nova York; atriz americana, em filme, dá “lance” ao cruzar as pernas; idem com atriz brasileira no camarote do então presidente Itamar Franco.
15. A posse da imagem traduz-se em poder. Imagem é também representação. Quem tem a chave e os meios para a construção da imagem (icônica ou não), tem poder. Quem tem a hegemonia do discurso torna-se poderoso. A imagem faz parte do acervo do discurso, do seu repertório retórico. As imagens, assim como as palavras, compõem a tessitura simbólica. Ambas compõem o texto. As duas, cada qual a seu modo, são liames da construção signíca. Antes, são pré-textos. Imagens, palavras – o verbo – gestos, sons, odores, texturas. Quanto mais se tem a possibilidade de produzir e controlar esses elementos, mais se pode forjar realidades e simulacros. Quem tem essa chave constrói mundos a seu bel prazer. A apropriação do código imagético e de suas implicações e aplicações pode assegurar a dialogicidade e a multivocalidade. Em ambas estão as condições para se pensar numa sociedade democrática e cidadã.
16. Em três décadas, a forma de lidar com as imagens e os arquivos icnográficos em geral, mudou muito. O meio digital alterou significativamente a rotina do microfilme. Armazenamento e suportes imagéticos. Pedra, argila, madeira, osso, ferro, papiro, papel, tecido, calcário, película de celulósido, tubo catódico, LCD, plasma. Armazenamento, Dispositivos magnéticos e óticos. Disquetes, fitas, HD, CD, DVC, Pen Drive, iPod/MP4, entre outros.

17. Se o poeta tem razão em indagar “quem lê tanta notícia”, talvez não faça sentido dizer “quem vê tanta imagem”, pois elas estão em todos os lugares, escancaradas, penetrantes, invasivas e sedutoras. O que significa isso para os desdobramentos da capacidade de comunicação humana só o tempo poderá dizer.
18. Não se pode dizer que houve uma irrupção da imagem somente a partir dos vizinhos séculos que nos antecederam, com o advento das câmeras fotográficas. Pelo contrário, desde os tempos mais longínquos, a representação imagética se fez presente, apesar do grande alarde em que é dito, atualmente, que nos encontramos na “civilização da imagem”. É evidente que não se pode negar a sua exuberância atual, mas tanto nas suas múltiplas representações bidimensionais quanto nas escultóricas, as imagens sempre estiveram presentes e os registros que nos chegam estão repletos dessas produções milenares. É sempre bom lembrar que o mítico e homérico engodo dos aqueus contra Tróia se efetivou tendo como arma de sedução uma monumental escultura de molde eqüino. Anterior a isso, aproximadamente dois mil anos antes, crianças sírias já brincavam, segundo se supõe pelos achados arqueológicos, com miniaturas de carroças de argila, o que demonstra a milenar competência dos nossos ancestrais no trato com as referidas representações imagéticas. Isso para não mencionar apenas as já clássicas citações das pinturas rupestres de cenas de caça ou das manifestações escultóricas, em pedra de calcário, das bem dotadas “Vênus”, de cerca de 20 mil anos atrás, ambas encontradas na Europa central e cercanias.
19. Os cidadãos sem as palavras e as imagens são como corpos sem mãos e cabeças. Apenas têm os pés para seguir... docilmente.
20. Enquanto a imagem continuar enganando não teremos cidadania de fato.
21. Imagem Virtual – criação de luz, sombras contornos, texturas, brilhos, reflexos, avanço que automatiza, através das descobertas numéricas, de arranjos de zeros e uns, da representação da forma, operações que o Renascimento deu os primeiros passos com a descoberta das leis da perspectiva.
22. A memória, pelos pensamentos e lembranças, nos acolhe quando os nossos sentidos tornam-se insuficientes. É algo semelhante a um olhar para dentro de nós mesmos, numa paisagem em que as imagens são quase que esboços indefinidos.
23. Considerar o significante imagético como possibilidade de enriquecer a comunicação. A necessidade de estudar aspectos da comunicação através do código visual não-lingüístico.
24. Um percurso rascunhado por imagens e rabiscos.
25. Há possibilidade de uso das imagens para uma melhor comunicação humana (ou entre a humanidade)? É possível falar do aspecto da função referencial da mensagem? Há possibilidade de uso da imagem como suporte da comunicação humana.
26. A TV comercial e as revistas semanais de grande circulação têm sido uma central de imagens utilizada pelos professores que costumam enriquecer suas práticas docentes tendo a imagem como importante elemento da comunicação.
27. “Imagem: usos políticos e pedagógicos”.
28. Não basta apenas ensinar ou trabalhar a dimensão técnica da imagem, do fazer imagético, mas também suas implicações sociais e políticas.
29. Matéria atrai matéria, palavras atraem palavras e imagens atraem palavras e imagens.

30. A imagem não é nem melhor nem pior do que qualquer signo existente.
31. O autista necessita do estímulo visual que o libera das informações verbais, que lhe seriam pouco acessíveis, por conta da dificuldade do seu cérebro processar muitas informações ao mesmo tempo. (Programa de Sérgio Groisman, Rede Globo, em 15/09/2007). A ajuda do médico, da família e da educação é de grande valia. O desafio para que cada um seja sujeito da sua história. A grande questão é saber até onde vai seu desenvolvimento.
32. A linguagem dispensa a física das coisas. Através dela, congelamos um mundo que se apresenta fenomenalmente fugaz, e que, de certa forma, atribui-lhe estabilidade (estabilidade de poder pensar o real).
33. Sinto-me infeliz sem as palavras e os artefatos sógnicos que me fazem chegar ao outro.
34. Pela linguagem chega-se à noção do próximo e do distante, com desdobramento para a dimensão temporal. Este – aquilo – ontem – hoje – amanhã.
35. O que Platão diz sobre a linguagem, entendida como verbal, quando a compara com um *pharmakon* pode ser estendido à representação imagética. No sentido original da língua grega, tanto pode ser um remédio, um veneno ou, ainda, um cosmético.
36. A complexificação da linguagem se dá pela evolução do icônico para o simbólico.
37. A construção da inteligência se dá a partir da percepção, da memória e da linguagem.
38. Todo código está condenado a amplificar ou mascarar a realidade. É impossível usá-lo com isenção absoluta.
39. Há no ser humano uma extraordinária capacidade de uso de múltiplas formas de linguagem nas infinitas instâncias de enunciação ou situação comunicativa.
40. Refletir sobre o Mundo Natural e o Mundo da Linguagem. Razão = Construção da Cultura.
41. Quão pretenciosa é a fotografia quando pretende congelar a fugacidade do real!
42. A fotografia é um fragmento da realidade planificada.
43. A projeção cinematográfica ou similar é como um olhar invertido em que a luz faz o caminho inverso, isto é, de dentro para fora.
44. Vozes delicadas infantis cantarolam inocentemente o hino dos Estados Unidos ou mesmo quando o espaço da tela é subitamente tomado ou possuído por uma bandeira tremulante daquele país, como se pretendesse nos lembrar que cores, imagens e sons reafirmam e disseminam as marcas de uma cultura hegemônica.
45. O que aconteceu com o computador enquanto aparelho que reúne funções de outros dispositivos e máquinas, acontecera antes com o vídeo-cassete que chamou para si as funções de outro aparelhos como o magnetoscópio, toca-disco e projetor de cinema. Nas trilhas da evolução dos suportes da expressão e comunicação humanas, imagino que a revolução ou salto das representações imagéticas dar-se-á mediante a superação dos tradicionais formatos (cartazes e similares, écran cinematográfico, etc.) ou de outros mais contemporâneos (mega-painéis eletrônicos, monitores de computador). Destarte, o futuro nos reservará um cinema dotado do maior realismo que a humanidade já alcançou, inclusive com a participação dos estímulos percebidos pelos demais sentidos, além da visão e da audição. O cinema no “holoespaço” terá cheiro, textura, sabor, interatividade. Isso possibilitará ao público, numa projeção ou emissão sobre a História da França, conversar com Napoleão sobre saúde de Josefina e obter dele respostas compatíveis com o contexto histórico que viveu. Ou ainda, numa passagem sobre Waterloo,

- sentir o cheiro da pólvora dos canhões, ou a brisa roçando na pele e deprimir-se diante do cheiro nauseabundo dos corpos tombados na batalha.
46. Um vídeo-documentário ou afim não deve ser visto como algo definitivo, acabado, mas como algo que é fruto de uma construção, uma mirada de um olhar singular, ideológico, lacunar.
 47. No filme *Matrix*, numa cena de luta, mais de duas centenas de câmeras são utilizadas, numa tentativa de provocar um suposto realismo ou um hiperrealismo que o cérebro humano jamais vivenciou.
 48. O sistema, ou o poder hegemônico, tem uma pequenina janela luminosa que seduz e encanta. Através de um pequeno botão, do meu quarto ou da minha sala, vejo um mundo maravilhoso de belas paisagens e ternos beijos. Claro que nem tudo é beleza. Às vezes, o sofrimento que mostra, também mete medo. Mas não se compara as maravilhas que exhibe com as cruezas sem tempero do cotidiano, fora dela. O simulacro é mais real que a própria vida!
 49. Código genético (duro). Outros códigos somáticos. Códigos hormonais? Códigos extra-somáticos. Oralidade. Primeiras escritas. Cuneiforme. Hieróglifos. Escrita ideográfica e pictográfica. Fenícios, gregos, romanos. Grande síntese de Gutemberg (séc. 15). Aprisionamento da luz. Os carcereiros da luz. Daguerre e Niepce. Irmãos Lumière – criadores oficiais da segunda grande ilusão da imagem ou os precursores do código misto. Internet – a grande centrífuga digital. Democratização simbólica, construção em rede e interatividade.
 50. O caótico ciberespaço supera, de longe, os propósitos da antiga e da nova biblioteca de Alexandria, emblemas do armazenamento de bens culturais simbólicos. A rede virtual de computadores transformou-se num extraordinário depósito de texto escrito, imagem e áudio ou armazém de múltiplos textos.
 51. O ciberespaço, de múltiplas dimensões, talvez só será superado pelo “holoespaço”, no limite das dimensionalidades, cuja base de ocorrência será o ar atmosférico.
 52. O arsenal simbólico antes restrito a museus e espaços fechados chega até a casa do “ciber-cidadão”, ou seja, do indivíduo com prerrogativas cidadãs, entre elas, estar conectado na rede mundial de computadores.
 53. Foco de poder em espaços singulares. O que os nossos olhos querem ver?
 54. Educação e Tecnologia como instrumento de e para a afirmação do ser no mundo. Palavra-chave: ação pedagógica; questões sociais; sociedade da informação; globalização e tecnologias: o impacto sobre a educação na sociedade da informação.
 55. As experiências ocorridas na mídia comercial podem ser transferidas para o âmbito pedagógico?
 56. Se é verdade que vivemos numa sociedade audiovisual, é também verdade que a escrita está em evidência como nunca e cada vez mais se manifesta o código misto (Numa antiga de Salvador, do século 19, atribuída ao fotógrafo Marc Ferrez, vê-se apenas um único letreiro: “Hotel das Nações”).
 57. As informações, ou melhor, a medida das informações, varia de acordo com o receptor. Fatores culturais e psicológicos devem ser levados em consideração para fazer qualquer análise.
 58. Uma função não é superior á outra, mas a subjetividade estabelece a hierarquia.
 59. É muito estranho que se pense na autonomia da arte num mundo de opressão. Ou é exatamente por esse motivo?

60. Fazer uma introspecção percuciente na tentativa de pinçar o que de mais tênue a memória permite recuperar e recompor.
61. Na França, patrocinadores destinaram, em 1999, 1 bilhão de francos (350 milhões de reais) às crianças de menos de 14 anos. Pelas pesquisas, soube-se que 45% do consumo é influenciado pelas crianças e seus desejos. “Bem-estar + Conforto + Eficiência = Felicidade + Sucesso” .
62. Vida é organização. Organização não prescinde de um código, de uma lei, qualquer que seja.
63. Algumas indagações sobre a imagem: O que é a imagem? Em nível da fisiologia humana, como ela é produzida? O que os as tecnologias contemporâneas de registro digital do cérebro podem dizer sobre as imagens, inclusive na formação da mensagem subliminar? Quem a produziu historicamente? Para que serve e a quem serve ou quem a detém? Quais os seus suportes? Quem a estudou? Quem se beneficiou dela? Que relação ela guarda com o modo de produção? Qual o seu lugar na comunicação, na educação e, em especial, no processo ensino-aprendizagem? Imagem é fantasma, é magia é mimese, é duplo, é cópia, é representação, ou é tudo isso? Pode-se estabelecer correlação entre imagem e cognição? Qual a relação entre imagem e pensamento? O que pode e o que não pode a imagem? Exposições sistematizadas e selecionadas de imagens visuais/audiovisuais podem mudar o conceito de auto-imagem de um povo, de uma nação, de uma comunidade, de um indivíduo? (Teria Leni Riefenstal feito isso na Alemanha?) O que posso fazer com a imagem? Que política se pode pensar para a imagem numa sociedade verdadeiramente democrática? Imagem para vender ou imagem para assegurar a dignidade de um povo? Pode-se dizer que é passiva a atitude do público frente às imagens visuais? Nesse caso, a função referencial estaria mais presente? As imagens estão por aí, em toda parte. O que se pode fazer com elas? Que políticas a escola deve abraçar para adotá-las e que metodologia privilegiar para torná-las mais eficazes? Como eram as imagens na pré-história, na civilização clássica, no medievo, no renascimento, no século da revolução industrial, no século XX e na contemporaneidade? Ou nos modos de produção primitivo, escravista, asiático, feudal, capitalista, socialista? O repertório cultural de cada indivíduo permite que explore para mais ou para menos o significado de uma imagem. Quantas associações poderá fazer um morador de um grande centro, com alta densidade iconográfica, ou um habitante de uma localidade rural sem nenhuma exposição às imagens, por exemplo, ao ser submetido a uma reprodução da Mona Lisa, de Da Vinci? Existe diferença entre uma comunicação realizada apenas com o código lingüístico e uma outra em que somente o elemento imagético está presente? O uso das linguagens, e aqui se incluem os engenhos sîgnicos humanos, tem por propósito interagir ou dominar? Quer-se ter uma relação assimétrica de poder com o outro ou apenas quer-se ser autor no mundo, expressando-se, manifestando-se ou fazendo uso das múltiplas formas de comunicação que a humanidade inventou no percurso de 50 ou 100 gerações passadas? É possível fazer um melhor uso das imagens no espaço pedagógico? Comparar as informações contidas em textos publicitários, políticos e pedagógico. O que diz cada um? Do ponto de vista das funções, como cada um se classifica? A educação nas telas do cinema pode ser considerada como uma construção do ponto de vista capitalista? O espaço escolar na ótica cinematográfica: filtros ideológicos acionados a serviço do capitalismo? Qual o “perfil cultural” do indivíduo que se sensibiliza, de alguma forma, diante de fotos (ou ilustrações realistas) das pirâmides do Egito, da Esfinge de Gisé, da Torre de Pizza, da Torre Eiffel, da Ponte Pênsil de São Francisco, Califórnia (Ponte pensil de aço (Golden Gate, São Francisco, EUA), Empire State, Arquitetura da Praça Vermelha, em Moscou, Murallas da China, Monte Fuji, no Japão, Moinhos da Holanda, Santuário de Meca, Catedral de Colônia (Alemanha) e Notre Dame de Paris, Coliseu Romano, Praça de São Pedro, em Roma, Acrópolis de Atenas, Gôndolas de Ve-

neza, Tashmarall, ruínas de Machu Pichu, Peru, Paisagem do Deserto de Saara, Estátua gigante de Buda, em Kamakura, Japão, Corcovado, Pão de Açúcar, Elevador Lacerda, Farol da Barra, Casarios do Pelourinho? Em conversas despreziosas, pude anotar algumas cenas que são lembradas usualmente pelo freqüentador de salas de cinema, quais as do apertador de parafusos em “Tempos Modernos” de Chaplin, dos beijos de “Candelabro Italiano”, dos sapateados de Fred Astaire, dos duelos de Jonh Wayne, da cena do banheiro em Psicose de Hitchcock, da torção de cabeça da personagem do “Exorcista”, da voracidade de “O tubarão”, da violência em “Pup Ficcion”, de Tarentino, etc. Vc se lembra de algumas delas que lhe marcaram? Que poder tem uma produtora que investe 200 milhões de dólares em um filme, a exemplo de Titanic? Pode-se dizer que há usos adequados e inadequados de vídeos no processo ensino aprendizagem? Pode-se falar em graus de eficiência no que diz respeito ao uso de vídeos no ensino?

64. Refletir sobre o esquema:

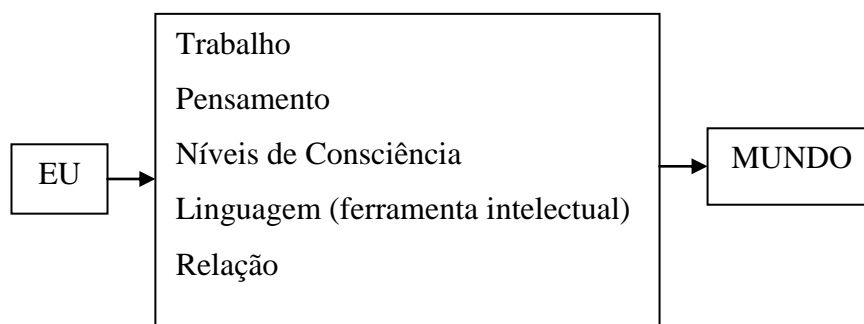


IMAGEM , TÉCNICA E TECNOLOGIA

Desenho - um Ensaio de Abordagem

Anos atrás, contava-se uma anedota sobre o paciente de um manicômio que se divertia às custas dos seus companheiros internos. Na ocasião em que todos saíam para o banho de sol, o tal paciente traçava uma linha no chão do pátio e organizava filas para ver quem conseguia passar por baixo do risco. Todo o final da “brincadeira” era o mesmo: pacientes no chão contorcendo-se com dores-de-cabeça, e o autor da idéia a contorcer-se de riso.

O caso sempre suscitava gargalhadas e sua “lógica”, possivelmente, tem base no fato de o paciente espertalhão ter ludibriado os seus companheiros com a simulação de uma barra qualquer ou de uma corda suspense no ar. Ou seja, o desenho da linha no chão fazia passar por um objeto tridimensional. O logro se dá, no caso, pela verossimilhança. O significativo é confundido com o próprio referente, e o ouvinte acha sempre hilariante o fato de os paciente não terem percebido o óbvio. Assim, é o inesperado que vai provocar o riso ou, pelo menos, esta é uma das possíveis hipóteses para explicá-lo.

O mesmo impacto do absurdo também esteve presente em alguns números exibidos pela TV, na década de setenta, quando, dentre outras coisas, o artista plástico e humorista Juarez Machado desenhava uma bicicleta na parede, com giz ou material similar e nela saía pedalandando.

Em ambos as ilustrações, acima, encontra-se a magia do desenho. Cabe, então a indagação: o que é o Desenho?

O Desenho é, sobretudo, uma representação de algo, seja num suporte material, seja na própria mente, seja do visto, seja do imaginado; é manifestação; é síntese; é concepção; é signo e, como tal, é uma das formas do ato sêmico, definido como aquele dotado de intencionalidade.

Ninguém duvida da intenção (evocatória, mágica, propiciatória ou outra qualquer) dos autores das pinturas e dos desenhos milenares encontrados nas paredes das grutas de Altamira, de Lascaux ou do sítio arqueológico de São Raimundo Nonato.

O Desenho pode também ser visto como uma das formas de concretizar a emoção ou, ainda, enquanto projeto, como uma espécie de avant-garde da materialização propriamente dita da idéia.

Seguindo-se as trilhas de Jakobson (1961: 73-86), ainda que de maneira parcial e reconhecendo a diferença entre os códigos, pode-se pensar o Desenho do ponto de vista de sua função. Nessa perspectiva, as preocupações de Da Vinci, ao representar, por meio do desenho, informações verdadeiras sobre o corpo humano, na sua riqueza anatômica, de forma clara, objetiva, observável e verificável, ou, pelo menos, com tal presunção, apontam para a função referencial, matriz de toda comunicação. Essa função define as relações entre a mensagem e o objeto referente. Um desenho dito técnico tem também pretensões semelhantes.

Uma caricatura, por sua vez, concentra o destaque no emissor. Este elabora a mensagem, cuja forma se manifesta através da deformação e exagero do desenho, carregados emocionalmente dos sentimentos do autor. Nesse caso, identifica-se a função emotiva ou expressiva do desenho, que define as relações entre a mensagem e o emissor. O desenho de uma criança sobre um tema qualquer, um desenho lírico ou o desenho emotivo de Picasso, na pintura “Guernica”, motivado pelo bombardeio de aviões nazistas à cidade do mesmo nome, podem ser categorizados de maneira similar.

Além das citadas, mais funções podem ser evocadas, como a conativa, a poética e outras tantas, cujo reconhecimento da predominância na mensagem é tão importante para a identificação de intenção de seu emissor, aspecto da leitura crítica do Desenho.

Com os avanços tecnológicos e, diga-se de passagem, com o pensamento humano eternamente irrequieto, cada vez mais se multiplicam os meios de representar as formas e de materializar as idéias. O mesmo pode ser dito em relação às superfícies ou aos suportes sobre os quais esses meios atuam. Sem muita dificuldade, um piloto hábil pode manifestar o seu afeto pela amada, desenhando um coração de fumaça a centenas de metros do chão. A mesma mensagem já não surpreende os moradores dos grandes centros urbanos, mais familiarizados com a tecnologia de ponta, se for desenhada com luz, quando o laser passa a ser o lápis, e o ar rouba o lugar do papel.

De quantas maneiras se pode desenhar?

Com um carvão, por exemplo, com uma pedra, ou um osso, ou um instrumento pontiagudo qualquer, ou um giz, ou um pincel, ou uma pena, ou mesmo um dedo ferido... ou com um computador (aqui, o ponto é chamado de pixel), e de tantos outros modos que, certamente, seria exaustivo tentar enumerá-los.

Sabe-se que todos esses apetrechos não passam de meros hardwares, usando o linguajar contemporâneo, à espera de bons softwares. Sabe-se que, também, por trás de tudo isso está o cérebro humano ávido por conhecer, por desvendar, por buscar novas soluções.

O que significa o Desenho no contexto da sociedade?

Ora, o Desenho é muito mais do que uma profusão de pontos, linhas e manchas; é, sobretudo, uma das possibilidades de realização da comunicação humana e sem esta a vida em sociedade torna-se impossível. Desenhar é um ato eminentemente social.

Desenhar não é um ato neutro como se pode imaginar num primeiro momento. Desenhar também é um ato político: desenha-se para reproduzir um modelo anacrônico de sociedade; desenha-se para buscar uma sociedade melhor. Leonardo Da Vinci, dentre outras coisas, buscou a função referencial do desenho, tão importante para a compreensão e socialização do saber das Ciências Naturais; Albert Speer, arquiteto e ministro do III Reich, colocou suas linhas a serviço do Führer e de sua ideologia espúria; Henfil insurgiu-se, através do seu traço, contra as mazelas de uma sociedade injusta e contra o arbítrio de uma época.

Assim, o Desenho é também um auxiliar importante para a realização da Cidadania e uma extraordinária ferramenta na construção da Utopia a ser conquistada.

Um Breve Ensaio sobre a Fotografia e a Leitura Crítica do Discurso Fotográfico⁵³

Desde sempre a humanidade buscou registrar situações do seu cotidiano, de seu tempo. Através dos mais diferentes meios, fez representar objetos e eventos de cada época, que de uma maneira ou de outra lhe despertaram a atenção.

A história do homem é assinalada pela presença da imagem através das diversas possibilidades de suportes e técnicas: madeira, pedra, argila, osso, couro, materiais orgânicos em geral, metais papéis, acetatos, suportes digitais... desenho, pintura, escultura, fotografia, cinema, televisão, web... uma história rica em soluções plásticas com a finalidade de representação para a expressão e o registro. Portanto, marcada pela imagem como elemento de lingua-

⁵³ Inicialmente este texto (RAMOS, 2007a) foi disponibilizado no meu site e posteriormente publicado na **Revista Studium**, *online*, da UNICAMP.

gem, como ato sêmico, como signo dotado de intencionalidade, com capacidade evocatória de objetos, pessoas e eventos.

As pinturas rupestres e demais soluções plásticas encontradas em diversos sítios arqueológicos fazem-nos indagar qual teria sido o sentido dessas manifestações, se teria fins mágico-propiciatórios, fins puramente estéticos ou fins de registro. E, nesse caso, vale ainda indagar se teria relação com a busca e a manutenção do poder.

É curiosa a obstinação da humanidade para eternizar os momentos de sua vida, numa tentativa, por certo ainda pouco compreensiva para nós, de partilhá-los com as gerações futuras. Essa busca de congelar o tempo, através do desenho, da pintura, da fotografia, dos grandes monumentos, teria relação com a sua percepção de uma realidade fugaz, sempre evanescente no plano do indivíduo, a apontar para a finitude do ser?

Ou seria a percepção aguçada da possibilidade de manipulação dos signos para criar realidades com finalidade do exercício da dominação dos seus semelhantes, numa forma antecipada do que hoje se conhece como marketing político?

O que teria pretendido Quéops ao construir em Gizé, no Egito, por volta de 2575 a.C., uma pirâmide, vista em Serrano (1925), que envolveu 100 mil trabalhadores durante vinte anos?

Qual seria o sentido da construção da estátua de Júpiter (Zeus Olímpico), em ouro e marfim, cuja cabeça, apenas para se ter uma idéia, media treze metros de altura, a dar crédito de relatos dos nossos antepassados?

E o monumental Colosso de Rodas, estátua em bronze com mais de 35 m de altura, construída para homenagear Hélios, ou o deus Sol, na antiga Grécia?

E todo acervo ocidental de esculturas e pinturas que imortalizaram personagens das classes hegemônicas e que hoje ocupam salas especiais de museus e centros culturais, atraindo anualmente milhares de visitantes?

No século passado, o francês Chalgrin projetou o “arco-do-triunfo”, de inspiração clássica, para celebrar a vitória de Napoleão em Austerlitz. Também o alemão Langhans, já havia projetado antes a “porta de Brandemburgo”, em Berlim, para comemorar os feitos de Frederico II. E muito antes ainda os césaes foram homenageados e tiveram seus nomes imortalizados através do mármore magistralmente esculpido. Num rápido inventariado é possível verifi-

car o quanto o poder historicamente se valeu da arte, da técnica e dos artistas para se perpetuar.

Vale indagar, aqui: e contemporaneamente, de quais as mídias o poder se vale para assegurar a sua estabilidade?

Da mesma forma que é curiosa a obstinação da humanidade para eternizar alguns momentos de sua vida, como já foi dito antes, também é instigante a sua capacidade de criar soluções técnicas para a perenização desses momentos. A fotografia, sem dúvida, é uma delas.

Os caminhos da fotografia

A história da fotografia mostra bem isso. Os caminhos que antecederam aos aparatos atuais de registro de imagens são construídos de pequenas descobertas, aparentemente insignificantes, que vão culminar, mais adiante, em grandes achados.

No século IV a C. os gregos já conheciam o princípio da câmara escura, a partir da observação de que os raios de luz solar, penetrando num recinto fechado e escuro, através de um orifício, projetavam na parede oposta, imagens do exterior. No século XI, a câmara escura, que continha os princípios elementares da câmara fotográfica moderna, foi usada pela primeira vez com fins práticos, para a observação de um eclipse solar por um astrônomo árabe. Na Renascença, Leonardo da Vinci descreveu-a minuciosamente e seus contemporâneos pintores e projetistas usaram-na largamente como importante método auxiliar de construção da imagem. Data desse período os primeiros modelos portáteis projetados pelo italiano Gerônimo Cardano, diferentes das primeiras câmaras escuras, imensos recintos, capazes de abrigar um homem no seu interior.

É ainda outro italiano, Giambattista della Porta que descobre a possibilidade de melhorar a qualidade da imagem projetada valendo-se de uma lente encaixada no orifício de entrada do raio de luz. Dessa forma, nos meados do século XVI a estrutura física rudimentar da máquina fotográfica atual já era conhecida.

Dois séculos mais tarde, o médico alemão Johann Schulze descobre que a luz incidindo sobre frascos contendo sais de prata é capaz de enegrecer as substâncias nele contidas. São essas experiências, realizadas em 1727, que dão as bases para Thomas Wedgwood, em 1790, tentar realizar a primeira fotografia, através de um pedaço de papel impregnado de nitrato de prata. Sobre o papel, Wedgwood colocou uma folha de árvore para em seguida submetê-lo

por algum tempo à luz. A região obstruída pela folha ficara marcada por sua silhueta branca, contrastando com a área enegrecida pelo contato com a luz. Embora tal experiência não tenha sido totalmente exitosa, uma vez que algum tempo depois, a área que não havia recebido a luz acabara ficando enegrecida também, Wedgewood foi o primeiro a obter um negativo fotográfico rudimentar.

Somente no século seguinte, em 1822, o francês Joseph Nicéphore Niepce, trabalhando com método semelhante ao usado por Wedgewood, pôde obter uma fotografia durável, após oito horas de exposição, de uma mesa no jardim, disposta para uma espécie de ceia. Para obter essa foto, Niepce substituiu o papel por uma placa de vidro com uma das faces revestida por betume, depois de perceber que sempre obtinha o contrário do que via, ou seja, o que era para ser branco, ficava preto e o que era para ser escuro ficava claro. Niepce observou que na região em que o betume recebia mais luz, a substância ficava mais endurecida e que na área onde a luz não havia incidido, a substância era facilmente removida por uma solução de óleo de lavanda. Dessa forma, ele obteve a imagem em negativo. Para torná-la positiva, Niepce aplicou iodo em toda a placa. Como o iodo só havia se fixado na área não revestida pelo betume, a dissolução e remoção deste foi suficiente para formar uma imagem positiva.

Coube a outro francês, Louis Jacques Mandé Daguerre melhorar o sistema de seu conterrâneo através de um método mais rápido e duradouro, valendo-se de uma placa de cobre banhada de prata e amarelecida por uma solução de iodo. Ao receber a luz, através de uma câmara, a placa tinha a imagem revelada depois de ser submetida a vapores de iodo e fixada após lavagem em uma solução aquecida de água salgada.

Assim, em 1837, Daguerre tornou-se o descobridor do princípio da fixação e responsável por imagens de melhor qualidade, através do método de obtenção direta do positivo, conhecida pelo nome de “daguerreótipo”.

Insatisfeito com o uso da placa banhada de prata, que encarecia significativamente o processo, William Henry Fox Talbot, em 1841, substituiu-a pelo papel. Esse método exigia que o negativo fosse mais uma vez fotografado para a obtenção do positivo, o que obrigou a se recorrer novamente ao vidro, por possibilitar imagens mais nítidas, até o surgimento da película transparente de celulósido, em 1869, ideal para negativos pela sua flexibilidade e resistência.

As primeiras câmeras surgiram num clima de muita euforia. A possibilidade de registrar cenas do cotidiano com uma relativa facilidade não encontrada no desenho e na pintura, en-

cantou o europeu e o americano. Havia o inconveniente do equipamento ser muito pesado para ser transportado. Algumas câmaras chegavam a pesar até 50 quilos.

Sem falar na mais pesada delas, a célebre “Mamute”, oriunda de Chicago, com 635 kg, quando carregada de sua placa de vidro de 225 kg, exigindo nada menos de quinze homens para operá-la. A peculiaridade dessa câmera é que foi construída para fotografar um trem expresso de luxo. Outra curiosidade é que seu fole deslizava-se sobre trilhos de estrada de ferro e na revelação de suas fotos eram consumidos 45 litros de soluções químicas. A enorme foto com ela obtida, medindo 1,4X 2,4 m mereceu o Grande Prêmio Mundial na Exposição de Paris, em 1900.

Em 1882, George Eastman, industrial americano, lança os primeiros modelos portáteis. O filme já permitia múltiplas exposições, mas para ser revelado o usuário tinha de enviá-lo, juntamente com o equipamento, para os estúdios de Eastman, em Nova Iork. Mais tarde surgem as embalagens que permitem ao fotógrafo substituir apenas o filme, em qualquer lugar, sem se desfazer do equipamento, e sem os cuidados dispensados às películas anteriores. O surgimento dos modelos portáteis da Kodak permitiu ao fotógrafo amador ter acesso ao mundo “mágico” da fotografia.

Em 1887, J. Gaedicke e A. Miethe inventaram o primeiro flash, dispositivo que permitia produzir um relâmpago com intensidade luminosa suficiente para dispensar a luz natural necessária, até então, à realização da fotografia. A luz era obtida pela queima de pó de magnésio, acompanhada de uma explosão e muita fumaça, o que a tornava inconveniente. Posteriormente esse método de iluminação foi aperfeiçoado, sendo o pó acondicionado em ampolas de vidro, o que impedia a combustão do produto escapar para o exterior. Esses iluminadores artificiais, inicialmente rudimentares, evoluíram para os potentes flashes eletrônicos modernos.

De lá até hoje muitos tipos de fotos surgiram como o calótipo, a partir de negativos de papel, as fotos feitas em chapas úmidas de colódio, o ambrótipo, o ferrótipo, a fotografia colorida, o slide e tantas outras modalidades. Aos poucos foram surgindo outros tipos de câmeras mais leves e com dispositivos de maior controle de entrada de luz no filme e também equipamentos de tamanhos e formatos variados, além de finalidades específicas. Aperfeiçoaram-se as lentes e objetivas, surgiram-se filtros para diversas finalidades.

Contemporaneamente a fotografia está presente na medicina, em suas diversas modalidades, na biologia, na astronomia, na agronomia, nos vôos espaciais, em inúmeros campos

das ciências e áreas tecnológicas, nas artes, na propaganda e na área da comunicação de um modo geral, incluindo-se aí a área editorial, sendo que, nessas últimas, com enorme possibilidade de interferência ou manipulação.

Com o surgimento da microeletrônica e dos chips, novas possibilidades se configuram. Aos poucos a câmera digital vem conquistando espaços. Ainda que em menor frequência, também a fotografia holográfica vem sendo explorada.

A fotografia enquanto linguagem

O que vamos tratar aqui é, sobretudo do aspecto da fotografia enquanto meio de manifestação e enquanto linguagem, entendida como capacidade de expressão dos seres humanos.

Fala-se, com frequência, da função referencial da fotografia, da sua capacidade de remissão a um referente real ou a um objeto referente. Nesse caso, a fotografia figurativa veicula uma mensagem denotativa. Por assemelhar-se ao objeto, diz-se que ela é de natureza analógica e a sua mensagem é icônica, portanto, diferente da mensagem lingüística, via de regra não-analógica, arbitrária, convencional, simbólica.

Embora conciliáveis, a mensagem icônica é completamente distinta da mensagem lingüística. É comum vir à baila a discussão de natureza hierárquica de uma em relação à outra. Vanoye (1) (1993, p.190), cita a inflamada defesa de Alexandre Astruc, cineasta francês em favor da imagem obtida pelo recurso mecânico da máquina fotográfica, com poder de objetividade, que a palavra não possui, no seu entender: “A câmara não mente (...) O cinema exige, afirma, postula, demonstra antes de tudo o respeito pela aparência real(...); a linguagem humana, as palavras (são) o lugar privilegiado do erro e da mentira”.

Atribuir à fotografia apenas a função denotativa é algo por demais temeroso. Sabe-se que, por trás da câmera, via de regra, está um observador que decide o que enquadrar, o que merece ter ou não destaque e que por vezes tem objetivos a alcançar, valendo-se, portanto, do uso do código icônico ou imagético com uma intenção. Pode-se afirmar que as decisões tomadas no ato de enquadrar pessoas ou objetos são provenientes de valores culturais e visão de mundo de quem fotografa. A posição da câmera em relação ao fotografado, o enquadramento, a composição, a perspectiva, a iluminação, a cor, certamente são decisões tomadas pelo fotógrafo nos momentos anteriores ao disparo do obturador, portanto na fase de preparação que o antecede, da mesma forma que na fase a montagem, qualquer que seja o meio utilizado,

envolve decisões que precisam, também, ser tomadas em relação a outras fotos ou mesmo a outros elementos textuais da mensagem linguística.

A posição da câmera (*plongée/contre-plongée*) em relação ao objeto pode torná-lo monumentalizado ou diminuído criando com isso sentidos especiais na mensagem icônica. Assim, a foto obtida a partir do olho posicionado acima ou abaixo do fotografado, pode criar significados hierárquicos de superioridade/inferioridade, dominador/dominado. As experiências vividas historicamente pelos sujeitos são capazes de registrar na memória essas posições, fazendo evocar tais sentimentos a partir do estímulo do significante fotográfico. Do mesmo modo, a ênfase a um objeto ou pessoa pode ser dada a partir da escolha de uma posição visualmente privilegiada ou de uma dimensão ampliada desse objeto ou dessa pessoa em relação ao conjunto compositivo.

Tudo isso pode destituir a imagem fotográfica de significados puramente denotativos, deixando-a cada vez mais distante da verdade objetiva. É na publicidade que a mensagem conotativa fica mais evidenciada, através da manipulação explícita e das trucagens utilizadas na construção do discurso persuasivo. Mas não apenas nela. Diariamente os meios de comunicação também se valem dos recursos da manipulação da imagem, hoje potencializados pela ferramenta digital, para atrair e plasmar a sedução. Nesse caso, a imagem é confundida com o próprio objeto, o significante passa a gozar do status e prerrogativas do referente e as câmeras são compreendidas como máquinas de reproduzir o real.

A manipulação da imagem vem sendo objeto de interesse e pesquisa pelo poder ilusionista da fotografia, não só pelo universo da publicidade e propaganda, mas também no mundo acadêmico e empresas, em especial aquelas com atividades voltadas para a difusão da informação ou ditas de comunicação e formadoras de opinião.

Em 1986, o lançamento simultaneamente de um livro e de uma exposição intitulada *As Fotos que Falsificam a História*, em Paris, sob a responsabilidade do jornalista, escritor e cineasta Alain Jaubert, e autor de outros trabalhos sobre o tema da fotografia, mostraram documentos históricos fotográficos que sofreram intervenções a mando de governos ditatoriais, ou foram dramatizadas por iniciativa do próprio fotógrafo, no sentido de monumentalizar determinados acontecimentos ou de fazer desaparecer personas non gratas aos regimes por eles sustentados, portanto, imagens que procuraram falsificar a história, forjando o simulacro.

São essas pequenas e aparentemente inocentes mentiras que muitas vezes, aliadas a outras em diversas esferas, dão sustentação a regimes espúrios com fachadas de democracia, ontem e hoje, aqui e alhures.

Daí a importância de se conhecer os fundamentos da construção do discurso imagético fotográfico, assim como de outras formas de discurso, na perspectiva de formar indivíduos críticos, vigilantes, interlocutores, propositores, participativos, capazes de distinguir a mensagem voltada para a dignificação e emancipação humana, das produções obscuras, ainda que sedutoras, tal qual o canto das sereias, voltadas unicamente para o propósito de dar manutenção e legitimação dos privilégios de poucos em detrimento da grande maioria.

As imagens estão presentes nos milhares de mensagens que chegam à população anualmente através das mídias contemporâneas, e já na década de 80, pesquisas apontavam que 300.000 das mensagens, veiculadas na televisão, chegavam ao jovem ao completar 15 anos, cujo tempo de exposição a ela era o dobro do tempo empregado em sala de aula.

Dentre outras, uma das conseqüências dos valores difundidos por essas mídias, principalmente a TV, segundo Soares (1982: 10), é “a confirmação da ‘justeza’ do modelo atual da sociedade (os pobres são mais pobres porque são incapazes, mas todos têm iguais ‘oportunidades’, devem, pois, pagar pela sua incompetência)”.

Moholy-Nagy, professor da Bauhaus já dizia, em 1935, que “os iletrados do futuro vão ignorar tanto o uso da caneta quanto o da câmera”. Podemos acrescentar à fala do ilustre mestre que ignorância e cidadania caminham em sentidos opostos.

A constatação que fotografar não é um ato neutro, traz a certeza de que a apropriação da técnica e dos elementos da linguagem fotográfica é uma necessidade e um desafio para artistas, educadores e professores que se empenham em construir uma sociedade, com a participação de cidadãos conscientes.

As Tecnologias Contemporâneas e os Desafios para a Escola com Futuro⁵⁴

⁵⁴ Este texto, disponibilizado no meu site, originou-se de um outro que escrevi, como reação de leitura, para a Disciplina Arte e Educação, do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação/UFBA, ministrada por Edivaldo Couto, semestre 2001.1. Posteriormente ele foi publicado na Revista da FACED (RAMOS, 2002).

O que dizer desses novos aparatos que a todo o momento acenam para a escola de forma quase irresistível? Tal qual em Homero, devemos pedir que nos amarrem os braços e tapem-nos os ouvidos para não ouvirmos o canto fatal que nos levaria à danação sem retorno?

Gostaria de propor o contrário. Gostaria de ouvir o canto da Sereia do princípio ao fim, completo, de até mesmo poder assoviar uns acordes, ou quem sabe, poder adaptá-lo a uma letrinha que diga respeito a minha cotidianidade. Em outras palavras, faz-se necessário conhecê-lo e a fundo se possível... Por favor, não me amarrem, não obstruam os meus sentidos, quero estar condenado à liberdade, quero ser livre, ou pelo menos tentar perder alguns grilhões.

Estamos apostando em webpáginas e ambientes multimidiáticos. Sem descartar o velho livro e tantas outras mídias concebidas historicamente pelo engenho humano, acreditamos na grande contribuição que a tecnologia digital poderá trazer à educação. Evidentemente, não imaginamos de forma ingênua, que será a panacéia para os nossos males. Também estamos atentos para não repetir os equívocos de um passado recente, na tentativa de editar um neotecnicismo, em que mídias e ferramentas sejam, mais uma vez, absolutizadas.

Queremos acreditar que o paradigma da escola da Era Gutenbergiana e da Primeira Revolução Industrial de muito tempo já foi colocado em cheque. Mesmo sabendo que os resquícios do passado ainda perdurarão, não podemos ficar indiferentes às demandas sociais por soluções distintas das até então apresentadas.

Na história da humanidade, os problemas e as soluções são sempre provisórios. Para cada problema, uma solução histórica. E sempre outras questões estão a surgir, exigindo, por sua vez, soluções mais complexas que as anteriores.

A inserção ao mundo digital não é diferente. Em 1995, Negroponte havia previsto para este ano de 2001, computadores pessoais com preço inferior a 200 dólares. Mesmo se ele tivesse acertado na sua profecia, a grande maioria da população ainda teria dificuldade em adquirir um computador.

Ora, se a ocorrência da alfabetização tradicional, infinitamente mais barata, ainda não se deu de forma absoluta - pelo contrário, ainda estamos muito longe disso, tribal ou globalmente -, o que pensar da "alfabetização" digital cujos suportes e instrumentos são de acesso dificultado pelo alto valor de aquisição, com preços proibitivos se comparados ao lápis e ao papel?

Contudo, não podemos ficar indiferentes a recursos que cada vez mais são apontados por estudiosos como sendo importantes para os processos educativos, tanto na dimensão da comunicação quanto no que diz respeito às construções cognitivas.

Há sérios entraves para a realização plena da Escola com Futuro⁵⁵, pois não é fácil remover os resíduos da Escola sem Futuro, ou pelo menos, isso jamais ocorrerá da noite para o dia. Ela resiste, traveste-se, adapta-se com indumentárias de mudança para conservar-se, simula equilíbrio ou segurança e dá receitas de como alcançar o êxito. Apresenta um rosário de alegações para não sair da mesmice.

No caso da escola pública, alegar a impossibilidade de dar os primeiros passos por não dispor de máquinas suficientes para o alunado é o mesmo que, no passado, ter se recusado a investir no transporte por não haver estradas suficientes para fazê-los trafegar.

Vencidos os exageros da novidade sedutora ou mesmo da tentação do modismo, educadores de todos os naipes se debruçam diante das múltiplas possibilidades de uso dos computadores no processo ensino-aprendizagem e recriam ou inventam novas abordagens em espaços pedagógicos que sutilmente vem sendo transformados.

Com grande frequência, vem-se ouvindo propostas que criticam as "pirotecnias" audiovisuais e que passam a cobrar soluções interativas, de fato mais efetivas, diferentes das prometidas por astucioso marketing de softwares e produtos multimidiáticos.

Parece pertinente propor soluções com bases psicopedagógicas mais críticas e participativas. Sobretudo, resistir à tentação do redesign das máquinas de ensinar, tão em moda nas décadas anteriores, mas refutadas contemporaneamente por propostas construtivistas mais convincentes.

As mídias digitais também suscitam a investigação e o debate sobre a dimensão estética e os aspectos relacionados à funcionalidade e ao conforto visual. Designers e teóricos dessas novas mídias questionam as soluções estéticas e comunicacionais realizadas com êxito nos impressos, inclusive defendendo linguagens com status próprio. Defensores da programação visual que tem por pressupostos os princípios clássicos da composição harmoniosa se defrontam com o paradigma da instabilidade e da ruptura, iniciado no primeiro quartel do século passado, com os construtivistas russos, tendo à frente deles, pela importância das proposições, El Lissitzky, além dos designers do grupo De Stijl (com destaque para Theo van Doesburg) e do movimento Bauhaus, dentre outros, amplamente influenciados por estilos de pintura e solu-

⁵⁵ No sentido dado por Pretto (1996), no seu livro "Escola sem/com Futuro".

ções arquitetônicas do início do século, e evidenciado nas últimas décadas por nomes quais o de Neville Brody e o de David Carson. Novos termos vêm enriquecendo o léxico da língua e são rapidamente incorporados pelas novas gerações de comunicadores visuais, ou mesmo por leigos na matéria, a exemplo da badalada expressão "padrão global" ou do reiterado "estilo MTV", com significados especiais e distintos.

O mundo está mudado, dizem os mais conservadores ou aqueles que se assustam com a velocidade vertiginosa das mudanças. De fato. Mas esta é uma característica do mundo: a mudança inexorável, o devir eterno. Como a própria natureza, o grande construto das realizações humanas, tanto concreto quanto conceitual e simbólico, vem sendo perpetuamente modificado, demolido, reconstruído, atualizado, ressignificado. Num aparente paradoxo, o universo heraclitiano é o permanente.

Toda a humanidade temos incrustada em nós a semente da contradição. Somos anjos e demônios, Ormuz e Arimã, Apolo e Dionísio, revolucionários e retrógrados. Podemos aniquilar, violentar, matar, aprisionar, destruir, odiar - mas podemos também fazer brotar a vida e a centelha da esperança, superar os obstáculos, libertar e amar. Não somos um modelo definido e fechado. Somos sempre um projeto em construção. Somos sempre a utopia. Por natureza, insurgimo-nos permanentemente contra a banalidade do cotidiano.

Mesmo que o pessimismo e a desesperança abatam o indivíduo em particular, o sonho sempre se renova na espécie, talvez de forma determinística, como tem demonstrado a História. Talvez.

Acreditamos que a ferramenta, a técnica e todas tecnologias, incluindo-se aqui as construções simbólicas, não passam de manifestações extra-somáticas humanas para resolver ou engendrar problemas, perseguir a utopia ou mitigar angústias.

O primeiro, ou pelo menos um dos primeiros computadores, o ENIAC, construído nos Estados Unidos e financiado pelas Forças Armadas americanas a um custo atual equivalente a cerca de 20 milhões de dólares, tinha por propósito calcular a trajetória da bala de canhão até um determinado alvo. Certamente esse alvo poderia ser cidades onde vidas fatalmente seriam ceifadas. Nem por isso essas prodigiosas máquinas deram continuidade a apenas projetos de destruição. É inegável, hoje, a presença delas em todos os setores da sociedade, com fins bem mais dignificantes e a um custo infinitamente inferior. Verdade seja dita que o potencial de uso predatório continua presente, haja vista as manifestações de ressurgimento do famigerado

projeto "Guerra nas Estrelas", com capacidade de destruição nunca antes imaginada. Sem falar na categoria dos excluídos que a nova tecnologia inegavelmente vem criando.

A despeito das referidas mazelas, acreditamos na capacidade humana de superação, de dar a volta por cima. A Internet, inicialmente pensada para fins estratégicos militares nos anos quentes da guerra fria, foi apropriada pelo comércio, pela indústria, pela escola, pelos movimentos sociais e pela sociedade civil em geral e muito está ainda por acontecer. Expressões até pouco tempo desconhecidas como "cibermilitância", "reivindicações em rede", "guerrilha virtual" já fazem parte do jargão dos movimentos sociais preocupados em instrumentalizar digitalmente os militantes da atualidade.

Organização Não-Governamental como o Greenpeace, que antes via a Web com reservas, tradicionalmente cautelosa em virtude dos efeitos colaterais oriundos das tecnologias, hoje mantém websites em mais de quarenta países, prontos a denunciar com agilidade os crimes cometidos contra o meio ambiente.

Outras tantas ONGs vêm atuando nas Áreas dos Direitos Humanos, da Saúde, na Defesa da Mulher, do Índio, da Criança e do Consumidor, da Anistia Política, da Proteção aos Animais Silvestres e de um sem número de causas humanitárias. Entidades sindicais, a OAB, Movimento dos Sem Terra e grupos internacionais de guerrilha, dentre muitos espalhados pelo planeta, são exemplos de organizações que já compreenderam a importância dessa nova mídia de comunicação na sociedade contemporânea.

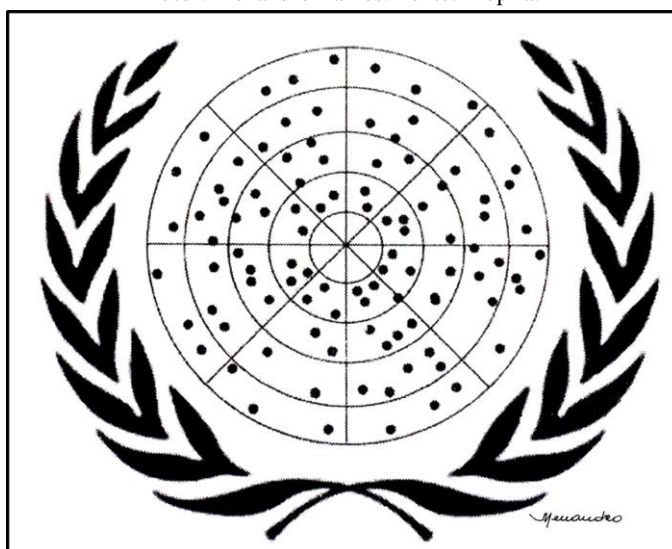
Não tem sentido, pois, a educação num mundo de comunicação como este a que chegamos prender-se às soluções legitimadas apenas em outros contextos históricos. Precisamos ter coragem para propor o inusitado, para ousar, para transgredir, para construir coletivamente novas regras. Muitas das velhas metodologias precisam ser urgentemente substituídas, da mesma forma que muitos dos conteúdos e objetivos precisam ser revistos. Se a avaliação não tiver como propósito o reconhecimento de rotas ou a correção de rumos, mesmo que estes sejam múltiplos como os apontados pela rosa-dos-ventos, por certo, ela de nada adiantará. Será estéril, inócua, perversa, fascista. As fronteiras da sala de aula precisam ser ampliadas ou até mesmo rompidas. Na década de 70, McLuhan já anunciava o desaparecimento delas. Novas conexões precisam ser estabelecidas, do mesmo modo que ecologias cognitivas precisam ser asseguradas. Interlocução, interatividade, respeito à diferença, relação dialética e dialógica são algumas das posições desafiadoras para a Escola com Futuro.

LUZ, CÂMERA AÇÃO, E DEPOIS?

A experiência fílmica é deveras interessante e deve ser levada para a sala de aula em todos os níveis. Não há outra maneira melhor para compreender as linguagens, senão pela possibilidade de praticá-las e de refletir sobre os seus efeitos. Quanto decidi elaborar alguns trabalhos com imagens e posteriormente fazer o acréscimo do áudio, já tinha isso em mente, mas os resultados sempre me surpreendem. É como se eu já estivesse esperando a surpresa, mas sem saber de onde ela viria. As experiências distintas de repertório cultural e de percurso histórico são responsáveis por entendimentos distintos de mensagens. Essas diferenças dão a vocação polissêmica do signo, numa apropriação que faço da referência linguística.

Já faz algum tempo que me atento para esse fato. Comecei a observá-lo faz muito tempo. Foi há mais de três décadas quando tive um trabalho premiado em um Salão Internacional de Humor no Canadá.

Imagem 5 – Cartum premiado
Autor: Menandro Ramos. Fonte: Própria.



Era um cartum (acima) em que usei o símbolo da ONU sob uma mira disposta em quatro quadrantes e círculos concêntricos. Toda ela estava cravejada de marcas de bala, exceto o círculo menor, no centro do alvo, o que se conhece também como “mosca”. Na verdade, concorri na categoria “cartum editorial”, pois a exigência do regulamento do concurso era que o trabalho tivesse sido publicado em algum jornal.

Assim, já havia saído como “charge”, na página do editorial de um jornal em que eu trabalhava. A minha intenção era, exatamente, a de sugerir a ideia da esperança naquele local que ain-

da não fora atingido. Algo como: “Nem tudo está perdido; há ainda uma chance para a Paz no mundo! Empenhamo-nos, então!” Foi mais ou menos isso que passou pela minha cabeça no ato da concepção do desenho. Talvez, pela necessidade de fazer tais esclarecimentos no presente trabalho, eu me transformei num dos primeiros autores a explicar uma charge...

Quando me inscrevi, não tinha nenhuma esperança de ter o meu trabalho premiado. Achava-o muito simples para concorrer com milhares de outros cartuns de profissionais do mundo inteiro, muitos deles já bastante experientes e com muitos anos de carreira. O que eu queria, mesmo, era vê-lo fazendo parte do volumoso catálogo de mais de mil páginas que os organizadores, publicavam anualmente. Qual não foi a minha surpresa quando recebi um telegrama de congratulações pela premiação. Logo fui procurado por repórteres e os jornais noticiaram a minha “façanha”. Também começaram as indagações sobre o que eu queria dizer com aquele desenho. Até o presente momento, nunca o havia comentado ou falado da minha intenção quando o concebi.

E o curioso era que cada pessoa fazia uma interpretação diferente do que eu havia pensado. Algumas vezes até bastante diferente. Durante algum tempo, aquilo me entristeceu. Cheguei a pensar que só havia sido premiado por conta de um entendimento equivocado da comissão julgadora, que acabou me favorecendo, ou seja, que o júri havia criado um sentido para o desenho, totalmente diferente do que eu o havia atribuído. Algum tempo depois fui redimido ao encontrar-me com uma pessoa que ao me parabenizar, comentou sobre o “espírito” do cartum. Para minha alegria, falara exatamente sobre o que eu havia imaginado no ato da concepção do desenho.

Depois disso, comecei a pensar com mais frequência no assunto. Aquele desenho continha ambigüidades que o fizera uma obra aberta no sentido que Eco (1976) sustenta, uma vez que tinha a capacidade de aumentar a entropia da mensagem, fazendo com que o receptor dispusesse de muitas possibilidades inferenciais para interpretá-la. Entretanto, permanecera uma dúvida: por que, no meio de tantas interpretações desconstruídas do sentido original que dei, uma correspondeu de fato e objetivamente ao que eu quis dizer? Seria pela razão de ser uma pessoa conterrânea e, portanto, afeita aos sentidos dos signos atribuídos pela mesma cultura e o mesmo repertório? Nesse caso estaremos condenados a uma Babel eterna quando o enunciado é proveniente de fontes das quais não bebemos?

Algumas “reações de leitura” começaram a surgir a partir dos vídeos que eu produzi, destinado a esta investigação. Ao disponibilizar o vídeo “*Convivências de Felipe Serpa*” na internet, no meio de muitas mensagens recebidas por correio eletrônico, a maioria me parabe-

nizando pela iniciativa, uma delas chamou-me atenção. Era de um aluno do curso de Pós-Graduação, que me escrevia em tom brincalhão, falando-me que eu havia, em outras palavras, elevado o Prof. Felipe à santidade, pela cena final do documentário. De fato, não me dera conta que eu acabara criando uma ambigüidade, sem o querer; que fatalmente levava o meu trabalho a ser confundido como sendo uma “poética clássica”, ou seja, uma poética que não permitia lidar, contraditoriamente, com a pluralidade de sentidos do mundo senão de uma forma. A solução que eu dera para um construto imagético documental ganhara uma leitura diferente da pretendida, mas bem razoável, pelo que os elementos nela apresentados induziam a crer. Provavelmente os elementos constitutivos da mensagem afunilavam para um significado ou limitavam-se a uma leitura. Lembrei-me do Prof. Felipe e do que ele diria se estivesse presente em corpo. Arrisquei que talvez dissesse, valendo-se da sua formação primeira de físico: “As palavras e as imagens quando lançadas ao mundo podem fazer precipitar os mais imprevisíveis resultados. É da natureza de ambas estar abertas a isso. É como na fusão nuclear: desencadeado o processo, perde-se, não raro, o controle do pretendido”.

A cena referida pelo signatário do e-mail recebido era a de uma montagem que fiz com uma foto do Professor Felipe Serpa sobreposta à outra, de um céu azul com nuvens brancas, presente nos anexos deste trabalho (v. anexo X), e que eu havia feito constar no final do vídeo, juntamente com um pequeno texto de autoria do próprio homenageado, rolando sobre a imagem (scroll). A foto do professor eu a tinha arquivada no meu computador, salvo engano de autoria da Profa. Nice Americano da Costa, feita para uma dessas campanhas que participamos no nosso sindicato. Já a foto do céu, a fiz por ocasião do seu sepultamento. No momento exato em que o seu corpo era baixado à sepultura, eu que antes já havia feito vários registros daquele momento doloroso, inclusive no palácio da Reitoria da UFBA, onde o seu corpo fora velado, naquele preciso instante, em que nada mais me restava para fotografar, tomado de grande emoção, apontei a câmera para cima, a sentimento, com o intuito de registrar o céu que testemunhava o retorno do corpo dele à terra, sem nenhuma conotação religiosa. Era como se pretendesse o testemunho quantificado (e qualificado) da amplidão, do espaço em sua infinitude.

No ato da edição do vídeo, após examinar longamente o material que eu dispunha, ocorreu-me usar a montagem do Prof. Felipe Serpa “nas nuvens”, que eu já havia publicado no Rascunho Digital da FACED/UFBA. E foi a inserção dessa montagem que suscitou o comentário que recebi por e-mail.

Aquela observação me valera boas reflexões, sem que o autor do comentário o soubesse. Não tenho lembrança do que lhe respondi na ocasião, mas aquilo ficou martelando na minha cabeça por longo tempo.

A minha intenção não a de era criar um mito, o que seria um desserviço à memória do referido educador, mas sem o querer, talvez estivesse contribuindo nesse sentido. Seria um despropósito fazê-lo. Se o fizesse, sem dúvida teria prevalecido a minha santa ignorância sobre a inteligência diabólica do grande mestre, para me valer de um dito da Profa. Lícia Beltrão (2005), no pré-textual de sua tese de doutorado, numa homenagem que presta ao lúcido e saudoso professor. De qualquer forma, tudo aquilo estimulava o exame da questão com olhos mais críticos. Eu, minhas circunstâncias ou meu contexto no mundo, a linguagem e a leitura do outro, também circunscritos, por sua vez, ao seu próprio contexto e linguagem. O que talvez suscitasse a Demócrito dizer que “o mundo é feito de átomos, vácuos e... linguagens!”.

Parece que os condicionamentos culturais tendem a nos impelir para a construção de uma mesma lógica, no meio de muitas, guiando-nos o olhar numa direção única. Às vezes somos tentados, mesmo, a pensar em uma universalidade perceptiva de característica essencial do cérebro humano. Há uma recorrência de construção ou de possibilidade de atribuição de sentidos que ilustra bem isso. Trago como exemplo o tratamento que foi dado, em situações de diferentes contextos históricos, a personalidades que, de uma forma ou de outra, tiveram uma grande evidência, cada uma a sua maneira, e foram abordadas por meios imagéticos do paradigma pré-fotográfico, fotográfico e com ampla possibilidade de o ser também pelo paradigma pós-fotográfico. O primeiro deles pode ser visto em inúmeras pinturas, realizadas em diferentes momentos históricos, de uma passagem bíblica da ressurreição de Cristo.

Imagem 6 – Pintura (Transfiguração).
Autor: Rafael Sanzio. Fonte: Internet.



Há nas representações singulares dos diferentes artistas, como em Piero della Francesca (1416-1492), Rafael Sanzio, (1483-1520) Rubens (1577-1640), Murilo (1618-1682), só para cita alguns, um empenho na articulação dos elementos compositivos de modo a criar a idéia da transcendência, que possivelmente inspirou ou exerceu alguma influência, muitos séculos depois, ao diretor Robert Macarelli, para filmar as cenas de “*A Vida de Jesus Cristo, o Revolucionário*” com o ator John Kay Steel, em 1996.

Também a cineasta alemã, Leni Riefenstahl, no filme *O triunfo da vontade*, material de propaganda nazista, usou certos expedientes semelhantes para criar uma monumentalização ou mesmo a idéia de uma transcendência da figura do Führer. No início do filme, vêem-se nuvens, tal qual nas concepções pictóricas dos pintores referidos anteriormente, cuja presença traz o caráter etéreo das representações. Vê-se depois um avião saindo das nuvens e sobrevoando o espaço, semelhante a um enorme pássaro metálico. No caso do filme, há o acréscimo de um “som” ou ruído do barulho dos motores da aeronave, que logo em seguida pouisa, fazendo sair do seu interior o ditador alemão, que acena de modo teatral para a multidão reverenciosa.

Nas décadas de 1980 e 1990 a Rede Globo de Televisão exibiu um programa til apresentado pela ex-modelo Xuxa Meneghel, cuja abertura evocava os mesmos elementos simbólicos encontrados nos exemplos anteriores, mas adaptados a um contexto mais contemporâneo, bem mais alegre e festivo. Nesse caso, a apresentadora descia de uma nave espacial envolvida em toda uma pirotecnia visual acentuada por luzes estroboscópicas e efeitos sonoros. Nos dois últimos casos nota-se a presença da platéia.

O que há de comum, pois, nesses exemplos mencionados? Independente de abraçar ou não o conceito junguiano de inconsciente coletivo, o que há de cultural e o que há de biológico nessas escolhas de formas de representação e também de leitura do enunciado? Que possibilidades têm essas memórias individuais simbólicas de serem estendidas a coletivos e transformarem-se, ao serem evocadas pelos signos visuais, em apelos transculturais ao longo dos tempos? O que é de comum ao cérebro humano a ponto de superar histórias e geografias, para se tornar uma lei da percepção humana de cunho universal? O que aqueles elementos presentes são capazes de provocar, de induzir, de associar, de fazer agir e de que maneira?

Num primeiro momento, tudo leva a crer que os construtos imagéticos, permanentemente alterados ou adaptados de acordo com o contexto histórico que se manifesta, são influenciados pelas referências culturais anteriores, mas talvez não de forma absoluta, constituindo com isso uma fissura para o não-determinismo e o exercício da liberdade. Parece que, no Oci-

dente, essas influências vêm ocorrendo mais por argumento de autoridade, do que, por exemplo, por algo que tenha sido demonstrado racionalmente como vem sendo feito em outras áreas do conhecimento - independente ou não de se abraçar o dogma positivista - capaz de afetar o cérebro humano e de fazê-lo agir dessa ou de outra maneira. Alguns recursos usados na publicidade, por exemplo, são adaptações de construções clássicas ou pertencentes a um universo mítico que se reproduz *ad infinitum*. É curioso, só para ilustrar, como os conceitos de mediadas áureas, de ponto áureo, ou de outros cânones, legados pela cultura grega, ainda permanecem em vigência, com pequenos ajustes, resistindo a milênios de anos de pleno uso. Contemporaneamente, o conceito de ponto áureo, extraído de uma relação matemática, continua presente, como o *locus* do espaço bidimensional adequado para situar o destaque de um conjunto compositivo. Embora fruto da antiguidade clássica, a Arte Renascentista o resgatou, como se supõe, para nele situar o rosto do Cristo ou de tantos outros ilustres figurados, mas sempre com o intuito de assegurar um local hierarquicamente melhor situado e significativamente bem acolhido pelo cérebro humano, com o propósito de hierarquizá-lo. Em tempos de mercado e de euforia consumista, a publicidade, simplesmente, faz substituir o santo, o mártir, o poderoso ou o ilustre da renascença pelo produto comercial patrocinador do anúncio.

Se alguns dos cânones da cultura visual disseminados ao longo dos séculos não dispõem de argumentos de sustentação plausíveis, outros, por sua vez, são mais fáceis de propor explicações, como é o caso da sensação de magnitude provocada pelo posicionamento da câmera baixa ou do ponto de vista do observador abaixo da linha do horizonte. Parece que as experiências das miradas infantis, tendo com frequência adultos e objetos magnificados pela posição em que se encontra o observador (de pequena estatura) em relação ao observado, cria a memória de uma perspectiva em que é possível, mais tarde, distinguir: o que é “monumental”, pelo fato de estar o observador abaixo do que se conceituou chamar de linha do horizonte; o que está na linha dos olhos (ou na linha do horizonte) e é considerado “normal”; e o que se situa acima da linha do horizonte e tem uma visão de “superioridade” sobre o observado. Se por um lado, entretanto, a partir daí, é possível tecer a construção de conceitos ideológicos de “superioridade” ou de “inferioridade” e desses conceitos, por sua vez, serem desvelados pela análise crítica da construção, é da mesma forma possível o construto ideológico esconder-se no conceito da neutralidade do plano “normal” materializado no que seria a representação pretensamente neutra.

Exemplificando: a pretensão da veracidade de um telejornal, ou da sua superioridade em relação à transmissão objetiva e correta de fatos e eventos do mundo, tal como aconteceram,

sobre outras fontes em permanente concorrência, pode escudar-se, em pequenos detalhes, entre os quais, um de forte apelo no plano visual, que seria em situar o apresentador, no mesmo plano de observação ou de mirada do telespectador. Esse poderia ser um argumento indutor para o receptor sentir-se no mesmo nível do emissor. Um expediente dessa ordem pode ter como propósito fazer-se passar por objetivo, exato, neutro, ponderado, próximo, igual, sem artifícios. O posicionar da câmera na linha do horizonte, ao lado de um fundo sóbrio e de um apresentador comedido nos gestos, na fala, no vestir-se, no pentear-se pode contribuir para que o público seja co-autor da construção de uma imagem de alguém (e por extensão de uma empresa) que tem a virtude da temperança e, portanto, mais inclinação a ler o mundo de forma mais fiel, mais comedida e, por corolário, de maior compromisso em dizer a verdade. A ideologia do “sem artifício” por vezes se abriga no discurso quase imperceptível da sobriedade e da neutralidade.

O trabalho com a edição de imagens ou de edição de linguagens implica, de uma forma talvez mais lúdica e de mais fácil entendimento, na necessidade de se fazer escolhas, de selecionar, de criar elipses, de produzir recursos diegéticos, de enfatizar certas passagens em detrimento de outras, de recortar a realidade de riqueza incomensurável para transformá-la em sínteses empobrecedoras e hierarquizantes, em reduzir fatos e eventos da vida multifacetada a um único plano. É pedagogicamente profícuo e revelador.

Nos atuais programas de edição não-linear⁵⁶, inúmeras possibilidades de práticas enriquecedoras se abrem. Uma foto estática, com a aplicação de recursos desses programas de in-

⁵⁶ Alguns dos programas de edição não-linear (*software* proprietários) são citados por Ang (2007), juntamente com algumas das suas principais características, a saber: “**Adobe Premiere Pro** – Esse software básico captura vídeo e stills, e efeitos, transições e títulos são facilmente aplicáveis. Oferece ferramentas integradas de DVD authoring e suporte para janela de 16:9. **Apple Final Cut Express** – Com grande número de recursos para um aplicativo de nível intermediário, o Final Cut Express combina facilidade de uso com potência e flexibilidade quase profissionais. Pode manipular uma ampla gama de mídia. **Sony Vegas Vídeo** – O Vegas Vídeo oferece uma solução integrada para som e vídeos digitais, combinando gravação, mixagem e criação de conteúdo de internet, bem como efeitos *surround-sound*. **MacXware MediaEdit Pro** – Funciona mais como um aplicativo de pintura. Oferece cerca de duzentos efeitos, filtros e transições, e o usuário pode criar filtros e efeitos pessoais. **Ulead VideoStudio** – Os iniciantes encontram aqui um guia passo a passo. Oferece mais de setecentos efeitos, quadro de vídeo e gráficos. É um pacote de grande amplitude e muito popular. Ulead Media Studio Pro – Esta série de aplicativos oferece captura MPEG com boas capacidades em tempo real, edição de áudio e vídeo, efeitos de pintura e gráficos. Ferramentas de DVD authoring facilitam a criação de conteúdo.” (ANG, 2007: 34-35). Dos *softwares* livres mais cotados está o **Cinelerra**, programa profissional de edição não-linear livre para o sistema operacional GNU/Linux. É produzido por Heroine Virtual e é distribuído sobre a GNU General Public License, segundo informações disponibilizadas no site Software Livre, de Porto Alegre

(<http://www.softwarelivre.org/forum2004/news/10781>, visitado em 05/11/07).

O **Cinelerra** também inclui um mecanismo de composição de vídeo, possibilitando ao usuário executar operações de composição comuns como *keying* (retirar o croma) e *mattes* (composição de duas imagens em uma só). Há ainda boas referências para o software proprietário **MainActor**, programa de edição de vídeo em Linux. Quanto aos meus vídeos, eu os editei, na sua grande maioria, no **Pinnacle Studio**.

tervenção na imagem, ganha vida pela simulação do olhar através do movimento da cabeça humana, em tomada da câmara panorâmica, tanto horizontalmente quanto em *tilt*. Nossa visão funciona em círculos, pois o olho humano pode girar em torno de si mesmo, além de poder combinar seus movimentos com outros produzidos pela mobilidade da cabeça, tendo o pescoço como ponto articulador ou ainda o próprio corpo em movimento, produzindo situações perceptivas de grande complexidade.

No meio dessa complexidade, constata-se que a tela ortogonal de quatro ângulos retos é uma prodigiosa e absurda invenção humana, talvez explicada pela possibilidade combinatória do movimento de queda dos corpos, patrocinado pela gravidade newtoniana, responsável direta pelo movimento vertical, e ainda pela percepção da linha do horizonte, mentora do conceito de horizontalidade. Os artistas do medievo associaram o olhar para cima, ou para o céu, à estrutura vertical dos seus trabalhos, tanto na arquitetura quanto na pintura, prenhes de religiosidade. Já os renascentistas desviaram suas vistas para a horizontalidade da terra e se tornaram, enquanto homens, enquanto humanidade, a medida de todas as coisas. Mas entre a verticalidade transcendente e a horizontalidade estabilizadora há ainda a obliquidade dinâmica e denotadora de passagem, de transição. Esses e outros conceitos presentes no universo compositivo, além de categorias que ajudam a organizar o entendimento das visualidades, também podem abrigar significados ideológicos nem sempre inteligíveis ou visitados pela razão. Essas e outras reflexões vêm à tona ao exercitar-se em situações dinâmicas que esses programas estimulam, quando da submissão dos seus resultados a explicações em nível do levantamento conceitual.

Das reações do público após a exibição dos dois vídeos que acompanha o presente trabalho, destaquei algumas delas para tecer comentários. A primeira referiu-se a escolha que fiz de dois gêneros musicais, completamente distintos um o outro, para compor o vídeo *Felippe Serpa, para Sempre!* Esse fato não passou despercebido por alguns alunos. Ponderaram, em momentos distintos, sobre a pertinência da escolha, uma vez que o samba de roda da abertura e a música clássica usada em trechos do vídeo compunham um conjunto pluricultural integrado, que tinham estreitas ligações com o pensamento do prof. Felipe Serpa, formando o que ele costumava denominar de *comuniversidade*. Ambas as produções artísticas, fruto da sensibilidade humana, eclodem em contextos históricos distintos e se juntam oportunamente para conotar sentidos diversos: uma de criação mais espontânea, solta, acompanhando movimentos livres de pés, mãos e corpos, sobretudo como manifestação da alegria de um coletivo, na expressão do samba de roda conduzido pelo grupo Suspiro do Iguape; a outra, de lavra individu-

al, composta por Antonio Vivaldi, jóia do barroco italiano, expressando ora sobriedade, ora a idéia do solene que a magnificência exige, segundo o que a minha subjetividade pôde conceber, mas cujo espírito foi captado por alguns alunos, conforme pude perceber.

Após a exibição do mencionado trabalho no Auditório I da FACED/UFBA, logo em seguida, quando pedi aos presentes que tecessem comentários sobre o vídeo, alguém se manifestou dizendo que havia entrado num “clima” de comoção, mas que de imediato lembrou que aquele era um trabalho feito por um colega do Prof. Felipe e isso o ajudou a voltar “à realidade”.

É interessante observar como a proximidade com o autor faz emergir uma espécie de “vigília crítica”. O fato de essa pessoa, que assim se manifestou, estar próxima a mim e, ainda por cima, saber do meu relacionamento com o Prof. Felipe Serpa, certamente a fez ficar “em guarda” com relação ao que eu podia dizer e testemunhar, através da câmera, sobre o amigo. Talvez isso tudo me colocasse como suspeito para dar o meu testemunho, mesmo através de terceiros. É provável que esse espírito crítico não aflore com muita freqüência quando o grau de proximidade entre o autor e o “videobiografado” é nulo. Normalmente a distância entre um e outro sugere uma certa neutralidade e o juízo de se ter um espírito objetivo. É como se o receptor da obra pudesse ver mais isenção na enunciação de quem está longe do “objeto”. Os produtos disseminados pelos Meios de Comunicação de Massa (MCM) são desse jaez, marcados pelo distanciamento entre o autor ou autores e o público. O fato de alguns desses autores gozarem, por vezes, de notoriedade, até pelo fato de serem freqüentemente expostos pela própria mídia que alimentam, não o fazem mais íntimo dos receptores, embora aparentemente o sejam. O máximo que se pode dizer deles é que são “próximo-distantes”.

A exibição pública do meu trabalho do Auditório I da FACED/UFBA, valeu-me também alguns comentários por parte do público no sentido de que eu deveria fazer um outro vídeo sobre o Prof. Felipe Serpa, mas dessa vez entrevistando interlocutores menos próximos da Faculdade de Educação, inclusive ouvindo até pessoas que pudessem fazer contraposições. Todas essas críticas são muito válidas e é sempre bom que ocorram. Aliás, a simples razão de um audiovisual ser exibido numa Faculdade de Educação já é motivo para que o público tenha uma postura mais crítica em relação a qualquer outro material que seja exibido em salas comerciais com propósitos de entretenimento.

Ao leiautar o documentário, cheguei a imaginar que essas críticas pudessem ocorrer, mas já tinha avaliado os riscos. Seria até interessante, mesmo, um outro vídeo com o pensamento serpiano examinado de forma mais crítica e até mesmo contestado. Acolhi bem as su-

gestões do auditório e talvez o faça num futuro não muito distante. Ocorre que, quando deliberadamente me propus a decupar o material gravado que tinha em mãos e, posteriormente, decidi ouvir o que professores, servidores técnico-administrativos e alunos tinham a falar sobre a pessoa do Prof. Felipe, não via nenhuma necessidade de, a priori, inserir uma fala que supostamente contestasse o ex-reitor da UFBA, só para parecer um trabalho isento, neutro, de acordo com as orientações dos manuais das grandes empresas jornalísticas hegemônicas. A deliberação que tomei foi exatamente de não exercer o papel de sensor. Não só em relação ao que, ocasionalmente, poderiam dizer contra ele, como também em relação ao que poderia sair do seu discurso. Tanto assim é, que acabei assumindo não cortar nada do que ele gravou. Até mesmo certas passagens em que citava nomes de pessoas do quadro da UFBA, contrariando amigos que me aconselharam o contrário. Na verdade, o que ele fazia era tecer comentários sobre posicionamentos políticos e ideológico de alguns colegas. Não se tratava de nenhum xingamento, até porque o Prof. Felipe não era de cultivar inimizades.

Algumas decisões tomadas por mim não foram fáceis. Preocupava-me em não criar qualquer constrangimento para seus familiares, em razão de algumas de suas falas explicitarem nomes de colegas. Até na véspera do lançamento do vídeo eu estava encaminhando, a membros da sua família, o material por mim produzido, para evitar surpresas desagradáveis sobre o conteúdo do que eu abordava. Felizmente, tudo saiu a contento.

Um dos expedientes encontrados pelos MCM, para forjar uma imagem de credibilidade e de isenção profissional, é não apresentar apenas uma versão dos fatos. Há sempre a preocupação em mostrar, também, o ponto de vista do outro. Em que pese ser um expediente aparentemente justo, não há como asseverar que tal cuidado impeça a manipulação da informação, a “fraude comunicativa”, principalmente se não há uma distribuição equilibrada dos pesos argumentativos. É como se num parque de diversões dois contendores fossem disputar “tiro ao alvo”, sendo que cada um tivesse a chance de usar um dos rifles por dez vezes. Só que uma das armas dispunha de “mira laser” e a outra apenas de mira comum. Ora, por mais que se diga que ambos tiveram o mesmo número de oportunidades, as condições materiais acabaram por tornar a competição injusta.

Dessa forma, quando decidi lançar mão da entrevista bruta, em fita de vídeo, que tinha com o Prof. Felipe Serpa para transformá-la num dos produtos audiovisuais com o qual iria discorrer na minha tese, mediante edição, através de escolhas, em nenhum momento passou pela minha cabeça espelhar-me em modelos jornalísticos imagéticos da atualidade já consagrados. Pelo menos, não necessariamente. Sobretudo, não tive a preocupação de simular a im-

parcialidade. Ao contrário, manifestei-me passionalmente através das cores, frias e quentes que, psicologicamente, afastam e aproximam; das músicas; das seleções de seus ditos que julguei mais significativos.

Por coincidência, todos os depoimentos que intercalam as falas do Prof. Serpa o fazem de forma elogiosa. Não tenho nenhuma responsabilidade sobre isso. No final, tem-se uma obra que pode ser lida como apologética. De fato, pode, mas não foi essa a minha intenção. Gosto imensamente do que fala o Prof. Felipe Serpa sobre o mercado, sobre a universidade pública, sobre a participação popular, sobre a democracia, sobre muitas coisas com as quais tenho profunda identificação. Se provi de esteticidade a sua enunciação, até por conta disso mesmo, dessa aproximação de pensamentos, em nenhum momento a adulterei. A prova disso é que se extrairmos a forma, a estética e todos os artifícios utilizados para tornar mais prazeroso e acessível (ou com essa pretensão) o seu pensamento, restará, ainda, um conteúdo abrigado no signo lingüístico, intacto. Nada lhe foi suprimido ou acrescentado. Lá está a essência do que falou, para ser confrontado, cotejado, refutado, corroborado, aplaudido, total ou parcialmente.

Propus-me realizar algo que tivesse soluções estéticas e respostas estruturais próprias. Evidentemente que sem a pretensão de reinventar a roda. Em algumas passagens, me vali dos mesmos expedientes usados tanto no cinema, quanto na TV, sem significar, com isso, o propósito de fazê-lo na perspectiva da imitação de ambos ou de demonizar as suas referências. No emaranhado de imagens, alterei seqüências, destaquei frases, desmembrei blocos, costurei-os com agulha e samba, tendo inclusive a preocupação de evitar falas longas, não só do Prof. Felipe, mas também das pessoas que se manifestaram sobre ele. Bem ou mal a TV tem-nos acostumado com blocos curtos. Mas se por um lado não quis desprezar o que a chamada “telinha” vem reiterando, também não a tomei como bússola, nem tampouco me pautei por uma linguagem autônoma do vídeo, como alguns autores, há tempo, recomendam.

Vê-se o quanto o presente exercício audiovisual suscita reflexões e ilustra a riqueza dos labirintos nos quais se escondem os aspectos sombrios da comunicação humana, além de outros maravilhosos. A escola, em todos os níveis, insisto nisso, não pode e não deve ignorar esses meios e essas ferramentas como o vem fazendo durante tanto tempo. No mínimo, diriam alguns, com os novos recursos tecnológicos, professores de Língua Portuguesa, de Artes Visuais, de Humanidades e de Ciências terão bons álibis, daqui para frente, para serem cineastas. Ou seria o contrário, pergunto eu? Ou o álibi seria dos cineastas, para serem professores? Talvez ainda tenhamos muita coisa a aprender com eles.

Enquanto no documentário *Felippe Serpa, para sempre!* as imagens brutas da gravação que eu havia feito para a pesquisa da Profa. Inês Marques, conforme menção anterior, serviram-me de guia para elaborar o seu roteiro, no documentário *Viva o México, de Frida e Ofélia!*, o método de criação do vídeo foi inteiramente diferente, pois me pautei por um texto escrito previamente, baseado em fontes diversas de informação, como livros, revistas, filmes e sites. Foram duas experiências ricas, cada qual guardando sua singularidade, corroborando com a idéia da multiplicidade de caminhos na realização de construtos simbólicos, que, aliás, não se aplica apenas ao trabalho audiovisual, mas a todas as esferas da criatividade humana.

A partir, pois, do texto biográfico que redigi sobre a pintora mexicana, conforme mencionei no início deste trabalho, comecei a pesquisar as imagens que poderiam dar suporte a uma narração em *off* desse mesmo texto. O que li sobre Frida Kahlo deixou-me bastante impressionado. A consequência disso foi escrever cerca de quatro laudas (posteriormente ampliadas para seis) em que incluía uma rápida apresentação e mais dois blocos sobre a pintora; sendo que, no primeiro, teria breves dados biográficos e, no segundo, mostraria suas pinturas e um pouco da sua militância política.

Comecei a sentir dificuldades para encontrar imagens em livros e outras publicações e acabei recorrendo à internet. Apesar do vasto material conseguido, muitas fotos tinham baixa resolução, o que me forçou a tratá-las com programa de intervenção de imagem, além de me valer de muitos artifícios para tentar incluí-las no meu trabalho. Foi um processo laborioso, de muitas noites insones. Prefiro omiti-lo no detalhamento, por não julgá-lo relevante para o que quero explicitar aqui. Diria, apenas, que me dediquei muitos dias tentando melhorar a qualidade do que havia conseguido através de *downloads* de material da internet. Mas, ainda assim, pelo tempo de narração que eu dispunha, a quantidade de imagens não era suficiente. Ocorreu-me usar algumas cenas do filme *Frida, Natureza Viva*, do diretor mexicano Paul Leduc, já que o mentor da Jornada Internacional de Cinema da Bahia, Prof. Guido Araújo, que me encomendara o documentário, conforme já relatei, queria também homenagear a atriz desse filme, a também mexicana Ofélia Medina (v. a abertura do roteiro nos anexos), que protagonizara a pintora mexicana no referido filme.

Ao buscar imagens de Ofélia para fazer alguns *inserts*, e revendo algumas cenas que eu havia gravado com dela, no ano anterior, por ocasião da sua vinda a Salvador para participar da Jornada de Cinema, como membro do júri, decidi incluí-las no trabalho. Ao

inteirar-me da sua carreira artística e da sua militância política, percebi um paralelismo entre vida das duas artistas mexicanas. Foi assim que acabei alterando o roteiro que já tinha concebido, acrescentando-lhe mais duas laudas (v. anexos). Dessa forma, sua estrutura básica ficou assim: uma apresentação fazendo alusão à homenagem prestada pela Jornada de Cinema a Frida Kahlo; uma breve biografia da artista; uma abordagem da sua carreira como pintora e militante política; algumas pinceladas biográficas sobre a atriz Ofélia Medina; um depoimento da mesma sobre a situação política de seu país; falas do público sobre o trabalho de Ofélia, que por sua vez comenta sobre a importância da Jornada de Cinema e uma finalização, na qual menciono a semelhança do percurso de vida das duas artistas.

De certa forma, a expectativa que alimentei em relação às respostas do público, em função do trabalho ser exibido em salas de cinema com telas de grande porte, foi frustrada. Talvez pelo fato de ter a presença de uma platéia totalmente heterogênea e de ser um espaço relativamente grande, capaz de inibir a interlocução. É possível que, se eu tivesse estruturado algumas sessões com o propósito de investigar respostas dadas de forma mais amíuade pelo público, para uma análise minuciosa, eu as teria, mas sob certas condições. Espontaneamente não funcionou ou funcionou muito aquém do esperado por mim. De um modo geral, os que assistiram ao documentário se limitaram aos cumprimentos formais após a exibição. A ocorrência maior das perguntas foi mais de natureza técnica, principalmente por jovens com algum envolvimento ou mesmo com alguma inclinação pelo audiovisual. Certamente, muitas coisas poderiam ser debatidas e esclarecidas caso os locais de exibição fossem menos impessoais. Pude sentir o quanto pairavam dúvidas, pelo nível de indagações que eram feitas, posteriormente, mas não assumidas na presença do grande público. Não sei se por falta de clareza do vídeo ou por distração de um dos presentes, mas fui indagado até se tinha me deslocado para filmar no México. Parece que, para essa pessoa, não ficou claro que eu havia inserido imagens do filme de Paul Leduc, embora houvesse feito essa alusão nos créditos.

Fiquei então pensando nas múltiplas interpretações que alguém pode fazer de um audiovisual, qualquer que seja o motivo: por distração, por não estar presente desde o início da exibição, por ter cochilado, por não ter maturidade para estabelecer relações entre as seqüências, por alguma razão de ordem fisiológica, por preconceito ideológico, por não ter um repertório semântico-cultural necessário para perceber e valorar a intertextualidade, enfim, há um mundo de explicações e indagações que o audiovisual suscita e que o professor pode mediar. Embora, na atualidade, pelo que venho observando, haja uma tendência cada vez maior em ampliar os sentidos de leitura que a obra (artística, fílmica, literária, videográfica etc.) pode oferecer, não

descarto a possibilidade de vir à baila ou de retomar a questão da intenção do autor, do ato sêmico. É difícil eu afirmar categoricamente que Machado de Assis quis dizer isso, naquele livro X que escreveu. Entretanto, nada me impede de perscrutar o contexto multidimensional em que viveu o autor de “*Dom Casmurro*”, para tentar aproximar-me do sentido que ele pretendeu dar a sua enunciação. Creio que negar isso é negar que o ser humano é dotado, também, de segundas intenções(que, rigorosamente, seriam as primeiras!). Se por um lado, não nego a possibilidade da obra aberta, de múltiplas possibilidades de leitura, em função do repertório cultural de cada recebedor, não nego também, por outro, o esforço dos autores, senão de todos, de pelo menos alguns, para mantê-la fechada. Da mesma forma que não nego a possibilidade do autor calar-se, pelas suas circunstâncias, diante de certas interpretações que o público ou a crítica “especializada” possa fazer, ainda que desviada de seu desejo ou propósito inicial. Claro que, num contexto de sala de aula, infernizar a vida do aluno para que ele expila com a lógica binária se Capitu traiu ou não Bentinho, é tirar do espaço pedagógico o seu melhor sentido de *locus* estimulador do pensamento divergente criativo. Assim, compreendo que trazer essas questões para a sala de aula significa aguçar o espírito crítico do aluno, fazê-lo pensar na pluralidade de respostas que a vida oferece, sendo que umas são melhores, e outras, piores. A meu ver, isso é ingrediente fundamental para a “ampliação” da cidadania.

Outro destaque que faço é para o comentário de uma jovem, também nos “corredores”, que depois de fazer elogios ao trabalho sobre Frida e Ofélia, aludiu de forma entusiástica as virtudes da internet. Numa das minhas falas públicas eu havia mencionado ter conseguido uma boa parte das imagens do meu trabalho pela via da rede.

A certa altura, ela inquiriu-me sobre “o site em que eu havia conseguido o som da batalha campal” entre a polícia e os moradores de São Salvador Atenco, nos *insert* que fiz entre um dos blocos da entrevista de Ofélia Medina, intitulado de “Memória” (aos 34:52min do DVD anexo). Eu expliquei para ela que aquilo era uma montagem sonora que eu havia feito com *samples* e efeitos especiais embutidos no próprio programa de edição de vídeo, para simular o som ambiente (som diegético⁵⁷). Senti, pela sua expressão facial, um certo desapontamento.

⁵⁷ Diegese - origina-se da palavra grega *diegesis* e significa universo de ação na história. É um conceito próprio do construto ficcional, do mundo que a narrativa vai definir. **Som diegético** seria, pois, aquele percebido pelas personagens em cena. Assim, o ruído de explosão das bombas e os tiros de arma de fogo, seriam ouvido pelos presentes. Já uma música de fundo, não. A menos que durante um conflito, um serviço de som estivesse funcionando a toda altura. A música do filme *2001, uma Odisséia no Espaço*, de Stanley Kubrick, dessa forma é **não-diegética**, pois não faz parte do universo das personagens. Nesse caso é sempre bom assinalar que, nem tudo o que o público ouve, pode ser ouvido pelas personagens da ficção. Nesse caso, estou considerando a possibilidade do termo **diegético** se estender além da ficção, ou de considerar que não há o documentário eminentemente puro.

tamento. A impressão que tive, pela seqüência da nossa conversa, era que, na sua opinião, eu havia cometido uma fraude pelo fato de ter usado aquele som “inautêntico”.

Aquele era mais um assunto polêmico que merecia ser muito bem discutido. Sem dúvida, estávamos no limite entre o que se poderia chamar de uma manipulação fraudulenta ou de um recurso de expressão artística. O fato de aquela montagem ter sido inserida num bloco de um depoimento, numa leitura mais inflexível, talvez não me autorizasse a usar de efeitos especiais uma vez que os mesmos podiam induzir à crença da autenticidade das cenas. Sem dúvida o “Dogma 95”⁵⁸ não certificaria esse audiovisual que produzi, por atentar, entre outros, contra os mandamentos, 2 e 5. Entendo que não é por aí a discussão. Mais um motivo para defender o estudo da imagem e da linguagem audiovisual em todos os níveis formadores: na escola, desde os níveis iniciais até a academia. No ato da criação, nem sempre é possível que se tomem todos os cuidados para a realização de algo “politicamente correto”, conforme expressão contemporânea. A percepção dos condicionamentos a valores que, muitas vezes, atentam contra a dignidade humana, contra o espírito da democracia, nem sempre brotam de forma es-

⁵⁸ Em 13 de Maio de 1995, os cineastas Lars von Trier e Thomas Vinterberg, em Copenhague, escreveram um decálogo para os realizadores cinematográficos, em forma de juramento, conhecido como Voto de Castidade ("The Vow of Chastity"). O *Dogma 95 dinamarquês*, ou simplesmente *Dogma 95*, como também ficou conhecido, foi lançado como um manifesto no Festival de Cannes, em 1998, e impõe regras rigorosas para a produção fílmica. Tem provocado inúmeras polêmicas, principalmente pelas contradições que encerra. Uma delas é pela pretensão de normatizar a realização artística, prescrevendo o que pode e o que não pode ser feito. Se por um lado o *Dogma 95* defende uma ruptura com os padrões hollywoodianos, como o representante da vanguarda do cinema europeu, posicionando-se contra o que chamou de cinema burguês, e talvez aqui tenha residido o seu “charme”, por outro, cria regras inflexíveis que dificultam não só as realizações cinematográficas, mas atenta contra existência de outras manifestações audiovisuais. Às críticas contra as proibições do manifesto, seus signatários rebatem-nas dizendo que são exatamente essas limitações que vão fazer os indivíduos buscarem soluções criativas. Dificilmente a rigidez normatizadora vai possibilitar a produção inteiramente casta, dizem seus críticos. Para muitos, o argumento (ilusório) de opor-se a que se engane ao público através da “estética da ilusão” colide de frente com a criação artística. Eis o polêmico manifesto: "Eu juro me submeter ao seguinte conjunto de regras criado e confirmado pelo Dogma 95: **1** – A imagem deve ser feita em locação. Objetos e cenários não podem ser incorporados. Se um determinado objeto em particular for necessário à história, deve-se encontrar uma locação onde tal objeto exista. **2** – O som nunca pode ser produzido separadamente das imagens e vice-versa. Música não deve ser usada a não ser que ocorra na cena em que está sendo filmada. **3** – A câmera deve estar na mão. Qualquer movimento ou imobilidade é permitido, desde que seja produzido pela mão. O filme não pode passar onde a câmera esteja. A filmagem deve ocorrer onde o filme se passa. **4** – O filme deve ser em cores. Iluminação especial é inaceitável. Se há muito pouca luz para a exposição, a cena deverá ser cortada, ou uma simples e única lâmpada deverá ser acoplada à câmera. **5** – Trabalhos óticos e filtros estão proibidos. **6** – O filme não pode conter ação superficial (assassinatos, disparos de armas etc. não devem ocorrer). **7** – Alienação temporal e geográfica estão proibidas. Isso quer dizer que o filme se passa aqui e agora. **8** – Filmes de gênero não são aceitos. **9** – O formato do filme precisa ser 35mm acadêmico. **10** – O diretor não deve receber crédito. Além disso, juro como diretor, renunciar ao meu gosto pessoal. Não sou mais um artista. Eu juro renunciar à criação de uma ‘obra’, já que considero o instante mais importante que o todo. Meu objetivo supremo é arrancar a verdade de meus personagens e cenários. Prometo fazê-lo por todos os meios à minha disposição e ao custo de qualquer ‘bom gosto’ e considerações estéticas. Portanto faço aqui meu voto de castidade. Copenhague, segunda-feira, 13 de março de 1995. Lars Von Trier e Thomas Vinterberg". (http://www.union.jor.br/sobrecinema/generoseescolas/dogma_95.htm), visitado em 12/10/2007.

pontânea, mas é fruto de reflexões e do exame de situações que podem ser avaliadas, num segundo momento, como equivocadas. Mas é exatamente nesse fulcro que a escola deve estar presente fazendo a mediação, como instância oportunizadora da sistematização, da realização, da avaliação, da práxis imagética e da práxis pedagógica.

O estudo da linguagem como instrumento de mediação entre o homem e o mundo, suas relações com a comunicação e as práticas sociais, aguçam o indivíduo para questões que dificilmente emergiriam de maneira espontânea. Ao inserir um som supostamente diegético num documentário, eu estava consciente dessa espécie de transgressão com relação ao que chamo de “modelo documentário”. Creio que já faz parte de um mito do audiovisual de que todo documentário tem que ser neutro, objetivo. Será que uma realização audiovisual dessa natureza não guarda em si um pouco do gênero ficcional? A possibilidade de se valer da retórica da imagem só encontra um limite na sua frente: o limite ético. E a escola deve privilegiar o exame desse limite e patrocinar, permanentemente, sua discussão. Sem essa, a educação não avança nas suas possibilidades emancipadoras, mas antes sustentará a alienação pelas inúmeras possibilidades de alfabetização meramente em ferramentas e linguagens. E, nesse caso, apenas a razão instrumental triunfará.

Por acaso não se poderia fazer uso de um documentário sobre o mundo animal, desses freqüentemente exibidos nas TVs, para mostrar que na Natureza vence o mais forte e, dessa forma, justificar ou naturalizar certas truculência de uma Nação, de um povo ou de um etnia sobre outra? O posicionamento correto do tripé ou a câmera na mão; a cuidadosa luz natural, rebatida (ou não), ou ainda artificial; a maquiagem do (a) apresentador (a), ou a ausência dela; a filmagem ou a gravação em cores ou em p&b, enfim, todas essas opções técnicas que o realizador pode dispor, por acaso, mudariam o caráter ideológico de uma enunciação? Em que esses argumentos artístico-imagéticos diferem daqueles outros que se valem das idéias de Darwin para “cientificizar” suas teorias excludentes?

Ao inserir uma montagem sonora no referido trabalho, nas cenas de violência perpetradas pela polícia contra os moradores de Atenco, quando da edição, ciente do que isso poderia suscitar, cuidei de inserir, logo de imediato, poucos segundos após (aos 35:14min), um som não-diegético, do cancionero popular mexicano que diz, numa das suas passagens “Todos queremos justiça”. Creio que ninguém poderia imaginar que a pancadaria em Atenco teria acontecido com fundo musical conforme se ouve no referido documentário. Inclusive, à medida que a canção entra em *fade in*, o ruído dos tiros e das bombas desaparecem. Ademais, além de se perceber o movimento artificial aplicado nas fotografias estáticas, pode-se ver, também,

alterações cromáticas produzidas artificialmente, além da presença de *inserts* gráficos com motivos florais e letreiros coloridos. Portanto, não se pretende, em nenhum momento, simular a realidade ou uma falsa objetividade com propósitos enganadores. Ora, atribuir a utilização de possibilidades estéticas, a manipulações perversas é esquecer que um *close up*, usado rotineiramente nos documentários, pretensamente imparciais, por exemplo, é algo absolutamente artificial e que numa situação “natural” jamais aconteceria. Na literatura, via de regra, o suspense também o é, para citar, aleatoriamente, um artifício empregado em outro gênero de recurso enunciativo. Se observamos de longe (o que seria equivalente a fazer um plano geral com a câmera) um animal feroz numa savana africana, por exemplo, jamais poderíamos, de imediato, perceber a sua pupila, exageradamente ampliada ou seus caninos afiados. E ainda bem! Talvez a Natureza tenha aguçado o sentido da visão humana a distância, percebida pela incidência dos fótons nos objetos e nas retinas do sujeito cognocente, a 300 mil Km/s, com essa intenção...

Quem sabe, um dia, alguns dos recursos utilizados hoje, quer nas artes visuais, quer na literatura, num futuro distante, sejam proscritos e apenas estejam presentes numa galeria da memória histórica do espírito criador humano... Mudam-se as sociedades, os modelos político-econômicos, os valores, as representações estéticas. A mudança é um atributo determinístico do mundo. Ainda assim, creio, que não é possível pensar a arte, a comunicação e a expressão humana sem certos elementos constitutivos. Esvaziá-los desses atributos é esvaziar o mundo da forma, da matéria, é mergulhá-lo no nada.

Para finalizar, queria fazer uma última observação sobre o que uma aluna ponderou com referência ao “tom sisudo” que infundi nos dois vídeos que constam como anexos desta tese. Anteriormente, eu havia comentado em sala de aula a respeito de uma fala da Prof. Marisa Lajolo, num outro vídeo⁵⁹ que realizei sobre ela, para o Projeto Salvador⁶⁰. Numa das passagens desse vídeo, quando respondia a uma das perguntas feitas pela Profa. Mary Arapiraca, ela se manifestou francamente favorável a que se tivesse humor na literatura. Tanto assim é que, instigado pelo dito da Profa. Lajolo, eu próprio, no vídeo que fiz sobre ela, acabei por colocar uma pitada de humor na abertura do referido trabalho.

Atenta ao que eu havia dito, a aluna, então, comentou que eu tinha dado a esses dois vídeos um “tom” solene. Ela me pegou de surpresa com tal observação. De fato, fazia sentido o

⁵⁹ Trata-se do vídeo *Conversando com Marisa Lajolo* que está disponibilizado no endereço: <http://uk.youtube.com/watch?v=fukFgal22u8>.

⁶⁰ O referido Projeto é um convênio celebrado entre a UFBA e a Prefeitura Municipal de Salvador, possibilitando que professores da rede municipal se graduem em Pedagogia.

que dissera. Reportei-me a outros dois documentário que eu já havia feito, um para a Jornada Internacional de Cinema da Bahia, intitulado *Povos Resistentes*⁶¹ e o outro, já referido aqui, também sobre o ex-reitor da UFBA, de nome *Convivências de Felipe Serpa*. O “tom” que dei a ambos foi quase de austeridade, de sisudez. Passei a refletir sobre essa constatação. Claro que nem sempre é possível usar o humor. Pela própria natureza de alguns trabalhos, já se evita o tom informal. Percebe-se entretanto, que uns são mais formais que outros.

Mergulhei-me numa retrospectiva das minhas produções imagéticas e acabei estendendo o meu exame às produções escritas. O que constatei não deixou de me surpreender, pois sem ter feito isso de forma deliberada, durante a concepção, encontrei nas minhas produções estados alternados, ainda que sem nenhum rigor de simetria, entre o “tom de gravidade” e o de “chiste”. Lembrei-me do cartum que me valeu a premiação no Salão do Humor de Montreal, (referido na p. 143) cujo tema era a “Paz”, por mim mesmo escolhido, de “tom sisudo” e de um outro (abaixo), que eu concorrera em anos anteriores, tendo como tema também a “Paz”, porém com um “tom mais brincalhão”. Nesse último cartum, do qual gostava até mais do que o premiado, havia uma criança sobre uma bomba ou um míssil, pichando num muro a palavra “PAZ”. Comparado com o anterior, tinha mais o espírito do gracejo e mesmo graciosidade. O outro era duro, ríspido. Certamente, sem muita dificuldade, poderia ser confundido com um *logo* de uma empresa de segurança. Ao confrontá-los, cerca de trinta anos depois, ficou no ar uma indagação: que elementos de uma imagem interferiram na decisão do júri, na produção de sentido, fazendo com que um (a meu ver melhor) fosse preterido e o outro premiado? Teriam sido os elementos presentes no conjunto compositivo pouco enfáticos, a ponto de não despertar a menor atenção dos membros do júri? Ou os elementos do cartum acabavam provocando uma ambigüidade que o invalidava? E se assim o fosse, qual seria ela?

⁶¹ O vídeo *Povos Resistentes* pode ser visto no endereço:
<http://uk.youtube.com/watch?v=5TzOkhmyhbc>.

Imagem 7 – Desenho
Cartum de Menandro Ramos. Fonte: Própria.



Depois de examinar longamente o cartum, aventei a possibilidade de uma outra leitura, diferente da que eu queria dar no ato da concepção. O sentido que eu queria atribuir era um tanto burlesco, de chacota e irreverência. A idéia da criança em cima da bomba tinha o sentido de sujeitá-la, de subjugará-la, de dominá-la, de escrever a “Paz” muito acima dela, no limite do que o braço podia alcançar; era a transgressão impingida pela inocência da criança, era o gesto da rebeldia tripudiando o ato autoritário de alguns poderosos em construí-la, à revelia do restante da humanidade, enfim, era uma espécie de “indiferença dos pombos” pelas estátuas monumentais de bronze, mundo afora. Teria aquele desenho força para dizer tudo aquilo que a minha subjetividade construíra? Provavelmente não, pondero agora, mas na época aquelas coisas me passaram pela cabeça. Talvez não tão linear como o faço agora ao escrever sobre esse fato.

Pensei num outro sentido que aqueles elementos presentes poderiam suscitar, e quase meu coração parou, quando imaginei a possibilidade de alguém interpretá-la com o famoso aforismo latino, cultivado por algumas pessoas ditas precavidas: “*Se vis pacem parabellum*”, ou seja, alguém poderia ler que eu professava graficamente que a “Paz” só poderia ser construída pelos mísseis. Embora o sentido que eu havia pensado não fosse aquele, pois a i-

déia da desmilitarização sempre me fora simpática⁶², nada impediria, entretanto, de alguém, conhecedor da máxima latina ou dessa idéia, fazer aquela leitura. Mais uma, vez dei-me conta da ambiguidade do signo visual icônico, ou da sua capacidade polissêmica, assim como das palavras, e das dificuldades de lê-los ou de interpretá-los sem antes contextualizá-los, sem confrontá-los, sem relacioná-los com outros signos, sem ora incluí-los ou ora despojá-los de algumas experiências do mundo. Mesmo o humor e o próprio riso não escapavam das armadilhas da obra aberta. Teria, então, as minhas alternâncias entre o sisudo e o burlesco o sentido de “fechar” a intenção das minhas expressões frente às *res* do mundo, de marcar minhas posições, meu *status* ideológico⁶³, do qual não queria abrir mão?

Reportei-me às aulas das Profas. Mary Arapiraca e Terezinha Froes, sobre o riso em Rabelais e os estudos de Bakhtin. No final do curso, entre outras atividades, lá estavam dois textos produzidos (v. anexos) para a celebração da “Festa dos Loucos”: o primeiro deles, *Requiescat in Pacem*, de humor explícito, abordando “filosoficamente” os eventos do mundo; o segundo, *O que foi feito de Ari*, quase em “tom melancólico”, embora tivesse me esforçado para fazer o contrário, um longo circunlóquio para falar de certos encantamentos pela “ordem” do universo pedagógico.

Se não tive, naquele momento, o que responder, de forma sincera, à observação feita pela aluna sobre o “tom sisudo” que dei aos referidos vídeos, depois de refletir sobre o que ela disse, agora o faço com um pouco menos de insegurança: as imagens e as palavras; as palavras e as imagens na história da humanidade, às vezes, com tentativas de aproximá-las e de torná-las cúmplices, talvez tenham sido inventadas com o propósito único de conservar o mundo ou de transformá-lo, segundo as necessidades dessa permanente “queda-de-braço” chamada dialética. Assim, poderia esboçar uma explicação para a aludida “solenidade” de alguns dos meus trabalhos. Talvez o medo do riso tirar a seriedade da enuniação me fez buscar, inconscientemente, a sisudez; talvez o receio de usar o simulacro da seriedade me tenha feito recorrer ao riso. Talvez. Mas em todas essas circunstâncias, ora no rizível, ora no solene, tem havido sempre a vontade de participar do jogo. Sempre. E disso eu tive segurança, talvez a única.

- Atenção! Luz, câmera, ação!... E depois?

⁶² Nunca concordei que o preço da liberdade tivesse de ser necessariamente a vigilância armada, em vista dos desvirtuamentos que esta podia ocasionar. A história do mundo está cheia de apropriações em nome da democracia e em nome do povo.

⁶³ Nesse caso, não na concepção originalmente dada por Marx, mas no sentido de visão de mundo.

Ora, depois, mais ação, mais câmera, mais luz e mais atenção para o que foi produzido e tudo começa novamente. Lê-se ali que pesquisas apontam o “uso *intenso* do computador diminui o desempenho escolar”⁶⁴, ou, em outras palavras, revelam o que já sabíamos: não operam milagres. Lê-se acolá que um certo país⁶⁵, com melhor desempenho no *ranking* mundial da educação, não prima pela exuberância do equipamento didático. Um leitor mais apressado poderia concluir que em nada a tecnologia afeta a vida em sociedade, o que seria de uma ingenuidade pueril. Independente de levantar ou não bandeiras em favor da apropriação dos meios tecnológico mais sofisticados, para usá-lo no espaço pedagógico, talvez o que se devesse considerar era como os computadores vêm sendo usados nas salas de aula. Uma outra observação que se pode fazer, é como os habitantes desses países, de índices exitosos na educação, se relacionam com os Meios de Comunicação de Massa, ou como estes estão inseridos nessas sociedades. Talvez as soluções para as questões de países de dimensão continental e de população elevada, a exemplo do nosso, diariamente bombardeados por apelos comerciais e mercantis, exijam mais do que o simples manuseio do lápis e das formas tradicionais da escrita para a formação de cidadãos de direito e de fato. A consciência da polissemia dos signos, cuja estetização pode ser potencializada pelas ferramentas digitais e pela criatividade estante, faz bem à saúde da democracia, e por extensão, à cidadania, uma vez que permite entender a construção de formas de enunciação pelos segmentos hegemônicos da sociedade, com fins de ocultar contradições que colocariam em risco sua hegemonia. Palavras, imagens e engenhos materiais são poderosos aliados de forças dominantes, mas que a mobilidade do mundo sempre as faz recompor.

Se for estimulada a utilização criativa dos meios eletrônicos conjuntamente com a participação ativa dos alunos, talvez outros resultados advirão da presença do computador na sala de aula, dessa vez não mais como um inconveniente intruso, mas como um poderoso auxiliar para a invenção, o crescimento cognitivo e a formação política. Os programas de edição de imagens conjugados com programas de edição de som, de apresentação eletrônica, de criação de páginas web e de jogos interativos poderão contribuir não apenas para o desenvolvimento da sensibilidade estética e da habilidade manual do aluno, mas para a formação do cidadão

⁶⁴ Vide DWYER, Tom, WAINER, Jacques, DUTRA, Rodrigo Silveira e outros. **Desvendando mitos: os computadores e o desempenho no sistema escolar**. *Educ. Soc.*, set./dez. 2007, vol.28, no. 101, p.1303-1328.

⁶⁵ Leia sobre a educação na Finlândia no endereço: <http://www.65degreesnorth.com/content/view/517/1/>. Visitado em 13/12/2007. Leia também em FAVARO, Thomaz. **A melhor escola do mundo**. In: <http://arquivoetc.blogspot.com/2008/02/educacao-como-finIndia-criou-melhor.html>. Acesso em: 16/02/2008.

que se expressa através de múltiplos códigos e linguagens. As possibilidades da aplicação do conceito de interatividade se ampliam e se enriquecem com o fazer nos ambientes colaborativos proporcionados pelas ferramentas digitais que se expandem a cada dia. Creio que tais recursos não encerram em si um apanágio perverso do sistema que os engendrou, mas antes podem constituir fissuras com grande potencial de delineamento de novas configurações e de emancipação. As possíveis dificuldades oriundas de utilizações inadequadas do computador, tanto no ambiente pedagógico quanto no doméstico e outros, não impedem que se constate um vultoso exercício da escrita, da leitura e da produção imagética, como jamais foi visto na história da humanidade. Os que projetam soluções e refletem sobre as ações educativas no espaço pedagógico não podem ficar indiferentes ao crescimento da participação da juventude, cada vez maior, em ambientes virtuais diversos, entre outros, nos blogs, fotologs e “videotecas virtuais” em sites de compartilhamento na internet. A expressão “Do grunhio do ao satélite”, de Bordenave (1982: 23), pode ser permanentemente expandida à medida que os meios tecnológicos vão se ampliando. Além das bandeiras desfraldadas em favor das ágoras físicas tradicionais, faz-se necessário, contemporaneamente, que se atualizem outros espaços de luta. Sem dúvida, o acesso à “ágora virtual” é uma nova página da História a ser escrita pelos cidadãos do mundo.

Creio que a experiência com o fazer artesanal eletrônico, tem a grande virtude de permitir o olhar panorâmico sobre o processo de feitura do audiovisual de forma não especialista, diferente do que é praticado na indústria cinematográfica ou videográfica. O envolvimento com algo similar aos processos de pré-produção, produção e pós-produção permitiu-me conhecer, pelo exercício, o que tinha leve noção através de manuais. Tal experiência transportada para a sala de aula, com cada aluno participando de todo o processo da construção imagética, sem dúvida, vai permitir que se compreenda melhor o que vem a ser o conceito de alienação pela divisão do trabalho e outros conceitos agregados como o do “discurso competente” e o de “formas de dominação”. O exercício em sala de aula⁶⁶ vai possibilitar o exercício da criatividade de cada aluno onde intuição e razão sejam praticadas, dando sentido ao vivido e ao teorizado entre o concreto e o abstrato.

Nessa minha longa caminhada, de mais de três décadas de envolvimento com a imagem e o audiovisual, poderia tentar sintetizar tudo em quatro palavras (e não em três como fomos habituados...): fé, confiança, certeza e desejo.

⁶⁶ Os Parâmetros curriculares nacionais, PCNs, Brasil (2000) contemplam, de alguma forma, a iniciativa em nível médio.

Fé na mulher e no homem; **confiança** no trabalho criativo, libertador e na importância da razão crítica como instrumento de ajuste do percurso da humanidade, sendo que a escola pode ser um excelente lugar para exercitá-la; **certeza** da possibilidade de desvios da razão, e **desejo** de uma caminhada feliz, daqui para, a frente para todos os habitantes do Planeta Terra, os Cidadãos do Mundo, até o Sol exaurir-se, ou quem sabe mesmo, pensar em outros Sóis como morada, já que o Universo é infinito...

E aqui encerro este trabalho. Tinha ainda muito a dizer. Sinto a sua incompletude, mas reconforta-me saber que as imponderáveis lacunas deixadas - e que não são poucas - poderão ser diminuídas a partir de outras investigações e contribuições diversas, de grandes e pequenas sínteses tomadas de alhures, como as que usei por empréstimo de Eco e Leminski nas epígrafes de abertura deste trabalho, bússolas pelas quais me orientei. A consciência dos problemas do mundo e a apropriação dos instrumentos que possibilitam a sua transformação, já constituem metade do caminho andado para a emancipação humana. Desvelar alguns dos segredos da imagem é ter alguns desses instrumentos.

DEPOIS DA HORA – DH

Ao terminar esta escrita, senti-me profundamente aliviado por desvencilhar-me do pesado fardo que é o compromisso de escrever uma tese, menos pela escritura e mais pela pressão do entorno. Mas eis que de repente sinto-me imensamente feliz por retomar o que eu já havia colocado um ponto final. É que, em plena diligência para providenciar a impressão dessas páginas, chegou-me, de bem longe, precisamente do México, uma mensagem por e-mail, falando sobre um dos audiovisuais que produzi para acompanhar este meu trabalho. Já faz algum tempo, o diretor da Jornada Internacional de Cinema da Bahia, o Prof. Guido Araújo, enviou para o cineasta mexicano e diretor do filme *Frida, Naturaleza Viva* uma cópia do documentário *Viva o México, de Frida e Ofélia!*

Exatamente ao preparar-me para depositar um exemplar da minha tese na Secretaria da Pós-Graduação do meu curso, eis que resolvo abrir a minha caixa de e-mail. Fiquei muito contente com o teor da referida mensagem, principalmente por vir de quem veio. Mesmo a sua inclusão nesta tese significou voltar ao que eu já havia dado por encerrado. Ainda assim, tive a maior satisfação em aumentar o meu trabalho, e transcrevo abaixo o e-mail recebido:

-----Mensagem original-----
 De: paul leduc [mailto:videomusica2003@yahoo.com.mx]
 Enviada em: sexta-feira, 15 de fevereiro de 2008 02:24
 Para: menandro@ufba.br; menadroram@uol.com.br
 Cc: jornada@ufba.br
 Assunto: ofelia-frida

estimado menandro,
 en primer lugar, mil disculpas por el retraso en
 escribir esta carta.
 por razones del correo, no fué sino hasta hace poco
 que recibí y pude ver su maravilloso trabajo sobre
 frida y ofelia.

[el dvd llegó hace tiempo a méxico, al intentar
 entregarlo no había nadie en casa para recibirlo y el
 correo lo regresó a una misteriosa bodega dónde por un
 tiempo no había forma de encontrarlo...]

pero en segundo lugar, y sobre todo : gracias por el
 excelente trabajo.

aunque sea con éste retraso enorme, no puedo dejar de
 manifestar
 mi entusiasmo por el material y el resultado.
 nuevamente gracias, y un gran abrazo,

paul leduc

REFERÊNCIAS

- ALMENARA, Julio Cabero. *Avaliar para melhorar: meios e materiais de ensino*. In: *Para uma tecnologia educacional*. SANCHO, Juana M. (Org). Porto Alegre: ArtMed, 1998.
- ANG, Tom. *Vídeo digital: uma introdução*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2007.
- AREA MOREIRA, Manuel. *Los medios, los profesores y el currículo*. Barcelona: Sendai Ediciones, 1991.
- ARGAN, Guilio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail M. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 10. ed. São Paulo: Hucitec, 2002. (Linguagem)
- BALDELLI, Pio. *Comunicación audiovisual y educación*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.
- _____. *Informazione e contrainformazione*. Milano, IT.: G. Mazzotta, 1971.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- BELTRÃO, Lícia Maria Freire. *A escrita do outro: anúncios de uma alegria possível*. 2005. Tese (Doutorado) - Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.
- BOBBIO, Norberto. *Teoria geral da política: a filosofia política e as lições dos clássicos*. Rio de Janeiro: Campus, 1999.
- BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Jorje Zahar Ed., 1994.
- BRASIL. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. *Parâmetros curriculares nacionais: ensino médio: linguagens, códigos e suas tecnologias*. Brasília, DF, 2000.
- BRUNNER, Jerome S. *Toward a theory of instruction*. New York: W.W. Norton, 1968.
- CABERO-ALMENARA, Júlio. *Avaliar para melhorar: meios e materiais de ensino*. In: SANCHO, Juana M. (Org.). *Para uma tecnologia educacional*. Trad. Beatriz Affonso Neves. Porto Alegre: Artmed, 1998.
- _____. *Líneas y tendencias de investigación en medios de enseñanza*. LOPEZ-YAÑEZ, Juan; BLAS BERMEJO, B (Coord). *Actas de las jornadas de estudio sobre el Centro Educati-*

vo: novas perspectivas organizativas. [Sevilla, ES.] : Grupo de Investigación Didáctica, 1991. p. 523-539. Texto fotocopiado.

_____. *Tecnologia educativa: utilização didáctica del video*. Barcelona: Promociones y publicaciones universitarias, 1989.

CALASANS, Flávio Mário de Alcantara. *Propaganda subliminar multimídia*. São Paulo: Summus, 2006.

CARTER, Vicki. Do media influence learning? revisiting the debate in the context of distance education. *Open learning*, Essex, England, v. 11, n. 1, p. 31-40, Feb. 1996.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASASÚS, José Maria. *Teoria da imagem*. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

CASTAÑO GARRIDO, Carlos. *Análisis y evaluación de las actitudes de los profesores hacia los medios de enseñanza*. Leioa: Servicio Editorial, Universidad del País Vasco, 1994.

CHINIEN, Chris; HLYNKA, Denis. Formative evaluation of prototypical products: from Expert to connoisseur. *Educational and Training Technology International*, London, v. 30, n.1, p. 60-66, Feb. 1993. Texto fotocopiado.

CLARK, Richard E. North American disputes about research on learning from media. *International Journal of Educational Research*, Oxford, England, v. 14, n. 6, p. 507-520, 1990.

_____. Reconsidering research on learning from media. *Review of Educational Research*, Washington, DC, v. 53, n. 4, p. 445-460, 1983. Texto fotocopiado.

_____. Research on instructional media, 1978-1988. In: ELY, Donald P. (Ed.). *Educational media technology yearbook, 1988*. Englewood, CO.: Libraries Unlimited, 1988.

DIAZ BORDENAVE, Juan E. *O que é comunicação?* São Paulo: Brasiliense, 1982.

DOMATEWICZ, Dimitri. *Um pouco sobre a informática*. Acesso: Revista de educação e informática, São Paulo, n. 13, p. 8-10, abr. 1999.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DUBOIS, Phillippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP : Papyrus, 1999.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo : Perspectiva, 1986.

_____. O Sr./Sra., tomaria a Bastilha? In: A REVOLUÇÃO francesa: 1789-1989. São Paulo: Três, 1989. p. 150-155.

_____; SEBEOK, Thomas (Org.). *O signo de três: Dupin, Holmes, Peirce*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ELY, Donald P. *Educational technology research: a status report on classroom applications*. Trabalho apresentado a EDUTECH '86, the All Japan Annual Educational Technology Research Conference (12th, Tokyo, Japan, October 25-27, 1986). Texto fotocopiado.

ENZENSBERGER, Hans M. *Elementos para uma teoria dos meios de comunicação*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979.

ESCUADERO MUÑOZ, Juan Manuel. *La investigación sobre medios de enseñanza: revisión y perspectivas actuales*. Enseñanza & Teaching, Salamanca, ES, v. 1, n. 0, p. 87-119, 1983a.

_____. *Nuevas reflexiones em torno de los medios de enseñanza*. Revista de Investigación Educativa, Barcelona, v. 1, n. 1, p. 19-44, 1983b.

FELDMAN-BIANCO, Bela e LEITE, Míriam L. Moreira. *Desafios da imagem: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas, S. P.: Papirus, 1998.

FELDMAN-BIANCO, B. "Introdução" in *Desafios da Imagem: Iconografia, Fotografia e Vídeo nas Ciências Sociais*, Papirus, 1998, p. 11-18

FRIEDMANN, Georges. *Ces merveilleux instruments: essais sur les communications de masse*. Paris: Denöel/Gonthier, 1979.

FULCHIGNONI, Enrico. *La civilisation de l'image*. Paris: Payot, 1975.

GAGNÉ, Robert Mills. *Como se realiza a aprendizagem*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1971.

GARDNER, Howard. *As artes e o desenvolvimento humano*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

_____; KORNHABER, Mindy L.; WAKE, Warren K. *Inteligência: múltiplas perspectivas*. Porto Alegre: Artmed, 1998.

GUIRAUD, Pierre. *A semiologia*. 3. ed. Lisboa: Presença, 1983.

GUTIERREZ, Francisco. *Linguagem total: uma pedagogia dos meios de comunicação*. São Paulo: Summus, 1978.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relumê-Dumará, 2002.

FRANÇA, Vera Veiga. O objeto da comunicação: a comunicação como objeto. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (Org.). *Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. p. 39-60.

GERALACH, Vernon S. Trends in instructional technology research. in: BROWN, James W.; BROWN, S N (Ed.). *Trends in instructions technology*. Littleton, Colorado: Libraries Unlimited, 1984. p. 21-29.

HOMERO. *A odisséia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

LAURILLARD, Diana. *Rethinking university teaching: a conversational framework for the effective use of learning technologies*. London: Routledge Flamer, 1996.

LEVIE, H. W.; DICKIE, K. E. *The analysis and application of media*. In: TRAVERS, Robert M.W. (Ed.). *The second handbook of research on teaching: a project of the American Educational Research Association*. Chicago: Rand McNally, 1972. p. 858-882.

LOPES, Ivã Carlos; HERNANDES, Nilton (Org.). *Semiótica: objetos e práticas*. São Paulo: Contexto, 2005.

LUCKESI, Cipriano Carlos. *Educação e cidadania: contribuição da tecnologia educacional*. In: Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Tecnologia Educacional, 1986. p. 32-58. (Estudos e Pesquisas: Educação e cidadania, v. 40/41). Texto fotocopiado.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. 2. ed. São Paulo: USP, 1996.

_____. O vídeo e sua linguagem. *Revista USP*, São Paulo, n. 16, p. 6-17, 1993.

MACKENZIE, Norman, ERAUT, Michael, JONES, Hywel C. *Arte de Ensinar e a Arte de Aprender*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1974.

MANGUEL, Alberto: *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARGER, R. F. *Preparing Instructional Objectives*. Califórnia: Fearon Publ., 1962.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Preservação de acervos contemporâneos - problemas conceituais*. Disponível no endereço:

<http://www.macvirtual.usp.br/mac/arquivo/noticia/Ulpiano/Ulpiano.asp>, (visitado em 05/07/2007).

MERRELL, Floyd. *Introducción a la Semiótica de C. S. Peirce*. Maracaibo-Venezuela: Universidad del Zulia, 1998.

NEIVA JR. Eduardo. *A Imagem*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

NÚÑEZ, Fábían. *Humberto Mauro e o Cinema Educativo*. Disponível no endereço: http://www.telabrasilis.org.br/chdb_fabian.html. (visitado em 03/05/2007).

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

NÖTH, Winfried. *A Semiótica no Século XX*. São Paulo: Annablume, 1996.

OLIVEIRA, J. Batista Araújo e. *Tecnologia educacional: teorias da instrução*. Petrópolis: 1978.

OLSON, D. R. *Media and symbols: the forms of expression, communication and education*. (The 73rd yearbook of the National Society for the Study of Education). Chicago: University of Chicago Press, 1974.

PAIVA, Eduardo França. *História & Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PARRA, Nélio. *Metodologia dos recursos audiovisuais: estudo fundamentado na psicologia genética de Jean Piaget*. São Paulo: Saraiva, 1977.

_____. *Técnicas audiovisuais na educação*. São Paulo: Pioneira, 1985.

PARSONS, Michael J. *Compreender a arte: uma abordagem à experiência estética do ponto de vista do desenvolvimento cognitivo*. Lisboa, Presença, 1992.

_____. *A arte como modelo de compreensão*. *Arte & Educação em Revista*, Porto Alegre, v. 4, n. 3, p. 61-69, out. 1997.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica e Filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1972.

PFROMM NETTO, Samuel. *Comunicação de massa: natureza, modelos, imagens; contribuição para o estudo da psicologia da comunicação de massa*. São Paulo: Pioneira, Editora da USP, 1972.

PLANQUE, Bernard. *Técnicas audiovisuais no ensino*. São Paulo: Loyola, 1974.

PLATÃO. *Fedro*. Trad. J. Ribeiro Ferreira. Lisboa: Verbo, 1973.

PORCHER, Louis. *O Caminho da Ditadura dos Media?* Lisboa: Editorial Inquérito, (s.d.)

PORTA 80. *A nova era do cinema digital* - Rain Networks. No endereço:

http://www.linhadecodigo.com.br/cases.asp?id_case=13&sub=38 (Visitado em 23/12/2007).

PRETTO, Nelson De. *Escola sem/com Futuro: educação e multimídia*. Campinas/SP: Ed. Papirus, 1996.

RAMOS, Menandro C. de Castro. “*As Tecnologias Contemporâneas e os Desafios para a Escola com Futuro*”. In: Revista da FACED, Vol. 6. Salvador: Edufba, 2002.

_____. “*Fisiologismo Político e Qualidade da Educação: desafiando o tempo*”. In: Revista da FACED, Vol. 8. Salvador: Edufba, 2004.

_____. “*Um breve ensaio sobre a fotografia e a leitura crítica do discurso fotográfico*”. In: Revista Studium, nº 23. Publicação online da UNICAMP. Disponibilizada no endereço:

<http://www.studium.iar.unicamp.br/23/menandro/index.html> (Visitada em 25/12/2007a).

_____. “*Iniciando, apenas iniciando*”. In: *Rascunho Digital*. Publicação online da FACED/UFBA. Disponibilizada no endereço:

http://www.faced.ufba.br/rascunho_digital/textos/3.htm (Visitada em 25/12/2007b).

_____. “*Admirável mundo novo*”. In: *Rascunho Digital*. Publicação online da FACED/UFBA. Disponibilizada no endereço:

http://www.faced.ufba.br/rascunho_digital/textos/10.htm (Visitada em 01/01/2008a).

_____. “*E agora, Pajé?*”. In: *Rascunho Digital*. Publicação online da FACED/UFBA. Disponibilizada no endereço:

http://www.faced.ufba.br/rascunho_digital/textos/295.htm (Visitada em 01/01/2008b).

REVISTA SPECULUM (online). *Cinema está estagnado no Brasil*. No endereço: <http://revistaspeculum.wordpress.com>. (Visitada em 28/12/2007).

ROSSI, Maria Helena Wagner. *Imagens que falam: leitura da arte na escola*. Porto Alegre: Mediação, 2003.

SAETTLER, P. *The evolution of american educational Technology*. Englewood: Libraries Unlimited, 1990.

SALDANHA, Louremi Ercolani. *Tecnologia educacional*. Porto Alegre: Globo, 1978.

SAMAIN, E. “*Questões heurísticas em torno do uso das imagens nas ciências sociais*, in (op.cit) *Desafios da Imagem*, pp 51-64.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

SANTAELLA, Lucia. *Palavra, imagem & enigmas*. In: Revista USP. Nº 16 - Dossiê Palavras/Imagem. São Paulo: Ed. da USP, 1992/1993.

_____. *Miniaturas: ensaios breves*. São Paulo: Hacker Editores/Cespuc, 1996.

_____. *Três paradigmas da imagem*. In: OLIVEIRA, A. C. M. & DE BRITO, Y. C. F. (org.) *Imagens técnicas*. São Paulo: Hacker Editores, 1998, pp. 167-178.

SANTORO, Luiz Fernando. *Os audiovisuais na escola*. In: Revista Vozes. Petrópolis: Vozes, n.º 7, setembro de 1980.

SANTORO, Luiz Fernando. *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil*. São Paulo: Summus, 1989.

SALOMON, G. e CLARK, R. E. *Reexamining the methodology of research on media and technology in education*, Review of Educational Research, 47 (1), 1977, p. 99-120. Texto fotocopiado.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 1969. [orig.:1916].

SCHRAMM, W. *Big media, little media: tools and technologies for instruction*. Beverly Hills: Sage, 1977.

SCHWARTZENBERG, Roger-Gérard. *O Estado espetáculo*. Rio de Janeiro: Difusão, 1978.

SERRANO, Jonathas. *Epítome de História do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1925.

SIQUEIRA, Ethevaldo. *Revolução Digital: história e tecnologia do século 20*. São Paulo: Saraiva, 2007.

SKINNER, Burrhus Frederic. *Tecnologia do ensino*. São Paulo: Herder, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1972.

SOARES, Ismar de Oliveira. *Escola, comunicação e sociedade*. In: Comunicação e educação. Brasília: Revista de Educação AEC, ano 11, ano 44, 1982.

_____. (Org). *Para uma leitura crítica dos jornais*. São Paulo, Ed. Paulinas, 1989.

SODRÉ, Muniz. *A comunicação do Grotesco: um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.

TARDY, Michel. *O professor e as imagens*. São Paulo: Cultrix, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1976.

THIBAUT-LAULAN, Anne-Marie. *Imagem e Comunicação*. São Paulo: Melhoramentos, 1976

VANOYE, Francis. *Usos das linguagens: problemas e técnicas na produção oral e escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

WALTY, Ivete Lara Camargos, FONSECA, Maria Nazareth Soares, CURY, Maria Zilda Ferreira. *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

WATZLAWICK, Paul e Helmick BEAVIN, Janet e D. JACKSON, Don. *Pragmática da Comunicação Humana*. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.

WITTICH, Walter Arno e SCHULLER, Charles Francis. *Recursos Audiovisuais na Escola*. São Paulo: Ed. Fundo de Cultura, 1964.

ANEXOS E APÊNDICES

A CONSTRUÇÃO DO ROTEIRO

Após ter aceitado o desafio de Guido Araújo, inicialmente idealizado para uns cinco minutos, comecei a ler tudo o que dispunha sobre a pintora mexicana, inclusive fazendo uma exaustiva pesquisa na internet. Guido, tão logo concordei em realizar o trabalho, passou-me alguns recortes de jornais e algumas fotos que lhe dera a atriz mexicana, Ofélia Medina, a mesma que fez o papel de Frida Kahlo no filme *Naturaleza Viva*, dirigido pelo também mexicano Paul Leduc. Também recebi de Guido uma cópia do referido filme, do qual utilizei excertos imagéticos para compor *Viva o México de Frida e Ofélia!*

De posse desse material, passei a redigir o roteiro. À medida que escrevia, empolgava-me mais e mais. O resultado desse entusiasmo foi uma ampliação do que foi inicialmente concebido de cinco para quarenta e cinco minutos. Fui sentindo a necessidade de buscar outras referências sobre Frida, inclusive revi (algumas vezes) a versão hollywoodiana, com Salma Hayek no papel de Frida e dirigido por Julie Taymor.

Percebi, enquanto me envolvia com a biografia da pintora mexicana, um paralelismo que podia ser explorado no roteiro. Durante a XXXIII Jornada Internacional de Cinema da Bahia, pude gravar um depoimento emocionado de Ofélia sobre as dificuldades que o seu país atravessava, pelos desmandos do seu governo, inclusive fazendo denúncias de corrupção e tortura.

Constatee uma grande semelhança entre Frida Kahlo e Ofélia Medina. Além da nacionalidade, da ascendência européia e indígena mexicana, e da extrema sensibilidade artística, ambas, sempre levantaram as mesmas bandeiras em favor dos povos oprimidos do mundo. Ou seja, ambas eram artistas e militantes políticas. Cada uma de um modo singular, mas ambas com extremada paixão.

Findo o roteiro, imediatamente comecei a fazer o levantamento imagético. Baixei centenas de fotos alusivas à pintora mexicana, bem como fotos dos seus trabalhos plásticos, além de fotos de algumas personalidades históricas, com as quais se envolveu de alguma forma, direta ou indiretamente.

O trabalho de míseros quarenta e cinco minutos me tomou nada menos que três meses de dedicação quase exclusiva, emendando dia, noite e madrugada.

Devo responsabilizar a baixa qualidade das fotos da internet pela demora de finalização do documentário. Muitas delas foram submetidas a extenuantes processos de recuperação, efetuados por softwares de tratamento de imagem.

Outro fator de demora é que acabei realizando tudo sozinho. Ou quase. Felizmente não precisei fazer a locução. Para isso contei com as belas vozes de Clarissa Torres e Ewerton Matos. No mais, assumi o que normalmente é realizado por uma equipe. Do roteiro à edição, passando por tratamento de imagens e efeitos especiais. Árduo trabalho, longas noites insones, mas afinal consegui terminar. Iniciar e terminar – dois momentos distintos de prazer infinito. O documentário é to simples, eu diria, modesto mesmo. Está muito aquém do que poderia ser dito e mostrado sobre ambas, Frida e Ofélia, mas foi feito com muito gosto e carinho.

A velha paixão pelo México, oriunda de leituras sobre a extraordinária história de pelejas de seu povo, inspirou-me o título, que sugere que é apenas o México de Frida e Ofélia. Não é “qualquer México”, mas somente aquele que se insurge contra as injustiças, a opressão, a exploração e que faz da luta pela liberdade quase um sacerdócio.

ESTRUTUTURA DOS BLOCOS

1. Abertura - em que menciono as comemorações do centenário de nascimento de Frida Kahlo e situo a exibição de filme de Paul Leduc, em 1985, pela primeira vez na Bahia, quando viera participar da Jornada Internacional de Cinema da Bahia como jurado. Aqui eu estabeleço o paralelismo entre a vida de Frida Kahlo e a da atriz Ofélia Medina, que fez o papel da pintora mexicana. “Frida e Ofélia têm muito em comum. Além da nacionalidade, da ascendência européia e indígena mexicana, e da extrema sensibilidade artística, ambas sempre levantaram as mesmas bandeiras em favor dos povos oprimidos do mundo”.

2. Frida Kahlo – nesse bloco apresento traços biográficos que julguei significativos da pintora mexicana.

3. Artista e Militante – embora também fatos da vida de Frida sejam mencionados, qual o bloco anterior, enfatizo aspectos de sua arte, com a cronologia de alguns dos seus trabalhos, bem como da sua militância política.

4. Ofélia Medina – apresento um breve currículo da atriz e militante social mexicana.

5. Memórias – durante a XXXIII Jornada de Cinema, Ofélia Medina participou de uma mesa sobre a memória de cinema na América Latina (Guido pode lhe fornecer mais detalhes sobre esse evento passado). Durante a sua fala, Ofélia faz uma denúncia dos desmandos políticos do governo do seu país. No depoimento de cerca de quinze minutos, ela o inicia dizendo:

“Hoje em dia, o meu país atravessa a pior crise de sua História. Hoje em dia, no México, reconhecido pelo governo, morrem 50 mil crianças ao ano, por causa da desnutrição. Reconhece o governo 50 mil. Ou seja, quantos serão? Se esse governo mentiroso e corrupto não pode mascarar 50 mil mortes? Ao ano. Então, para mim é um luxo pedir para falar da memória cinematográfica, quando a memória histórica e a vida do meu país estão tendo um doloroso momento”.

Dividi sua fala em blocos e os denominei de Memória, Somos Índios, Mentira, Corrupção, Tortura etc. Neste último fiz um pequeno inserte, com imagens captura-

das da internet, de um evento triste, de muita violência, mencionado por Ofélia, ocorrido na localidade de San Salvador Atenco, próxima da Cidade do México.

6. Toques - Cumprimentos a Ofélia e depoimentos de algumas pessoas presentes no ICBA após a exibição de *Frida, Natureza Viva*, de Paul Leduc e ainda, depoimento de Ofélia sobre a Jornada Internacional de Cinema da Bahia, cujo título denominei de *Alegria da Esperança*.

7. Final - aqui eu concluo dizendo que “Os nomes de Frida Kahlo e Ofélia Medina estarão sempre juntos e presentes, quando bandeiras forem levantadas pela paz, pela justiça social e pela dignidade humana, tanto no México quanto em qualquer outro lugar do Planeta”.

8. Créditos – Além dos devidos créditos de autores de imagens e músicas utilizadas eu faço referência do trabalho realizado como sendo parte da minha pesquisa de doutorado intitulado de *O Fazer e o Pensar Mensagens Audiovisuais no Cotidiano Pedagógico*. A narração do documentário se dá através da locução de duas vozes – masculina e feminina – realizadas por Ewerton Maia, locutor profissional e Clarissa Torres, atriz e recém formada pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

ROTEIRO DE VIVA O MÉXICO DE FRIDA E OFÉLIA!

De: Menandro Ramos

ÁUDIO	VÍDEO
Abertura [voz masculina]	
1. <i>Jornada Internacional de Cinema da Bahia</i> faz coro às comemorações pelo centenário de nascimento de uma pintora incomum, cujo nome foi muito, muito além das fronteiras de Coyoacán [pronuncia-se como está escrito], seu berço de nascimento, no México.	
2. Através da <i>Jornada</i> , pela primeira vez foi exibido no Brasil, em 1985, o filme <i>Frida, Natureza Viva</i> sobre a vida da genial artista mexicana, dirigida por Paul Leduc [pronuncia-se "Pôulêduc"] e tendo a atriz Ofélia Medina, também mexicana, fazendo o papel da pintora e ativista política.	
3. Coincidira que o diretor Paul Leduc fora convidado a participar do evento como jurado e trazia na sua bagagem uma cópia do filme. Sem que estivesse na programação, consultou o diretor da <i>Jornada</i> , Guido Araújo, sobre a possibilidade de exibi-lo naquela ocasião, idéia que foi acolhida com grande entusiasmo.	
4. Assim, antes mesmo do premiado filme ser conhecido nos circuitos mundiais do cinema, já havia sido exibido, em <i>avant-premièr</i> [pronuncia-se avamprêmiér], na Bahia.	
5. Vinte e dois anos após a estréia do filme na capital baiana, a <i>Jornada</i> contou com a presença da também premiada atriz Ofélia Medina, como jurada da sua 33ª edição.	
6. Frida e Ofélia têm muito em comum. Além da nacionalidade, da ascendência européia e indígena mexicana, e da extrema sensibilidade artística, ambas sempre levantaram as mesmas bandeiras em favor dos povos oprimidos do mundo.	
Breve Biografia de Frida Kahlo [Voz Feminina]	
1. Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón [pronuncia-se como está escrito], ou simplesmente Frida Kahlo é o nome de uma	

<p>das mais instigantes personalidades femininas do século 20. Nascida de pai descendente de judeus-alemães da Hungria e de mãe mexicana originária de Oaxaca [pronuncia-se “Oarráca”], de antepassados indígenas e espanhóis, sua vida foi um misto de sofrimento, paixão, sensibilidade artística e militância política.</p>	
<p>2. Frida Kahlo nasceu em Coyoacán, subúrbio da Cidade do México, em 06 de julho de 1907. Ainda criança, contraiu poliomielite, o que lhe resultou um comprometimento motor na perna direita e lhe deixou, para o resto da vida, uma desconfortável marca física. Aos 17 anos ingressou na Liga da Juventude Comunista e, pouco depois, começou a se interessar pelo desenho.</p>	
<p>3. Aos 18 anos, sofreu um acidente, quando viajava em um transporte coletivo. Uma barra de ferro atravessou-lhe o ventre, afetando-lhe o útero, a coluna vertebral e a pélvis, além de sofrer esmagamento da bacia e inúmeras fraturas nos membros inferiores.</p>	
<p>4. Ficou inconsciente durante três semanas e longo tempo hospitalizada. Ninguém acreditava que poderia recuperar-se. Sua tenacidade e vontade de viver, entretanto, contrariaram os prognósticos médicos.</p>	
<p>5. Daí para frente, sua vida é marcada por muitas dores físicas e sofrimentos psíquicos, mas também é sustentada por uma enorme força interior.</p>	
<p>6. Na longa recuperação, em que passou praticamente todo o tempo imobilizada num leito, inspirando delicados cuidados, entregou-se à pintura e leitura de assuntos relacionados à arte, à filosofia e à poesia.</p>	
<p>7. A família, sempre solidária, presenteou-lhe com um espelho e, a partir de então, ela passou a pintar auto-retratos e a explorar o próprio corpo como tema de sua pintura, com características marcadamente femininas. Ela dizia que pintava porque se encontrava sozinha e porque ela própria era o tema que melhor conhecia.</p>	
<p>8. Nem sua saúde frágil lhe impediu de experimentar tudo o que a vida lhe oferecia. Não tardou, pouco tempo depois, a integrar-se aos círculos intelectuais e culturais de seu país, em que conheceria Diego Rivera [pronuncia-se Diêgo Rivéra], pintor mundialmente famoso, com quem viria a se casar mais tarde, em 1929, ocasião em</p>	

que sofreria o seu primeiro aborto.	
9. Morou algum tempo nos Estados Unidos, em companhia de Rivera, que recebera encomendas para pintar murais em algumas cidades americanas. Em 1932 sofreu o seu segundo aborto.	
10. Já de volta ao México, em 1933, surpreende seu marido e sua irmã em relacionamento amoroso, o que lhe provoca um grande desgosto. Algum tempo depois, sofre o seu terceiro aborto. Definitivamente, a maternidade lhe voltara as costas. Suas telas pintadas com paixão e dor foram, por assim dizer, os filhos que a natureza lhe negara.	
11. Em 1937, Rivera recebe o líder político exilado Leon Trotsky, com o qual Frida tem um breve romance.	
12. Juntamente com Rivera, Frida envolve-se ainda muito jovem com a militância política, com o ideário da Revolução Mexicana e sempre estiveram próximos das idéias de Marx, de Zapata e de personalidades que lutaram pela transformação da sociedade injusta em que viveram. Acredita-se que a aventura com o desterrado russo não passou de simples vingança pela traição que sofrera, já que Rivera nutria um grande respeito por aquele que um dia estivera à frente do Exército Vermelho, como principal comandante.	
13. Em 1938, nos Estados Unidos, realiza sua primeira exposição individual, na cidade de Nova York, na Galeria de Julien Levy [pronuncia-se Jilián Leví]. A partir da década de 40, sua arte onírica e de feição surrealista, finalmente, começa a ter reconhecimento em seu país. Porém, só em 1953 consegue realizar a sua primeira e única exposição individual, na Galeria de Arte Contemporânea da fotógrafa Lola Alvarez Bravo [pronuncia-se Lôla Alvarês Bravo]. Frida assiste à exposição postada em uma cama, contrariando ordens médicas. 14. Seu estado de saúde agravara-se. Três meses depois os médicos amputam-lhe a perna direita, para impedir que uma gangrena instalada se expandisse pelo seu corpo. Após a cirurgia ela indaga, de forma irônica, “para que queria os pés se tinha asas para voar”.	
15. Onze dias antes de morrer, na sua última aparição pública, a incansável militante participou, em uma cadeira de rodas, de	

manifestação contra a derrubada do governo eleito da Guatemala, por prepostos do capitalismo imperialista.	
16. Logo depois, a artista cai numa profunda depressão e falece em 13 de julho de 1954, uma semana após completar 47 anos.	
Frida Pintora [voz masculina]	
1. O legado de cerca de duas dezenas de telas produzidas por Frida Kahlo continua a exercer um fascínio aos que apreciam suas concepções plásticas. O contato com o muralista Rivera contribuiu para o alçar vôo de sua carreira, mas sem dúvida a força e a qualidade do seu trabalho de autodidata incansável asseguram e consolidam o seu lugar na história da pintura mexicana e mundial. Filmes e peças teatrais sobre sua vida acabaram contribuindo para tornar suas pinturas e poesias conhecidas em todos os continentes. Há casos em que seus trabalhos superam, em valor de venda, às próprias produções do seu companheiro Rivera.	
2. Além de ter sido forjada pelos sofrimentos físicos que padeceu ao longo da sua vida, e de seus amores conturbados, homo e heterossexuais, a sua arte controversa não deixa de ter sido influenciada também pela época em que viveu, de grandes ebulições sociais, políticas, culturais, embora tenha levado para suas telas, de forma predominante, as vivências pessoais.	
3. Ainda assim, a sua arte reservou, com paixão assumida, espaço para o engajamento político e social. Personalidades quais Marx, Engels [pronuncia-se Êngels com G], Lênin, Stalin e Mao Tse-Tung povoam tanto seu diários quanto suas criações artísticas.	
4. De forma narcísica e quase obsessiva, Frida retrata seus dramas pessoais, suas dores, mas não só isso. Suas retinas também necessitam embeber-se das cores da cultura mexicana que tanto ama e aprecia e em especial a do mundo Azteca [pronuncia-se Asteca], de seus antepassados indígenas.	
5. Suas figurações são duras, críticas e até cruéis, mas são também ternas, frágeis e sensuais. Em cada tela, as cores de um pungente drama pessoal ou os tons de um	

<p>contexto social duro a demandar soluções coletivas ou mesmo um desejo onírico em forma de pintura. Paixão e engajamento nunca estão divorciados no seu trabalho.</p>	
<p>6. Na obra Hospital Henry Ford [pronuncia-se Ênri Fór], de 1932, o lamento de uma maternidade impossível. Já na pintura intitulada Entre o México e os Estados Unidos, desse mesmo ano, é a recordação da pátria distante, mas sempre lembrada por ternos liames.</p>	
<p>7. Ao pintar, em 1939 As Duas Fridas, uma europeia e outra uma índia mexicana, a artista revela-se cada vez mais distanciada de suas raízes opressoras, representadas pelas vestes da matriz do continente europeu e reafirma sua identificação cada vez maior com o figurino campesino vivificante do seu querido México oprimido, mas ao mesmo tempo esperançoso e com admirável capacidade de resistência, simbolizado por um coração que se torna pleno, em detrimento de um outro que se esvai inexoravelmente [pronuncia-se ineczoravelmente].</p>	
<p>8. Nesse mesmo ano, encanta André Breton na antológica exposição que participa em Paris, onde suas noites são partilhadas cordialmente com Picasso, Marcel Duchamp [pronuncia-se Marcel Dichamp com o p breve], Kandinsky, Max Ernst, Paul Éluard [pronuncia-se Pôul Êluar], Yves Tanguy [pronuncia-se Ivi Tanguí] e outros tantos artistas e intelectuais presentes na capital francesa, que lhe manifestaram apreço e admiração pela sua pintura.</p>	
<p>9. Aos que designavam sua arte de surrealista, ela costumava contrapor: “Pensaram que eu era Surrealista, mas nunca fui. Nunca pintei sonhos, só pintei a minha própria realidade”.</p>	
<p>10. Ao pintar a obra O Veadinho, em 1946, talvez Frida tenha pretendido metaforizar plasticamente suas dores que se reproduziriam a partir do infausto acidente de ônibus que sofrera na juventude, quando seu ventre fora perfurado por um ferro que se desprendera, qual uma flecha de aço.</p>	
<p>11. Na pintura Cabelo Cortado, de 1940, ela se auto-retrata despojada das vestes mexicanas e sem os longos cabelos que Diego Rivera tanto apreciava. Tratava-se da representação do término do seu casamento com o muralista, posteriormente reatado. Na tela “A Coluna Quebrada”, de</p>	

<p>1944, o abalo de sua estrutura física e psíquica sofrido, após o acidente, torna-se explícito.</p>	
<p>12. No outono precoce de sua vida, em 1954, Frida pintou talvez a sua obra mais engajada, intitulada O marxismo dará saúde aos doentes. Nessa pintura, ela se retrata livrando-se das muletas e portando um livro vermelho na mão esquerda ladeada, quase com fervor religioso, pelo rosto do revolucionário pensador alemão, alusão que ela já havia feito verbalmente, de que “se libertara da dor ao conhecer o marxismo”.</p>	
<p>13. No auge da sua maturidade artística ela assim se manifestou: “Estou muito preocupada com a minha pintura, acima de tudo, por que quero transformá-la em algo útil. Até agora tenho simplesmente veiculado uma atitude honesta de mim mesma, mas que infelizmente está muito longe de servir ao Partido. Tenho que lutar com todas as minhas forças para assegurar que a única coisa positiva que a minha saúde me permite fazer, beneficie também a revolução, a única razão de viver”.</p>	
<p>14. Para muitos, Frida Kahlo é hoje uma das estrelas de primeira grandeza da mitologia latino-americana. Além dos atributos da grande pintora e poeta, de uma sensibilidade inegável, cujos quadros e escritos transbordam sentimentos, ela representa também o obstinado engajamento feminino em defesa da libertação de seu povo. Ao mesmo tempo em que elevou o nome do seu país com sua arte, ela também desafiou as regras da sociedade em que viveu, com suas intensas e tumultuadas histórias de amor vividas, sendo a maior delas com o muralista e pintor Diego Rivera, seu grande afeto.</p>	
<p>15. No final de sua vida, com a saúde agravada pelos males da coluna e pela necessidade de ter novamente o seu corpo imobilizado pelo gesso, lá estava ela, qual adolescente irrequieta, desenhando a foice e o martelo, símbolo do partido que abraçou de forma sincera e com grande paixão.</p>	
<p>16. Não foi à-toa que os seus amigos e admiradores cobriram-lhe o caixão com a bandeira vermelha que tanto amou e que acreditava representar o melhor caminho para uma humanidade feliz e solidária.</p>	

DADOS BIOGRÁFICOS DE OFÉLIA MEDINA [voz feminina]	
17. Ofélia Medina, atriz e ativista social mexicana, nascida em 1950, da mesma forma que Frida Kahlo, desde cedo se envolveu com as artes e com a militância política.	
18. Ofélia tornou-se bailarina e mestra pela Academia de Dança Mexicana, do Instituto Nacional de Belas Artes. Estudou pantomima infantil e expressão corporal no México e atuação e canto em Los Angeles, na Califórnia. Na Dinamarca, estudou no Odin Theatre [pronuncia-se como está escrito]. Seu rico currículo inclui extensas e importantes atuações no teatro, no cinema, no rádio e na TV.	
19. Nas suas frentes de militância da atualidade ela se dedica, com grande paixão, à pintora Frida Kahlo, com quem tem intimidade desde os 11 anos de idade, da mesma forma que se volta, de maneira também apaixonada, para as causas das crianças indígenas do México e das mulheres zapatistas. Tanto nos teatros dos grandes centros urbanos quanto nos modestos acampamentos rebeldes, ela está presente levando o seu canto “cojido” [pronuncia-se “corrido”] de Frida e narrando trechos da vida breve da artista mexicana.	
20. Aos 16 anos, já era uma jovem cheia de idéias e queria ser como Frida, uma mulher à frente de seu tempo. Nessa mesma época filiou-se ao partido comunista. Daí para frente estudou e militou com grande intensidade e envolvimento.	
21. Das 36 produções cinematográficas mexicanas e internacionais que atuou, destaca-se <i>Frida</i> , <i>Natureza Viva</i> , o longa-metragem mais famoso do diretor Paul Leduc, [pronuncia-se “Pôulêduc”] de 1985. O filme rendeu para Ofélia prêmios e prestígio nacionais e internacionais. Pode-se dizer, entretanto, que mesmo antes do sucesso do filme em que atuou como Frida, ela já era bastante conhecida no seu país, pelas inúmeras novelas que trabalhara.	
22. Durante a sua passagem por Salvador, em setembro de 2006, como participante do júri da 33 ^a . Jornada Internacional de Cinema da Bahia, Ofélia Medina pôde falar das suas preocupações com os desmandos da atual política do governo de seu país e das dificuldades econômicas e sociais	

do México.	
23. Os nomes de Frida Kahlo e Ofélia Medina estarão sempre juntos e presentes quando bandeiras forem levantadas pela paz, pela justiça social e pela dignidade humana, tanto no México quanto em qualquer outro lugar do Planeta.	

TRADUÇÃO DO DEPOIMENTO DE OFÉLIA MEDINA

Revisão: Profa. Fernanda Almeida Vita (Inst. de Letras/UFBA)

Hotel da Bahia, 33ª Jornada de Cinema da Bahia
Câmera: Menandro Ramos (UFBA)

1. MEMÓRIA DO MÉXICO

Hoje em dia o meu país atravessa a pior crise...
...de sua História.
Hoje em dia no México, reconhecido pelo governo...
...morrem 50 mil crianças ao ano,...
...por causa da desnutrição.
Reconhece o governo 50 mil.
Ou seja, quanto serão?
Se esse governo mentiroso e corrupto...
...não pode mascarar 50 mil mortes.
Ao ano.
Então para mim é um luxo pedir para falar...
...da memória cinematográfica quando a...
...memória histórica e a vida do meu país estão tendo...
...um doloroso momento.
Ouvi, em Porto Rico, da boca de uma mulher, que...
...disse que: "O povo que esquece a sua História...
...está condenado a repeti-la".
México está condenado a repetir uma História de...
...fome, de injustiça social porque não a recorda.

A memória de meu país hoje em dia é uma...
...memória oral, é a que tem os índios.
Os índios falam contigo e têm palavras...
...e têm memória.
Nós temos reuniões para falar o que disse aqui...
...e o tradutor recorda até as risadas e o faz...
...e o faz...
...quando traduzem se riem quando dou risada...
...movem as mãos é uma memória cinematográfica...
...de disco duro interior.
Aí está a memória de meu país hoje em dia.

2. SOMOS INDÍGENAS

Nós, há vinte anos que começamos a fundação de...
...cine-americano, nós no meu país começamos...
...a trabalhar pelo reconhecimento do...
...humano e das comunidades indígenas.
Há vinte anos...
Não havia uma só organização...
...não-governamental...

...em respeito aos direitos das comunidades...
 ...indígenas.
 Há vinte anos que no México não sabíamos...
 ...quantos índios haviam.
 Sabíamos pelo trabalho do Instituto Nacional...
 ...Indigenista que hoje já não existe.
 O governo de Fox acabou com esse Instituto...
 ...que tinha e que tem hoje somente um arquivo...
 ...guardado num edifício com uma memória histórica...
 ...dos índios do México importantíssima.
 Porém, hoje em dia está aí esperando que outro...
 ...estúpido não pague a luz e se perca outra vez.
 E nesses vinte anos reencontramos nossa...
 ...indianidade
 Nós todos os mexicanos, somos mestiços.
 Somos uma mescla que nos fizeram esquecer...
 Quando nasci eu perguntei de onde que vinha.
 Todos os branquinhos, espanhóis...
 Porque eu não tinha nenhuma avó ou bisavó...
 ...índia? Não, não, não!
 Que horror! Eles são ignorantes, sujos, loucos!
 Isso é o que soubemos. Mas crescemos e vimos...
 ...oitenta e oito...
 ...sessenta e oito, o movimento estudantil...
 ...aí começou, até que...

...passou tempo e de pronto pensamos: "somos...
 ...mestiços, somos índios".
 E esses vinte anos foram para recuperar nossa...
 ...indianidade.
 Hoje em dia eu digo com muito orgulho que sou índia.
 E é um trabalho que custou muito.

3. CARLOS SLIM

México está, infelizmente, a ponto de cair numa...
 ...ditadura militar.
 A situação política neste momento...
 ...é tão grave que só nos sobra um exército...
 ...se é nacionalista.
 E eu temo que esse exército vá ser algo pronto.
 E eu aproveito esta palavra para que vocês aqui...
 ...ajudem a estabelecer e estejamos alertas desta...
 ... situação.
 Não pode ser pego, o que está passando no México.
 Importamos 70% do país do que comemos.
 No México, somos cento e três milhões de pessoas,...
 ...sessenta milhões na pobreza.
 E, desses sessenta milhões, trinta na miséria extrema.
 Trinta milhões de pessoas!
 Que não existem, não existem.
 Que vivem em comunidades inacessíveis, em cujas...
 ...crianças nascem e morrem sem que ninguém...
 ...se dê conta, conta...

Porém, temos também o terceiro homem mais rico...
 ...da América, que se chama Carlos Slim...
 ...que é nos parece herói, e que todos...
 ...queremos que seja orgulho nacional...
 ...Carlos Slim, esse tingo rico. E esse tingo rico tem a sua riqueza com...
 ...50 mil crianças mortas de desnutrição.

4. GASTO COM A MENTIRA

México...
 ...gasta do seu orçamento do...
 ...dinheiro do povo...
 ...o primeiro gasto, esse restante bancário...
 ...o banco...
 ...que não há um só banco mexicano.
 O segundo gasto do meu país é a mentira...
 ...para que vocês não se inteirem de que isso passa.
 Gastamos milhões de dólares diários...
 ...em uma informação...
 ...para que nada se saiba do crime.
 Diários!
 Duzentas crianças morrem diariamente no México...
 ...quando poderia não ser.
 E, o segundo gasto do meu país,...
 ...é para a mentira.
 E o terceiro gasto, já não o sabem?
 É o exército...
 ...a repressão!

Quando há um desastre, um furacão,...
 ...o governo do México diz: "Bravo!" Por que?
 Por que?
 Porque vendem os tetos, vendem os negócios...
 ...dos filhos de Marta Sahagún, a esposa do...
 ...presidente.
 Eles estão felizes das desgraças.
 Porque fazem negócios das desgraças.

5. DESASTRE ECOLÓGICO E CORRUPÇÃO

Hoje em dia, meu país está inundado, o desastre...
 ...ecológico é total. Total! Não há produção agrícola.
 E quando vem um desastre, exército, exército ali!
 Para que a gente não proteste, não se rebele.
 Povos ocupados pelo exército. Em Chiapas, há 60 mil efetivos do exército.
 Rodeando aos Zapatistas.
 Aonde vamos?
 Atualmente, temos um pleito pelo poder.
 Um pleito no qual...
 ...o governo atual, presidente Fox,...
 ...do Partido Ação Nacional,...
 ...necessita de quem o siga, seja de seu próprio...
 ...partido, para que não haja um juízo político...
 ...a este governo criminoso.
 Porém, o partido que disputa o poder...

...não é um partido de esquerda. Não o é.
É corrupto, totalmente corrupto.
Então,...
...é uma gravíssima situação.

6. AMEAÇADA

Nós vivemos uma vida bastante difícil.
Eu fui cinco vezes ameaçada de morte.
Meus filhos pelos últimos dez anos...
...viveram fora do México.
Isto parece não ter fim.

7. SEM CINEMAS

Não há cinemas no México.
Creio que no ano passado, esse ano,...
...não houve filme.
Não mais.
Infelizmente também...
...o pouco cinema que se faz...
...não mostra o nosso país...
...não reflete a sua situação.
Não fala disso que estou falando.
Eu...
...trouxe comigo um pequeno vídeo...
...que foi feito com as câmaras...
...das pessoas que se tem aí...
O cinema, me disse Alquímia...
...que... na fundação, uma parte...
...para o cinema índio...
...quando o uso da câmara...
...eu vou pela vida com minha câmara...
E as comunidades indígenas das crianças...
...vem chegando e me tiram a câmara.

Eles...
...têm...
...uma avidez de contar sua própria história,...
...de seu reflexo.
Mas quando me perguntam: "Dona Ofélia,...
...quanto custa a câmara?"
Putá que lo digo!...
Aí vamos juntando câmaras velhas e vamos levando...
...porque isso é impossível.
O índio mexicano pertence a uma miséria extrema...
...o que quer dizer que uma família...
...tem menos de um dólar, ao dia, para viver.
Por isso não podemos comprar uma câmara.

8. ALEGRIA DA ESPERANÇA

Este Festival me tem dado a alegria de ter esperança...
...outra vez.
Ter esperança de que o cinema é uma atividade...
Que pode ser politicamente correta.
Que ser um artista de cinema não significa...
...ser uma pessoa fútil.
Que um festival de cinema...
...não é só uma reunião de pessoas que se juntam...
Para vender e comprar.]
Que...
...um festival de cinema pode ser como...
...um festival das Jornadas de Cinema da Bahia...
...que são uma festa da cultura...
...da resistência cultural.

De... O que se tem que é ser o cinema...

...que é só um reflexo de sua sociedade...

E agora Pajé?

Menandro C. de Castro Ramos

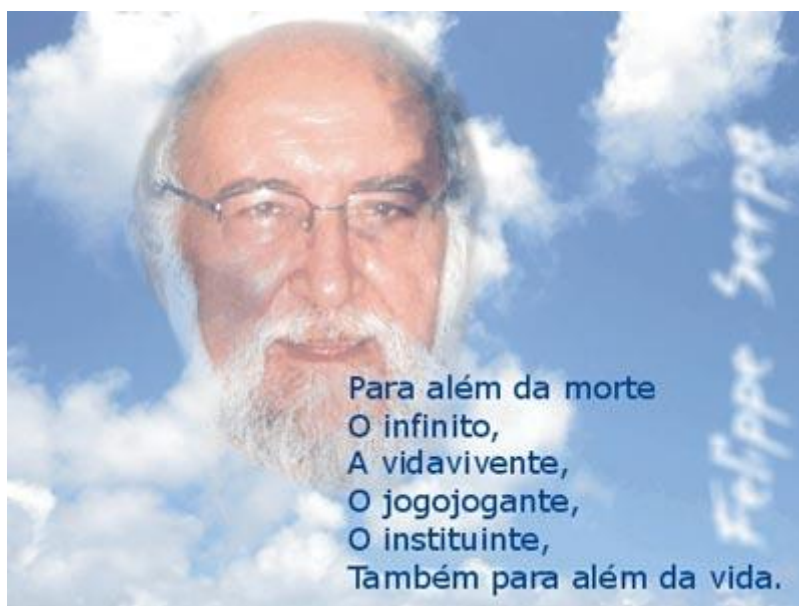
UM BREVE ESCLARECIMENTO

Escrevi este texto para disponibilizá-lo na disciplina Universidade, Nação e Solidariedade da qual participava com **Felippe**. Fiquei muito honrado por ele me convidar para participar desse sonho coletivo. A pedido de colegas e amigos, resolvi socializá-lo com as demais pessoas que não tinham, normalmente, acesso ao Rascunho da Disciplina.

Já tive a oportunidade de dizer que O **Rascunho Digital (RD)** tinha como padrinho o nosso querido **Pajé**. Foi ele quem mais acreditou nesse ambiente digital, tornando-se o maior incentivador do nosso trabalho - de Renato Novais (estudante de Ciência da Computação da UFBA, parceiro dessa viagem) e meu.

Recentemente, numa viagem que fizemos a Cachoeira, por ocasião da instalação da Universidade do Recôncavo, ele manifestou interesse em transformar os textos do **RD** em um livro, que teria uma organização temática e não cronológica. Insistiu em que a capa tivesse a mesma disposição visual do **RD**. Fico feliz por termos essa possibilidade de resgatar 31 textos e mais um enorme número de comentários do **Caro Pajé**. Vamos envidar esforços para que o seu desejo se concretize. É uma forma de tê-lo sempre conosco por todos os tempos.

Será que a festa acabou? Não. Certamente vc quer que continue. Vamos tocar pra diante. Esses últimos meses que passamos juntos foram por demais frutíferos. Endendi aquele desabafo seu, numa das últimas aulas, mas não concordei com uma vírgula sequer. O semestre foi muito rico, apesar de todos os contratempos. Acho que os alunos concordam comigo. Aliás, vc tmb já estava concordando, né? Pensa que já não conheço o seu sorriso maroto de menino provocador?



O nosso relacionamento sempre foi marcado por provocações. Admitamos entretanto, de ambas as partes elas aconteceram. Quantas vezes lhe provoquei, a ponto de vc me dizer que eu estava sofismando, no ardor de certas discussões, e sair bruscamente, pra no dia seguinte puxar novamente a conversa do ponto interrompido, e me dizer de forma afetuosa que eu tinha razão de alguma forma, mas era preciso considerar outros elementos, sem os quais o meu pensamento estaria empobrecido? E no final da história concordávamos um com o outro, apressando-nos em mudar de assunto, como se temêssemos começar uma nova e infindável discussão...

Vê se não some, né? Não é pq passou pra outra dimensão que... Perainda, perainda Pajé, hoje não quero discutir com vc. A dimensão que me refiro é a dimensão da memória... Não tem nada com vida depois da morte... Isso é conversa mole pra boi dormir. Afinal, vc sabe, mais que ninguém, que sou um materialista convicto, graças a deus... Perainda cara, graças a deus é força de expressão... Pare, cara! Hoje não! Aliás, eu nem deveria estar escrevendo isso pra vc, pelo que aprontou ontem, dia 15...

Vc não podia fazer isso, Pajé. Sessenta e oito anos! Um menino! Podia ficar mais uns trinta e dois anos, pra fazer uma conta bonita, os cem anos redondos. Já pensou quantos netos iria ter daqui até lá. Logo vc que sempre foi louco pra ficar rodeado de pimpolhos. Perdi a conta das vezes que vc reclamava dos seu filhos por não lhe darem logo muitos netos...

Não me conformo de ter saído à francesa, sem ter ido comigo conhecer o Povo Kiriri que tanto admirava, sem dançar o toré e sem beber a jurema. Vc não podia

fazer isso, cara! Tá lembrado que me falou alegremente de uma proposta em tramitação nas instâncias parlamentares para estender a compulsória para setenta e cinco anos e que iria enviar uma msg cumprimentando o parlamentar autor da proposição? Nem diga que foi "deus" que quis assim, pois sabe o que penso disso. Conversamos diversas vezes sobre o assunto. Se eu admitisse um projeto divino previamente elaborado, teria que admitir, por corolário, que somos marionetes nas mãos do tal Criador. Aliás, cá com meus botões, sempre tive dúvidas se crê, ou melhor, se creu nele. Sempre que lhe indagava vc estendia demais a conversa. Foi aí que comecei a prestar atenção no homem sábio que era, pois conhecia a fragilidade humana e respeitava todas as suas soluções espirituais e espirituosas, mesmo que não tivesse a pretensão do rigor da sua ciência de formação que, aliás, não perdia a oportunidade para criticar.

Esta foto-montagem que estou publicando merece uma explicação. Não tem nada a ver com transcendentalidade, não. Sabe que não curto essas coisas. É que na hora em que o seu corpo descia à terra, lembrei-me daquela aula de Física Quântica que me deu no Iguape, mais precisamente, na Escola Rural de Caonge, da professora Juvany Viana. Tá lembrado? Foi numa dessas festas religiosas, salvo engano em outubro, que vc me convidou para conhecer o Projeto Paraguau de perto. Parece que foi ontem. Lembro-me de tudo: da parada em Santo Amaro pra tomar aquela média na padaria da esquina, do carro que pifou na estrada, do poeirão do caminho, da beleza da cantoria das mulheres para enfrentar, a faca, cinco mil quiabos, da mão de pilão que vc não quis encarar para pilar os ingredientes do delicioso caruru, que mais tarde devoraríamos. Tudo isso não passou despercebido pelas lentes atentas de Nalva. Tmb fiz umas "fotinhas" com uma máquina mixuruca, do tipo "um tiro, uma carreira". Fiquei encantado com tudo. Hildonice não me deixa mentir.

Pois bem, mais tarde, enquanto as mulheres rezavam no interior da casa, saí para apreciar os archotes fumegantes de bambu, fincados ao redor da casa, a iluminá-la timidamente... Foi aí que me dei conta da escuridão da noite e do esplendor do céu estrelado. Lembro-me que vc me surpreendeu no meu encantamento. Dali para falarmos dos mistérios do Universo foi um pulo. Falamos das teorias da origem da vida, dos coacervados, da geometria euclidiana, de Galileu, de Newton, da Física Clássica e aí vc falou por quase três horas sobre a Física Quântica. Uma aula magna estranhamente ministrada num canto ermo do Recôncavo e em noite de breu, sem a mínima programação para acontecer, ocorrida por acaso, pela comoção provocada pelas estrelas. Senti-me privilegiado por ouvi-lo debaixo daquele manto estrelado. Lamentei por não ter mais companheiros e companheiras para escutá-lo. Pensei que aquilo era quase um desperdício.

Fiquei tmb a pensar o que teria levado um sábio daquele quilate a trocar complicados instrumentos de precisão e um mundo de conforto e honrarias científicas por um povoado humilde que precisava reinventar cotidianamente suas condições de sobrevivência...

Pois é, meu caro Pajé. Como falava, no momento em que o seu corpo descia à sepultura, lembrei-me do firmamento do Iguape. Foi aí que me deu vontade de olhar pra cima e fotografar o céu que naquele exato momento lhe espiava voltar ao ventre da terra. Naquele instante, tive a sensação que via seu rosto diluído nas nuvens a nos sorrir.

Ocorreu-me, então, fazer uma arte-provocação com aquele céu fotografado e uma das muitas fotos suas que tenho no meu computador. Salvo engano, essa é de autoria de Nice Americano.

Estou designando de provocação, pelo fato de usar um trecho daquilo que vc escreveu para o Rascunho Digital e que insisti em chamar de poema, mesmo vc não querendo admitir que é um poeta, sabe deus (assim mesmo minúsculo) por que motivo. Aurélio, que não é o do Iguape, diz que poema é uma obra em verso ou uma composição poética de certa extensão, com enredo. Quanto ao verso, ele afirma que é cada uma das linhas constitutivas de um poema; a unidade rítmica de uma poesia. Sendo assim meu caro, quer queira, quer não, descobri em vc um poeta. Lembro-me da expressão de timidez que figurou no seu rosto quando 'dedurei' para os alunos que vc era poeta. Perdoe-me pelo vexame, fui levado pelo entusiasmo ao descobrir mais um mérito dos muitos que vc possui.

Enquanto isso, vc se debatia com as palavras para provar que "Vida e Morte" publicada no Rascunho Digital era apenas prosa. Teria nessa afirmação uma metáfora embutida?

De qualquer forma, isso agora significa muito pouco. O que importa é que tem um mundão de gente se sentindo órfão e com um vazio imenso pela sua ausência. Teses, dissertações e monografias carentes de palavras generosas e críticas estimuladoras que vc sempre tinha na ponta da língua.

E agora, Pajé, como vai ser daqui pra frente?

Perguntas, perguntas, sempre perguntas. Quanto tempo teremos de esperar para que a semente que vc plantou, na forma de reflexões e ações dê frutos? O que fazer para que essa semente não pereça?

Quanto tempo teremos de esperar ainda e que contribuição podemos dar para transformar a solidariedade numa fala e numa prática hegemônicas como cimento do que entendemos por Nação?

Rose Marie V. P. Bassuma
marievpb@uol.com.br

E agora Pajé? E nossa aula de Metodologia da Língua Portuguesa, que hoje apresentáramos a oficina? E nossa aula de avaliação da disciplina Nação, Solidariedade e Universidade, que seria quarta-feira? Ainda não havíamos terminado o semestre!!!! Concordo com o prof. Menandro que estamos muito saudosos e sem saber o que fazer!! Discordo do Menandro que você não continue vivo em outra dimensão, continuando seu trabalho, sim, pois uma pessoa como você jamais deixará de trabalhar, criar, crescer e produzir!!! Adia todos os dias o pedido de você ser meu orientador da minha monografia, talvez fizesse na última aula!!! Você é muito especial, uma inteligência e saber, é demais!!! Desejo a você nessa nova jornada a continuidade do seu sucesso, pois você só tem a contribuir, onde quer que esteja!!! Pena que não será ao nosso lado, mas não sejamos tão egoístas!!!! Um grande abraço, Sua aluna e admiradora Rose Marie Bassuma

Viviane
viviane.trilha@uol.com.br

França

E agora Pajé? Resta a grande saudade... Oh, Pajé ainda tinha tanto a fazer!!! Pajé, juro que não vou deixar minha sede pelo "saber" morrer...! A nossa luta pela universidade, nação e pela solidariedade continua...! Parabéns pela sua grande jornada. Com certeza vamos continuar a usufruir os frutos do seu grande talento. Amamos você! Viviane França (Grupo 6) Menandro, aguardamos você, na quarta-feira para que possamos todos juntos celebrar o que tanto ele queria, a troca de conhecimento. Beijinhos. Viviane França e Rose Marie Bassuma (Grupo 06)

Lica
licaraujo@uol.com.br

Liiindo! Muito lindo, mesmo, Mena... E retomando suas palavras, queixo-me de que esse escrito não conste na página do Rascunho Digital geral. "Pensei que aquilo era quase um desperdício". Eu nem sabia se podia invadir o RD Disciplinas, mas não resisti... Um beijo, Lica

Angelo
angserpa@ufba.br

Serpa

Obrigado, Menandro, por tão lindas palavras... bonito ver que Felipe era tão amado por vocês. Um beijo no coração Angelo

teresa
teca@cpunet.com.br

MM obrigada por disponibilizar ao coletivo essa boniteza de texto em homenagem ao nosso saudoso Felipe. Bjos teca

Menandro
menandro@ufba.br

Brigadinho, Lica. O Pajé merece. Aproveito para publicizar que ainda tenho uns quatro dedos daquela deliciosa Abaíra que vc nos presenteou e que o Pajé me pediu para guardar comigo. Às vezes, já íamos saindo e ele se lembrava de me pedir um menorzinho. Lembro-me de uma vez em que ele, ao passar na minha sala, antes de subirmos cá pra cima, deparou-se com alguns alunos. Conversa vai,

conversa vem, foi se empolgando com a platéia encantada, até que ele se deu conta da hora. Naquele papo legal, duas horas se passaram, até ele se lembrar que tinha um compromisso dali a meia hora, o que o fez alinhar uma conclusão do que falava e sair apressadamente. Bons serões! Usando as suas próprias palavras, aquilo sim é que era "Comuniversidade". Se pudesse imaginar que ele ia desaparecer tão precocemente, eu o teria pedido que, ao menos, esperasse estancarmos o precioso líquido. Assim, qual a astúcia de Penélope, eu trataria de dar fim à garrafa, fazendo-a desaparecer para sempre... Bjos, eu

Jilvania Lima

jlimas@faced.ufba.br

Mena, Obrigada por partilhar conosco suas "aventuras" com o nosso amado Felipe... Ele deu o salto quântico e, como não poderia ser diferente, ficamos/estamos todos espantados (o espanto filosófico)... Nossa! Quanta falta ele nos faz... como tudo fica grande e pequeno diante do que estamos vivendo desde então... Ah! Mena. Ah! Meus amigos rascunheiros, "E AGORA?"

JACIRA

UM NÓ NA GARGANTA.É SÓ O QUE SINTO. UM NÓ ATRAVESSADO NA GARGANTA, SÓ ISSO. QUE SUSTO,QUE MEDO! MENANDRO,UM ABRAÇO.

lica

licaraujo@uol.com.br

É Mena, ou trataríamos de encher a garrafa da Abaíra sempre com um pouquinho mais, para que ele tardasse, indefinidamente, mantendo a promessa de terminá-la antes de partir. Beijós

ariosius

ariosius@bol.com.br

Mena Que texto muito lindo... E o Pajé continua presente em nós... Beijós

carlos yvo

carlosoyvo@hotmail.com

Há pessoas estrelas e há pessoas cometas. Os cometas passam, apenas são lembrados pelas datas que passam e retornam. As estrelas permanecem. o sol permanece. passam os anos, milhões de anos, e as estrelas permanecem em nossos corações. O importante é ser estrela. permanecer . marcar presença. Ser luz . Ser calor. Ser vida. Serpa é estrela. podem passar os anos, podem surgir distâncias, mas a marca fica no coração... carlosyvo@hotmail.com

Hildonice

hildonicebatista@ig.com.br

Materialista, hein?! Sei não... Sabe Menandro, nestes últimos anos, aprendi muito com esse homem, ou melhor, com esses homens e mulheres felipeanos. Afinal, como sempre ele dizia: tenho o coração e alma feminina. Eu não imaginava que amava tanto esta criança. Meu amigo da "nigth"!! Não me pergunto mais como vai ser. Sei que será. O conhecimento transcende quaisquer temporalidades. Sei que o pessoal da física quântica explica, mas... e nós reles letristas? Felipe, ou melhor, Fefeu deve estar sorrindo e pensando: "Eu falei tanto em salto quântico, e essa galera parece que não sei..." Realmente, você lembra que foi só nesta noite do caruru lá no Caonge que eu me dei conta de que Felipe tinha 60 e poucos anos. Eram lá pras tantas e a gente naquela Kombi com o Gugu e ele dizendo: "Vocês pensam que eu tenho quarenta anos? Pra ficar um dia e uma noite numa festa de caruru?" E foi ficando... Sempre foi uma criança, um menino, uma "espécie adolescente" em eterna descoberta... Um amigo-educador, um Paijé que dialogava nas possibilidades do jogo humano, numa ternura, numa resistência às forças externas. Firme, incansável, presente sempre... Em uma comunidade, tentando costurar uma colcha, uma colcha de vivências... Uma colcha tão próxima dos seres:

Iguape, Kiriri, Tupinambás, MST, Bandameiros, Didá, Moradores de rua, Feijoada, Cira do acarajé, Jurema, Universidade, Nós... Agora mesmo, Felipe deve estar dialogando com Feyerabend na AM-PRi ENKI (fronteira da criação)!!

Roberta Evelyn Passos da Silva

roberta.silva1@gerdau.com.br

Menandro, Estas reflexões tão cheias de verdade não poderiam vir de outro senão de ti. Muito fortes e sinceras suas palavras. Me emocionei ao ler e lembrar do momento em que a "Terra" acolhia Felipe para sem dúvida encaminhar sua brilhante alma às divindades. Agradeço a tudo e a todos que colaboraram para que no meu percurso de vida pudesse encontrar e trocar idéias com Felipe Serpa e com vc, dois seres sábios, generosos e simples na mais pura essência da palavra. Saudades...

tico

ticoserpa@yahoo.com.br

uma tribo sem pajé... sinto falta dessa característica que só o pajé tem: se emocionar com as coisas, da forma como ele se emociona. a formação humana dele é qualquer coisa de singular. jamais a minha geração encontra alguém assim, que chora com uma notícia de um menor de rua, com a morte de um jovem de 15 anos; é uma pessoa que acredita no ser humano mais que tudo. vcs conhecem alguém assim? eu não. conheço o pajé Serpa, meu pajé pai. meu companheiro de conversas sobre a universidade e a humanidade. abraços para todos. pajé sempre presente!

Lu Barbosa

lubarbosa2004@yahoo.com.br

Tico, me emocionei com o seu comentário e com a linda história do seu "Paijé". Apesar de não tê-lo conhecido pessoalmente, fico imaginando como seria o contato dele conosco nesse Projeto Salvador. Você tem razão! São poucas as pessoas que têm uma história de vida como esta e que vive presente na memória de seus conhecidos, como também de quem não teve este privilégio. Acredito ser impossível alguém entrar na Faced e não ter a sensibilidade de sentir a presença de Felipe Serpa em memória. É um motivo de orgulho para nós educadores. bjs, Lu.



A Dureza da Morte sem Narração

(http://www.faced.ufba.br/educa-ufba/narracao/morte_s_narracao.htm)

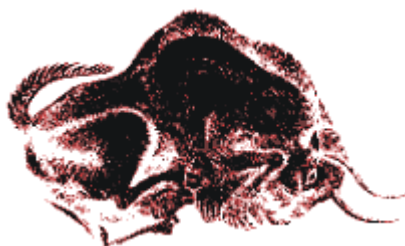
Narradores:

Lícia Maria Beltrão

Mary Arapiraca

Menandro Ramos (coordenador)

“Quando o homem em sua história, percebeu o silêncio como significação, criou a linguagem para retê-lo”. Talvez. Silêncio e linguagem, segredo e explicação são do homem. Segredo e explicação suscitaram a diversidade. Talvez. A natureza de duas – a verbal oral e a corporal – faz do homem, a um só tempo, produtor, suporte e condutor interativo de histórias. A pictográfica estampada na pele também. As demais invenções – e que demandaram longas etapas, não sucessivas, nem no espaço, nem no tempo, lhe exigiam outros suportes para imprimir a vida. Silêncio e voz, mão e escrita narram histórias da humanidade.



A natureza se implicou nas narrativas. O reino mineral lhe ofereceu argila, pedras, metais, chumbo, ouro, prata..., o reino vegetal, as folhas, as folhas de palmeiras..., o reino animal, o pergaminho.

Não li em pergaminho, me igualo nisso a todos. No entanto, leio, e lendo me incluo e me excluo, a depender da legiões de anjos... ou demônios... Não li em pergaminho, mas li sobre o pergaminho em livros impressos, não nos manuscritos. Li que Ptolomeu Epifânio, desejando combater a biblioteca de Pérgamo, criada por Eumênio II (197-158 a C), há dez mil anos atrás, como diria Raul Seixas, que se mostrava perigosa rival de Alexandria, proibiu a exportação do papiro. Com isso, então, teria obrigado os engenhosos habitantes de Pérgamo a inventar um novo material de escrita, extraído de peles de animais, de onde o nome de membrana pergamená, pergamenum, pergaminho, que se lhe deu, depois de preparado, e cuja primeira menção se encontra em inédito de Diocleciano, do ano 301. Li, e por que outros não leram?, Li, também que essa história maravilhosa não passa de uma lenda. Diz Maurice Prou que o uso de peles como substratum da escrita é muito antigo na Ásia, e tudo o que se pode ter feito em Pérgamo é melhorar-me a preparação. Li, além disso, que os mais antigos monumentos em pergaminho, atualmente existentes, datam do III século de nossa era: são uma República, de Cícero, e um Virgílio, ambos da Biblioteca Vaticana como ainda

que para a fabricação do pergaminho, tomava-se ordinariamente a pele do carneiro, mas a epiderme era deixada de lado: utilizavam-se apenas as películas menos rudes, situadas entre a epiderme e a derme. Eram os mosteiros, na Idade Média, as grandes usinas em que se confeccionava livros e a Universidade de Paris, nos belos dias de seu domínio, fez aos estabelecimentos monásticos uma concorrência temível e secularizou em parte a fabricação do pergaminho. Será isso imperativo para a voz da madureza, para a essência de nossos gritos?



Li em livro, antes de ler sobre o livro. Li que a leitura e a escritura são muito antigas, tão antigas quanto o próprio ser humano. Li ainda, até em minha imaginação que, desde os primeiros olhares, pegares e fazeres do seres, quer no sentido filogênico ou ontogênico, houve atribuições de significados, designações, portanto leitura, embora na modernidade se inclua na leitura de mundo obrigatoriamente a leitura da escrita. Do mesmo modo, desde os mais remotos primórdios, quando o homem, numa experiência extra somática marcou nas cavernas seus medos, prazeres, força poder, façanha, desejos (quais seriam?) ou quando codificou sinais nas trilhas da caçadas, ou sei lá o que, procedia uma escritura não alfabética que sinalizava uma leitura precedente. E acabei lendo que neste ato de precedência da leitura, desde sempre, fica consignada a participação do leitor já na produção do texto, deste texto, e não somente na recepção. Desde os primórdios, a leitura é a apoteose da escrita.

Sendo consignada a participação do leitor na produção do texto, entre limitações e liberdades, produzi leituras entre criaturas e fiz, sob sugestão de Affonso Romano de Sant'Anna, a escolha dos sujeitos da minha outra família, a minha família estética. Soltei a voz das mulheres, aquela minoria que já foi envergonhada. Eu, Marina Colassanti, concordo com Adélia Prado, quando diz que foi um anjo esbelto tocando trombetas e não torto desses que vivem na sombra que anunviou a nossa vida. Concordo e declaro: "(...)somos mutantes, mulheres em transição. Como nós, não houve outras antes. E as que vierem depois serão diferentes. Tivemos a coragem de começar um processo de mudança. E porque ainda está em curso, estamos tendo que ter a coragem de pagar por ele. (...) Saímos de um estado que embora insatisfatório, embora esmagador, estava estruturado sobre certezas. Isso foi ontem. Até então ninguém duvidava do seu papel. Nem homens, nem muito menos mulheres. (...) Mas essa certeza nós a quebramos. Para quê? Para poder sair do cercado."



Um dia li sobre o livro, conheci uma de suas tantas histórias e constatei: A história do livro já viu cada história!. Roger Chartier conta que um livro manuscrito, sobretudo aquele dos últimos séculos, XIV e XV, e um livro pós-Gutenberg baseiam-se nas mesmas estruturas fundamentais – as do códex. Tanto um como outro são objetos compostos de folhas dobradas um certo número de vezes, o que determina o formato do livro e a sucessão dos cadernos. A distribuição do texto na superfície da página, os instrumentos que lhe permitem as identificações (paginações, numerações, os índices e os sumários): tudo isso existe desde a época do manuscrito. Isso é herdado por Gutenberg e, depois dele, pelo livro moderno. A hierarquia dos formas, por exemplo, existe desde os últimos séculos do manuscrito: o grande in-fólio que se põe sobre a mesa é o livro de estudo, da escolástica, do saber; os formatos médios são aqueles dos novos lançamentos, dos humanistas, dos clássicos antigos copiados durante a primeira vaga do humanismo, antes de Gutemberg; e o libellus, o livro que se pode levar no bolso, é o livro de preces e de devoção, e às vezes de diversão. Há, portanto, uma continuidade muito forte entre a cultura



do manuscrito e a cultura do impresso. Historinha tão pura! Há outra história do livro. A destruição pelo fogo, a intenção erradicadora do mal multiplicou fogueiras, acesas pelos inquisidores, pelas tiranias. A fogueira constituiu a figura invertida da biblioteca – proteção.

Li também que Pinochet baniu D. Quixote do Chile porque o general achava (com razão) que o livro continha um apelo à liberdade individual e um ataque à autoridade institucional.

Dos autos-de-fé da Inquisição às obras queimadas pelos nazistas, a pulsão de destruir obcecou os poderes opressores que, destruindo os livros e, com frequência seus autores, pensavam, penso que somente pensavam. A exemplo do que penso, lembro idéias libertadas por Neruda e por mim aprisionada: “Os conquistadores torvos anadavam a passos largos pelas tremendas cordilheiras, pelas Américas encrespadas, buscando batatas, feijões, tabaco negro, ouro, milho, ovos fritos, com aquele apetite voraz que nunca mais se viu no mundo... Tragavam tudo: religiões, pirâmides, tribos, idolatrias como as suas... por onde passavam a terra ficava arrasada... Mas caíram das botas, das ferraduras, dos elmos como se fossem pedrinhas, as palavras. Saímos perdendo... Saímos ganhando... Levaram o ouro e nos deixaram o ouro... Levaram tudo e nos deixaram tudo. Deixaram-nos as palavras”.

Ai palavras, ai, palavras,
que estranha potência, a vossa!
Ai, palavras, ai, palavras,
Sois de vento, ides no vento
No vento que não retorna.
E, em tão rápida existência,
Tudo se forma e transforma!
Sois de vento, ides no vento,
E quedais com sorte nova!
Ai, palavras, ai, palavras,
Que estranha potência, a vossa!
Todo sentido da vida
Principia à vossa porta;
O mel do amor cristaliza
Seu perfume em nossa rosa;
Sois o sonho e sois a audácia,
Calúnia, fúria, derrota...
LUTAR com palavras
É a luta mais vã.
Entanto lutamos
Mal chegamos aqui.
Nada é onde não existe a palavra!
Felizmente nos deixaram, não só as palavras, mas também os desejos.



Também li sobre o livro e com Borges confiro que é uma extensão da memória e da imaginação. Nele li também que certa vez perguntaram: “Bernard Shaw, você acredita que o Espírito Santo escrevera a Bíblia? Ao que ele respondeu: “todo livro que vale a pena ser relido, foi escrito pelo Santo Espírito”. Quer dizer, um livro tem que extrapolar a intenção do seu autor. Já em Montaigne, li que ele nada fazia senão o que lhe desse alegria. O conceito de leitura obrigatória é, assim, um conceito falso. Quando encontrava um trecho difícil em um livro, ele o deixava de lado porque via na leitura uma forma de felicidade. Concordando com Montaigne, Borges disse que o livro não deve exigir esforço porque a felicidade não deve exigir esforço, e que Joyce fracassou porque sua leitura exige muito esforço. (Sem-vergonha aquele Borges).

Li um dia sobre o bite. Experimentei o uso do byte. Com muito esforço, mas com felicidade compreendi-o como favorável à ampliação de possibilidades. A natureza se implica dessa vez, através do reino mineral, o silício, é a matéria prima. Os segredos e as explicações do homem se ampliam e se ampliando, ampliam-se os suportes. Bits exigem tela e monitor. Outros segredos e explicações exigem telas, mas não monitores. Segredos e explicações estão em Manoelito, Ailton Lima, Juarez Paraíso, Sônia Rangel, Menandro. O byte, a tela, o monitor e a criação nos levam, num átimo, ao pergaminho e ao livro. (Projeção de textos sobre a história da escrita)⁶⁷

A antiga escrita em rolos – A moderna e pós-moderna escrita numa miríade de suportes – que não separava palavras, não distinguia maiúsculas de minúsculas nem usava pontuação – que separa palavras, distingue maiúsculas de minúsculas e usa pontuação – servia aos objetivos de alguém acostumado a ler em voz alta, alguém que permitia ao ouvido desembaralhar o que ao olho parecia uma linha contínua de signos – serve aos objetivos de alguém de, acostumado a escrever e a ler silenciosamente, embaralhar e desembaralhar sentidos.

Eu, Clarice Lispector, disse uma vez e repito: escrever é uma maldição, mas uma maldição que salva. Lembro-me agora com saudade da dor de escrever livros. Guimarães Rosa então me disse uma coisa que jamais esquecerei, tão feliz me senti na hora: disse que me lia “não para a literatura, mas para a vida”. Citou de cor frases minhas e eu não reconheci nenhuma.

Sobre a linguagem, um dia me explicou: Clarice, a linguagem é um poderoso instrumento de ação na medida em que, ao expressar idéias, pode atuar sobre os indivíduos, levando-os à reflexão. Mas, como este poder da língua se enfraquece, é preciso renovação constante. O ato de renovação se reveste de um sentido ético de compromisso com o coração. No meu caso, no meu, Raquel de Queiroz, diferente do seu, Guimarães e Clarice, é o desejo interior de dar um testemunho do meu tempo, da minha gente e, principalmente, de mim mesma: eu existi, eu sou, eu pensei, eu senti e eu queria que vocês soubessem. E eu soube que Proust considerava a relação do leitor com o livro uma forma de amizade e a qualifica como uma amizade sincera, desinteressada e desembaraçada das hipocrisias que tornam outros tipos de amizade estéreis e fatigantes. Silenciosamente, ninguém faz concessão. Mas talvez os escritores não tenham pensado nas concessões que nos fazem. Clarice me faz ao dizer que é uma pessoa que tem um coração que por vezes percebe, que foi uma pessoa que pretendeu pôr em palavra um mundo ininteligível e um mundo impalpável, Sobretudo, uma pessoa cujo coração batia de alegria avíssima quando conseguia em uma frase dizer alguma coisa sobre a vida humana e animal. Também me fez, ao dizer: a raiva me salva a vida. Como suportaria eu a manchete que saiu no jornal, dizendo que cem crianças morrem no Brasil diariamente de fome? A raiva é minha revolta mais profunda de ser gente. Ser gente me cansa. E tenho raiva de sentir tanto amor.

Li, antes disso tudo, que das primeiras leituras e das escrituras na memória das pessoas permanecem as narrativas como memória imemorial do que a criatura humana é em suas alegrias e tristezas, em sua grandeza e miséria, em sua “tuba de alto clangor e lira singela”, em seu esplendor e sepultura, em sua liberdade e aprisionamento, em sua consciência e inconsciência, em sua razão e loucura, em seu sublime e grotesco, em suas luzes e trevas, em sua afirmação e negação, em seu ser, não ser e aparecer.

Li, mas também vi, e ter visto me acalma a alma, porque pelo olhar se vê a anunciação, a armadilha, a metamorfose, o retorno. Vi a história do homem assinalada pela presença

⁶⁷ Veja apresentação eletrônica sobre o tema no endereço:
http://www.faced.ufba.br/~menandro/escrita_arquivos/fullscreen.htm.

da imagem através das diversas possibilidades de suportes e técnicas: madeira, pedra, argila, osso, couro, materiais orgânicos em geral, metais, papéis, acetatos suportes digitais... desenho, pintura, escultura, fotografia, cinema, televisão, web... uma história rica em soluções plásticas com a finalidade de representação para a expressão e o registro. Portanto, marcada pela imagem como elemento de linguagem, como ato sêmico, como signo dotado de intencionalidade, com capacidade evocatória de objetos, pessoas e eventos. Eu vi e mostro.

(Projeção de textos imagéticos)

Então , ouvi, vi, li, imprimir, fotografei, escrevi.

Por isso PERGUNTAMOS:

MAS, AFINAL, POR QUE DIABO A NECESSIDADE DO REGISTRO?

O que foi feito de Ari?

Menandro Ramos

Há poucos dias, quando conversava com um amigo do interior e professor universitário, também conhecido como Pelé, sobre meus amigos de infância, da minha vontade de encontrá-los, ele me contou a história que se segue.

Ari sempre fora esperto e risonho. Ria de tudo e mexia em tudo o que podia. Ele não tinha brinquedos de fábrica, mas vivia improvisando carros e bichos. Com habilidade, transformava caixas de remédio em jipes e sabugos de milho em animais ferozes. Volta e meia ele arranjava um jeito de, às escondidas, futucar o guarda-roupa da tia Calu, moça solteira, tia de sua mãe, que a uns bons anos morava em sua casa. Um lado do armário ficava destrancado e de era de fácil acesso. Continha roupas de cama, vestidos e calçados. O outro lado vivia sempre trancado e impecavelmente arrumado. Raramente era visto aberto, mas Ari suspirava pelo que já conseguira ver.

Além das lindas caixinhas de madeira da enfezada tia, repletas de surpresas e de mistérios, bravamente mantidas às sete chaves, também Ari cobiçava umas belas latas floridas que continham encantadoras estampas de sabonete Eucalol e relíquias de toda espécie. Eram miniaturas de galalite e de chumbo, carinhas recortadas de embalagens de cigarro Iolanda, broches, medalhas, santinhos. Ah, esses eram, tantos! Desde aquelas santas de papel, que pareciam usar ruge, tamanho era o rubor de suas faces, até aquelas vias sacras horripilantes que tingiam as chagas do Cristo torturado de vermelho vivo, tão vivo que até parecia sangue de verdade.

Um lugar que Ari amava de paixão era o pequeno quarto de costura, com uma janela que dava para a praça. Aquele recinto exercia um enorme fascínio sobre ele. Numa das paredes, ficava um retrato sorridente de um homem jovem, em moldura ovalada, que desde cedo aprendera que era o seu pai e que fora para o céu. Por muitas vezes ele ficava deitado no pequeno sofá, enquanto sua mãe costurava, imaginando que aquela foto fitava as nuvens através do vão da janela de frente. Dessa mesma janela ele podia ver as crianças, muitas delas da sua idade, ou até mais novas, brincando ruidosas. Por vezes, a tia Calu fazia comentários sobre os pais que não davam educação aos seus filhos e os soltavam pela rua.

Quando acontecia sua mãe ser requisitada para passar o dia costurando em casa de alguma freguesa, que, aliás, era muito freqüente, Ari ficava entregue aos cuidados da tia Calu. Esta, zelosa pela educação do menino, submetia-o a infindáveis ditados e cópias. Dizia, orgulhosa, que seu sobrinho, mesmo ainda sem ter entrado na escola, já sabia ler melhor do que muitos marmanjos que alisavam, há séculos, os bancos das escolas da cidade.

Era um deus-nos-acuda para manter o caderno de caligrafia limpo e sem dobrar as pontas. Quantas vezes a tia o fizera lavar as mãos ao flagrá-lo distraído com uma daquelas encantadoras bolinhas garimpadas, quase que por um milagre das suas mimosas narinas! A cada descuido, sentia o peso da mão da tia a cair-lhe pelas pernas e braços. Mas mesmo assim, aquilo lhe dava muito prazer e ele até reservara um canto escondido da mesa para guardar o precioso produto nasal quando a tia aparecia de supetão. Aos poucos ele ia aprendendo a se proteger dos castigos da tia. Descobrira que observando o vão da porta que ligava a sala com a cozinha, podia avistar a sombra que antecedia a tia quando esta se esgueirava para tentar surpreendê-lo. Assim, desde cedo, aprendera a arte de observar e de representar para não sofrer maus tratos.

Certa vez, ele observou que a tia, quando se preparava para tomar banho, afastava-se por alguns minutos da cobiçada chave do guarda-roupa. Seu pequeno coraçãozi-

nho disparou de emoção. Pensou naquelas lindas miniaturas que a tia mantinha aprisionadas na lata maravilhosa. Ao mesmo tempo em que sentia vontade de pegá-las, pensava no que poderia acontecer caso tia Calu viesse a descobrir. Era castigo na certa e dos rigorosos. Contudo, estava disposto a arriscar. Sua indecisão, entretanto, o fizera adiar seus planos. A velha tia era como um relâmpago para tomar banho. Ele começava a compreender, ainda que de forma confusa, que em certos momentos da vida a agilidade é fundamental. Naquela noite ele sonhara que abrisse a tão ambicionada lata e de lá escapavam refulgentes estrelas.

Por vários dias Ari ficou com aquela idéia na cabeça, até que surgiu a oportunidade. Sua mãe fora chamada para costurar alguns vestidos em casa de uma antiga freguesa e não havia oportunidade melhor. Ele ficaria sozinho com a tia. Agora era só decidir o que pegar. Todas as miniaturas eram encantadoras. Depois de um momento de indecisão, decidiu pela gaivota, uma linda miniatura de galalite. Uma vez, sua mãe havia lhe falado que a ave era considerada como um dos símbolos da liberdade. Dissera que, ao desafiar a gravidade, a gaivota podia, das alturas, vislumbrar um cenário privilegiado que só aos que se afastavam da terra era dado contemplar. Nada mais natural, portanto, do que libertá-la daquela terrível lata. Só agora ele pudera pensar nisso. Aquela embalagem tão ricamente adornada, não era mais do que uma prisão, um verdadeiro túmulo. O pior é que os adornos ajudavam a esconder a sua verdadeira função. Felizmente ele compreendera a tempo.

Tão logo a tia entrara no banheiro e as mãozinhas ágeis de Ari libertaram a delicada gaivota. Para que pudesse facilmente ter acesso ao brinquedo, ele astuciosamente prendeu-o com cera de abelha, embaixo da mesa. Desta forma, podia brincar à vontade, enquanto a tia se encontrasse pelos outros cômodos da casa. Sem dúvida, para a ave em miniatura, a troca fora vantajosa, pois além de ter um amigo para brincar, mesmo presa pelas costas, ainda podia ter a vastidão de tudo aquilo que ficava por sobre a tábua hospedeira, com a visão privilegiada de pernas e cadeiras, mil vezes melhor do que aquele interior lúgubre da lata e do guarda-roupa, impregnados de naftalina, que outrora lhe abrigara.

À medida que o tempo passava, a tia referia-se com mais e mais frequência a sua ida para a escola no ano seguinte. Repetia, jesuiticamente, o mesmo discurso sobre a necessidade do comportamento exemplar. Insistia que, para ser alguém na vida, era preciso estudar e estudar muito. Lamentava não ter tido a mesma oportunidade que os jovens têm hoje e não sabem aproveitar. Desde então, fazia recomendações ao sobrinho para que não se envolvesse com moleques. Mulher de visão que era, já havia feito uma agenda de afazeres para o menino. Se ele seguisse à risca, certamente não teria dificuldades em prosseguir nos estudos, quando chegasse à época do vestibular. Por sorte, tinha um parente na capital que havia assegurado, se vivo estivesse, uma boa acomodação para o sobrinho estudar advocacia. Agora, era rezar para que o futuro benfeitor tivesse longa vida. Toda noite, nas orações noturnas, o nome do parente já havia sido incluído, automaticamente, no rol dos que eram recomendados à proteção divina.

Apesar dos horrores que a tia falava sobre aqueles meninos que viviam na praça, jogando bola ou fazendo peraltices, da janela e às escondidas, Ari já começava a fazer amigos. Um deles, conhecido com Pelé, insistia para que ele soubesse para jogar. Ari prometera sair, num dia em que a mãe estivesse em casa. Com a tia não tinha acordo.

Da janela do quarto de costura, a visão daquelas crianças de barrigas imundas de terra, grudada por caldo de melancia, era mais eloqüente do que as infundáveis pregações de sua tia sobre os benefícios do cuidado pessoal e da higiene. Mesmo sob a severa vigilância da tia conseguira, às escondidas, trocar com os seus amiguinhos de janela algumas frutas do quintal por um delicioso picolé de groselha. Sua tia nunca o teria permitido, não só pela água de origem duvidosa, segundo dizia, mas também pelo perigo de crupe que bebidas ou alimentos gelados podiam provocar.

Nos dias de chuva, pelas gretas das venezianas, Ari espiava a algazarra que os meninos faziam, correndo pela enxurrada barrenta. Quando podia abrir a janela, acom-

panhava deslumbrado as barragens que eram construídas nas proximidades da sarjeta de sua casa. Rapidamente aprendeu com sua mãe, sob os olhos de reprovação de sua tia, a construir barquinhos de papel, que distribuía com seus amigos distantes de janela. Dava gosto de ver como eles deslizavam pelas águas até desaparecer na curva da rua próxima. Para sua tia Calu, aquilo era uma perda de tempo. Podia muito bem estar treinando caligrafia, para não fazer feio quando chegasse na escola, no próximo ano.

A mãe de Ari ouvia silenciosa o resmungar da tia. Não ousava dizer nada, mas às vezes tinha posições firmes. Primeiro porque já se acostumara com os modos dos mais velhos, depois porque não tinha com quem deixar o menino. Apesar de ser uma pessoa sistemática e carrancuda, a tia cuidava dele com muita atenção. Ela sempre aconselhava ao filho a não desobedecer a velha.

A despeito da tia, aos poucos, Ari aumentava o seu repertório de palavras. Do seu posto de observação e escuta ia aprendendo a fazer usos diferenciados de cada um, ainda que não o fizesse em voz alta. Sempre tinha um na ponta da língua para denominar seus animais de sabugo de milho, quando estes insistiam em ir ao chão, dado suas frágeis pernas de palito de dente. Sua curiosidade ingênua para saber o significado da palavra chibungo, que ouvira de um rapazote que discutia com um outro, próximo da sua janela, custara-lhe um tapa na boca e a ameaça de ter de engolir uma brasa, caso o repetisse.

Meses depois, numa noite chuvosa, sua tia anunciara que, na manhã seguinte, sairiam para escolher uma escola. Queria uma que fosse bastante exigente. Tinha horror dessas escolas que transformavam tudo em motivo de brincadeira. Lembrava da sua primeira e única professora, temida por sua palmatória de meio metro. Ali ninguém dava um piu. Queria ver não aprender com ela. Aprendia ou dizia porque não aprendia. Graças a ela, ainda sabia todos os países e capitais do mundo, e de trás pra diante. Até hoje não esquecera os rios e lagos dos Estados Unidos e Canadá, os afluentes do Rio Amazonas, tanto os da margem direita quanto os da margem esquerda. É bem verdade que, ultimamente, andava atrapalhando alguns, mas também quem não esquece nessa idade que ela chegou, com as graças de Deus? Aquilo é que era educação! Pergunte por aí a esses estudantes quem sabe quais são as sete maravilhas do mundo antigo. Pergunte e dê um doce pra quem disser pelo menos uma. Ninguém ganha. Ela ainda sabia todas. Aprendera com um pouco mais da idade que o sobrinho tem hoje.

Enquanto a tia Calu falava, Ari olhava para a foto do pai na parede. Sua mãe dizia que ele era muito inteligente e que escrevia e falava muito bem. Quando foi para o céu, não levou nada. Tudo que escreveu estava guardado no camiseiro de sua mãe. Quando crescesse, ia ler tudo que o pai escreveu. Queria ser assim como ele, pois gostava de aprender coisas novas. Aprender era bom, só era chato estudar. Ari já sabia que não ia gostar de estudar. Todas aquelas coisas que sua tia lhe ensinava eram maçantes. Ele tinha a letra boa de tanto fazer cópia. No ditado, uma palavra errada lhe dava o castigo de escrevê-la cinqüenta vezes, sem errar. Caso errasse, subia para cem. Melhor do que escrever para ele era desenhar, mas a tia só permitia de mês em mês, assim mesmo por pouco tempo. Ela dizia que melhor seria se usasse o tempo com coisas úteis. Mas Ari não levava muito a sério essa coisa de aproveitar o tempo. Ele não via muita vantagem nesse tempo que a tia Calu soubera aproveitar. Até porque ele aprendera, sem querer e sem ter ido ainda à escola, as sete maravilhas do mundo antigo e com menos idade do que sua tia aprendera.

Ari adormecera no sofá, ao som do pedal da máquina de costura de sua mãe. Ela ficaria acordada até concluir a última peça de costura. Garantira entregar no dia seguinte tudo pronto. Enquanto trabalhava, volta e meia parava para olhar o filho adormecido. Às vezes, contemplava o retrato do marido na parede e o comparava com Ari. Era o mesmo semblante, o mesmo formato da testa. Ela lembrou que o filho costumava dizer que o pai ficava olhando para as nuvens. Naquele momento, porém, ele não poderia olhar para lugar nenhum. Pela janela entreaberta não era possível avistar uma estrela, por mais páli-da que fosse. Tudo estava um breu.

Na manhã seguinte, tia e sobrinho saíram cedo. Chovera bastante na madrugada. Era preciso muita cautela para desviar-se das poças d'água. A tia Calu decidira visitar apenas as duas maiores escolas, por ficarem próximas do centro da cidade. As outras ficavam mais distantes e o acesso não era dos melhores. Principalmente no tempo das águas, como se costumava dizer.

Tia Calu ficara bem impressionada com o Instituto do Amor Divino. Desde a sua fundação era dirigido pela experiente Irmã Bom Pastor, religiosa séria e de competência comprovada. O enorme prédio abrigava em uma das suas alas, a menor, o curso primário. A ala maior atendia os alunos do curso ginásial. Desde a entrada, tia Calu percebera o pulso firme da dirigente da instituição. Tudo era muito bem cuidado. Nos pequenos detalhes podia observar-se a organização. Os vários panos de chão colocados estrategicamente pela entrada, permitiam conservar o chão admiravelmente polido, mesmo após uma madrugada chuvosa. Os ladrilhos verdes do corredor, faziam refletir o céu azul de forma impecável.

Quando os visitantes chegaram, não havia muito que as sirenes anunciavam o início das aulas. Tia Calu já fora convencida da qualidade do trabalho desenvolvido naquela escola.

À medida que caminhava rumo a direção, ia observando as salas por onde passava. Ouvia-se bem o deslizar do giz pelo quadro. As crianças sentadas na mais absoluta correção postural, lembravam estátuas chinesas em terracota, não fora o piscar das pálpebras e o movimento das mãos sobre os cadernos.

Após breve conversa no gabinete da diretora, tia Calu foi conduzida por esta para conhecer as dependências do Instituto. Ainda pôde observar o comportamento comedido dos alunos no recreio. Todos, sem exceção, pareciam sisudos e compenetrados. As filas ordeiras que espontaneamente organizavam, podiam levar a crer que tudo fora recomendado para causar boa impressão aos visitantes. A Irmã Bom Pastor assegurara que aquilo era a rotina da escola.

A exultante tia percebera, ao deixar o Instituto, um gesto rápido do sobrinho, a limpar umas lagriminhas que lhe turvavam os olhos.

- Emocionado, meu anjo? Tentou esboçar uma fala carinhosa. Não fica assim não. É de emocionar mesmo. Seu futuro está aqui!

Dizendo isso, puxou a mão do sobrinho em direção à rua e o conduziu ao outro colégio.

Os olhos de Ari brilharam ao avistar o imenso campo de areia na área interna do Colégio Poço Encantado. As crianças atiravam terra molhada uma nas outra numa grande algazarra. Tia Calu mal podia acreditar no que via. Aquilo mais parecia uma extensão da praça onde moravam. Resolvera dar meia volta e não falar mais com a direção da escola sobre o intuito de conhecer aquele estabelecimento de ensino. O que vira fora o suficiente. De relance ainda pôde ver algumas salas repletas de uma espécie de varal de roupa com folhas de papel dependuradas. Ainda na saída, quase foi atropelada por barulhentas crianças que às gargalhadas, mostravam, orgulhosas, enormes legumes colhidos em hortas cuidadas por elas próprias.

Ela não tinha mais dúvida. Sua decisão já havia sido tomada. Tudo para o bem dele. A escolha tinha que ser feita de modo que o menino não saísse prejudicado.

A partir daí, meu amigo Pelé, por conta de seu pai ser transferido para outra cidade próxima da capital, perdeu o contato com a família de tia Calu e nunca mais teve notícias de Ari. Possivelmente, hoje, está um homem bem instruído e disciplinado.

Só não se sabe é se é feliz. Será que continua a rir?

Requiescat in pace!

(Descanse em paz!)

MENANDRO RAMOS(*)

09/07/02

Naquela época, eu estava na direção da Faculdade de Educação. Ianira, secretária de apoio, entrara explosivamente no gabinete que então eu ocupava, manifestando-se agitada, quase me intimando:

- Hoje vamos despachar mais cedo para dar tempo de o senhor ir ao enterro.
- Enterro? Que enterro? Perguntei eu quase assombrado.
- Não é possível que não falaram com o senhor!
- Não, insisti. Não estou sabendo de nada! Quem foi que morreu? Fale logo, criatura!
- Meus Deus! Foi a mãe de Paixão... E acho que o senhor não pode deixar de ir. Afinal, ele presta serviços para a Faculdade e demonstra ter muita consideração pelo senhor. O enterro vai ser às 17h.
- É, de fato, também gosto muito dele. Estou cheio de coisas para resolver, mas tenho que arranjar um jeito de ir a esse sepultamento. Vou deixar aqui na mesa um bilhete, mas, de qualquer forma, quando tiver perto das cinco, avise-me.

Na terceira tentativa de tirar-me do gabinete, Ianira entrou quase aos berros:

Desse jeito, professor, quando o senhor chegar no Jardim da Saudade, não vai mais encontrar nem os coveiros! São quase cinco horas! O senhor mesmo sabe como a Dom João VI engarrafa!

Dei um pulo da cadeira. Ela tinha razão. O trânsito daquelas bandas é um problema.

Corri apressado para o estacionamento. Aos pinotes, desci as escadas em direção ao térreo. De cada quatro degraus eu fazia um. Alguém ainda tentou me abordar no meio do caminho, mas foi em vão. Devo ter dito que ia para o cemitério. Possivelmente, a pessoa não entendeu o que eu havia dito. Mal escutei o que ela balbuciou:

- Por que essa pressa, professor? Quem está morto, está morto!

Enquanto manobrava o carro no estacionamento, ia pensando no melhor trajeto para chegar a tempo. Se eu fosse pela Vasco da Gama e entrasse pelo Vale do Ogunjá, praticamente já estava na Dom João VI. Era só subir aquela ladeirinha e pronto!

Orgulhei-me por conhecer aqueles atalhos de Salvador. O resto seria moleza. Já via a expressão desapontada de Ianira quando eu lhe contasse que não tive maiores dificuldades para chegar ao Jardim da Saudade.

O trânsito fluiu livremente até eu chegar na bendita ladeira. A partir daí, a coisa empacou. Comecei a me preocupar. Novamente a imagem de Ianira vinha-me à mente: "Eu não disse ao senhor?"

Para aumentar a minha aflição, percebi que o marcador de combustível já apontava para abaixo da reserva. O suor caía-me às bagas. Só faltava a gasolina acabar naquela ladeira! A essa altura, chegar atrasado ao sepultamento não era a pior coisa. Pensei na mão-de-obra para providenciar o combustível. Lamentei não ter cobrado uma vasilha plástica que havia emprestado a Manoelito e que se esquecera de me devolver. Pensei em ligar pra ele para me dar um socorro. Sei que viria sem cara feia. O problema era achar um telefone público.

Resolvi desligar o motor quando o movimento dos carros na minha frente parasse.

Excelente a minha idéia. Com essa economia de combustível, eu podia chegar, tranquilamente, ao meu destino. Podia deixar para abastecer após o sepultamento.

Desliguei o carro. Sorri diante da minha experiência como motorista. Nada como saber dos macetes para lidar com veículos. Principalmente se eles não são muito novos, com era o caso daquele. Mas, aliás, sempre achei que esse negócio de adquirir carro zero é uma grande bobagem. Com a ajuda de um mecânico confiável, compra-se um carro bom por um precinho camarada. Todo mundo sabe que o carro novo desvaloriza-se, pelo menos, vinte por cento quando sai da loja. Acho que, mesmo se tivesse dinheiro sobrando, nunca compraria um carro zero...

Enquanto pensava essas coisas, consegui avançar dois ou três metros.

Enquanto isso, eu andava um pouco e desligava a chave, andava um pouco, desligava.

Na terceira parada, a bateria protestou.

- Nhem, nhem, nhem, nhem, nhem, nhem!

Nada! Eu não acredito! Logo aqui nessa maldita ladeira esse carro vai pifar! Ai, meu Deus! É numa hora dessa que se sente a falta de um santo protetor... Mas não há de ser nada, pensei. Pode ser um cisquinho no giclê. Certamente uma batidinha com o cabo da chave de fenda no carburador e o problema estará resolvido.

Pelo retrovisor, pude adivinhar um par de olhos pouco amistosos que, acompanhando a um balançar de cabeça, parecia querer me fuzilar.

Inutilmente tentei ligar mais uma vez. Resolvi descer do carro.

Senti uma angústia quando mirei a fila de carros ladeira a baixo. Os que estavam mais distantes, já começavam manifestar impaciência através de buzinação insistente.

Tratei de pegar o triângulo. Com o polegar para baixo, fazia sinal que o carro não estava em condições de dar partida. Procurei não ficar mais aflito do que estava e muito menos irritado. Com um sorriso meio sem graça, eu procurava a cumplicidade dos motoristas, reconhecendo que carro velho é um problema.

Com a visão lateral, percebi a manobra brusca do veículo que estava atrás de mim. Cruzou-me dizendo palavras que eu não pude ouvir, mas podia adivinhar.

Avançou mais um carro cheio de jovens. Um deles debochou ao passar por mim:

- Venda esta arabaca, meu tio, e compre uma bateria!

Aquele garoto, sem querer, havia me dado uma boa idéia. Evidentemente que não ia acolher a sua sugestão de forma literal, mas quem sabe se eu examinasse os cabos da bateria? Outras vezes eles já haviam se manifestado.

Fazendo ar de entendido em mecânica de automóvel e chave de fenda em punho, abri a porta traseira do veículo. Restava-me, agora, remover a sujeira dos terminais da bateria.

Concluída a operação e com a mão ainda cheia de graxa, liguei apreensivo a chave. Não deu outra. Na mosca! Pois não é que pegou? Aliás, eu sempre pensei que, se não fosse professor, seria tranqüilamente um mecânico. Dá um prazer imenso você dar vida aquele carro que não quer sair do lugar. Principalmente quando é um carro grande que pifa cheio de passageiros. Já observei isso. O mecânico chegar com um ar solene, olha de um lado, de outro, mexe numa coisa e noutra, aperta aqui, aperta acolá. Pronto, funcionou! E o melhor mesmo é ver a expressão de sofrimento das pessoas ser transformada em expressão de alegria. Ah, deve ser um barato mesmo ser um mecânico profissional, desses que consertam tudo!

Ainda padeci um pouco no trânsito lento, mas felizmente o carro não interrompeu mais. Depois de algum tempo, não sei exatamente quanto, cheguei ao meu destino. A dificuldade agora era encontrar uma vaga. Após algumas tentativas mal-sucedidas, num local, um pouco distante da entrada do cemitério, percebi um guardador me acenando:

- Ainda tem uma vaga aqui, tio! Se quiser, deixe a chave comigo que eu manobro!

Preferi eu mesmo estacionar o veículo, apesar do desconforto da manobra. Quando puder, pensei, ainda compro um carro com direção hidráulica.

Esbaforido, dirigi-me a um daqueles quiosques de informações do Jardim da Saudade. Na verdade, não sabia o nome da falecida. Uma atendente sorriu-me atenciosa:

- Em que posso lhe ajudar, senhor?

- Ah filha, estou procurando uma pessoa! É um rapaz. Vim para o sepultamento da mãe dele. Não sei o nome da falecida. O nome desse rapaz é Paixão. Talvez pelo sobrenome...

- Ah, sim! Eu sei! O enterro já saiu há algum tempo, mas se o senhor correr, ainda chega a tempo. Está vendo aquelas pessoas lá na frente? Pois é lá.

Vi que era uma boa caminhada, mas que correndo, chegaria a tempo. Agradei a simpática mocinha e pus-me a correr.

Ao aproximar-me, notei que as pessoas presentes estavam extremamente bem vestidas. De um modo geral, as mulheres trajavam-se de clássicos vestidos e sapatos pretos. Notei que estes últimos eram exageradamente altos. Pensei com os meus botões: tem alguma coisa errada aqui. Paixão sempre me pareceu uma pessoa modesta... Até porque, não me parece que um operador de uma copiadora seja uma pessoa de muitas posses. A menos que ele tenha uma rede delas. Mas será que se, de fato, Paixão fosse proprietário de uma grande empresa, estaria ele próprio a operar uma das máquinas e sobretudo viveria tão modestamente da forma que aparenta? Enquanto eu tentava justificar a presença daquelas pessoas que se trajavam de forma tão luxuosa no enterro da mãe de um conhecido que me parecia tão modesto de posses, meus olhos tentavam localizá-lo. Queria abraçá-lo e manifestar-lhe a minha solidariedade por tão grande perda. Eu já passara por isso! Quando se perde a mãe, fica-se com um vazio imenso por dentro, que nunca é preenchido. Quero acreditar que até numa pessoa bem idosa essa sensação ainda persiste. Queria, a todo custo, localizar Paixão, queria abraçá-lo, queria confortá-lo. Tentei encontrar alguma semelhança física de um daqueles homens com o infelizmente Paixão. Todos eles eram altos e fortes e nada se assemelhavam com o filho da falecida. Ele, pelo contrário, era mais pra franzino. Tentei localizar aquele bigodinho inconfundível, mas sem sucesso.

Pensei na possibilidade de Paixão ser um dessas pessoas que não se sentem bem em enterros. Ainda mais que era da própria mãe. Nem todo mundo consegue enfrentar essa barra. A morte é uma coisa brutal, mas ao mesmo tempo justa. Ela não escolhe classe social. Na hora de manifestar seus caprichos, tanto leva o pobrezinho lenhado quanto o mangangão cheio da grana e da vaidade. Mesmo que consiga, às vezes, driblá-la com essas sofisticadas da medicina que o rico tem acesso, essas coisas de entubação, de cateterismo, de ressonância magnética, de UTI, dessas coisas todas. O pobre, coitado, pena mesmo! Quem quiser conhecer como sofre o Zé-povinho é só fi-

car na porta do Pronto Socorro e esperar pra ver. É muito sofrimento! Quando eu ouço essas propagandas dizendo que a Bahia vai bem, fico pensando na mentira deslavada dessas pessoas. Se tivesse uma emissora de tv de peito mesmo, era só colocar uma câmara fixa na porta e nos corredores dos centros de emergência. Aí a farsa cairia por terra.

Enquanto eu pensava essas coisas, meu olhar não parava um instante e tentava localizar o desditoso Paixão. Com certeza ele não estava ali. Provavelmente, não conseguira forças para acompanhar a sua querida mãe àquela última morada.

Quem sabe, até, se ele naquele exato momento não estava às voltas com algum agiota a fim de levantar os recursos para as despesas com o funeral? Certamente ele quisera dar à querida genitora uma casa digna, como talvez não tivera em vida. Quem sabe se não quisera dar a ela a oportunidade de conhecer um cemitério freqüentado por pessoas de posses, exatamente ela que só comparecia a enterros no cemitério das Quintas dos Lázaros?

Naquele momento eu ouvira um grito abafado. A poucos passos de mim, vi a figura um tanto abatida de Paixão a me acenar. Seu semblante era triste, mas seus lábios, levemente puxados para um dos lados, denunciavam o esforço que fazia para não gargalhar. Mal ouvi quando ele sussurrou:

Venha comigo, professor! O senhor está no enterro errado!

Depois eu tive sabendo que, por uma dessas enormes coincidências, naquele mesmo dia, quase na mesma hora, e com o mesmo sobrenome, estava sendo sepultada a esposa de alguém de muita projeção social, ligado às armas, não sei se Coronel ou Major. Só sei que era um importante comandante de uma dessas corporações militares, que gozava de muito prestígio na alta sociedade baiana e que acabara de ficar viúvo. Aquelas pessoas, todas distintas, estavam ali para prestar-lhe solidariedade pelo desditoso passamento da sua consorte.

Abracei o bom Paixão, dirigindo-lhe as palavras que a ocasião pedia. Docilmente, deixei-me levar para o local em que se encontrava o corpo. Dali a poucos minutos seria celebrada uma missa de corpo presente.

Enquanto Paixão dirigia-se para perto do caixão, procurei-me posicionar num lugar tal que, se o ato religioso se prolongasse muito, eu poderia deixar o recinto discretamente, sem chamar a atenção. Do local em que me encontrava, tinha uma visão de toda a cerimônia e de todos os presentes.

Enquanto o padre encomendava o corpo, pude observar duas figuras apressadas que se dirigiam à capela em que nos encontrávamos. Distingui, em uma delas, uma professora que eu conhecia das reuniões de Conselho Universitário, Diretora de uma das

unidades da UFBA. Observei que ela vinha acompanhada de um rapaz jovem, que conduzia um belo arranjo de flores. A professora, com muita discrição, tentou aproximar-se do caixão. O pequeno recinto estava cheio. Pelo visto, a defunta fora uma pessoa bastante querida, quando em vida. A medida em que a professora tentava se aproximar, pude observar o quanto se distinguia das demais pessoas. O seu vestido preto liso, de tecido fino, fazia-a destacar das outras mulheres, trajadas predominantemente de padrão floral ou de bolas miúdas e graúdas, tendendo para o azul escuro ou violeta. Percebia-se que ela se esforçava para contemplar o rosto da amiga. Diante da barreira encontrada frente a presença de familiares mais próximos em torno do corpo, a ativa professora não perdia tempo e orientara ao rapaz para depositar as bonitas rosas vermelhas na parte de baixo do caixão, próximo aos pés da finada. Minutos depois, o rapaz das flores havia desaparecido.

A professora era determinada. Na primeira folga que os familiares da falecida deram, ela ocupou um espaço privilegiado de onde podia mirar a face da amiga. Ali de pertinho, podia pedir à misericórdia divina que a conduzisse a um lugar de descanso, de refrigério, de luz e de paz.

Era um momento de grande comoção. O sacerdote proferia palavras sobre as virtudes da irmã em Cristo, há pouco levada para os braços do Pai. Numa hora dessa todos fraquejamos. A morte sempre traz-nos esses sentimentos indizíveis. Dá um aperto no coração. E a impressão que eu tinha era que aquele bondoso sacerdote parecia se esforçar ao máximo para, com suas palavras e tom de voz empostada, arrancar-nos grossas lágrimas. Resisti com muito esforço, mas estava deveras comovido.

Comecei a pensar na linha tênue que separa a vida e a morte, no fato de que, há poucas horas aquele corpo podia manifestar-se. Agora, ele jazia ali dócil, hirto, bem diferente do que fora em vida. Sempre me inquietara por saber o que constitui, de fato, a centelha de vida, esse algo mais que difere o ser vivo do ser bruto. Para onde fora aquilo que chamamos de vida e que naquele exato momento não deixara o menor vestígio sobre aquele corpo imóvel?

O padre insistia. Comovido ao extremo, eu me esforçava para não chorar. Pensei em outras coisas para desviar os meus pensamentos. Tentei comparar a vida humana com o computador, para racionalizar, para ser objetivo. Teorizei que os computadores foram criados à imagem e semelhança do homem, ainda, porém, sem a capacidade de se comoverem. Seria isso bom ou ruim? Decididamente, a máquina guardava certas estruturas do modelo humano ou do modelo animal. A criatura assemelhava-se ao seu criador. A dança de *inputs* e *outputs* tem uma lógica bastante convergente. O sistema operacional de um computador, juntamente com seus diversos aplicativos, constituem a alma das máquinas. Ao contemplar, por exemplo, um desenho ou outra coisa qual-

quer realizada e exposta na tela de um computador, apenas guardado na memória RAM, percebe-se uma enorme fragilidade do realizado. A perenidade só será assegurada a partir do momento em que se deposita, na forma de zeros e uns, as informações sobre o mesmo no disco duro da máquina ou noutros similares. Se esse cuidado não for tomado, o corte de fornecimento de energia alimentadora mandará tudo para o espaço. A partir daí, pode-se perguntar: Para onde foi toda aquela organização de pontos luminosos, os *pixels*, aquele significante capaz de fazer-nos evocar objetos, eventos, conceitos? Ainda que reconhecendo uma complexidade infinitamente menor, sou sempre tentado a fazer comparação, como exercício mental, entre esse criador e essa tal criatura. Um computador sem softwares é algo inanimado. Pode ter o seu monitor ligado ou um conjunto de *leds* aceso, mas não é nada mais além de componentes eletro-eletrônicos iluminados. Análogo a isso, talvez, seja uma pessoa em coma. Uma boa parte das células corporais pode ser alimentada, pode continuar viva, mas o cérebro perde a sua função, apenas vegeta.

Olhando para aquele corpo inerte, não podia deixar de considerar que todo o sistema havia entrado em colapso. Em poucas horas, em poucos dias, ele estaria completamente diferente do que fora. Dentro de pouco tempo, não restaria senão moléculas orgânicas e átomos submetidos a radical transformação, muitos deles passariam a fazer parte de outros sistemas vivos.

Não sei por quanto tempo mergulhei-me nessas e noutras reflexões afins. Despertei-me delas quando fui atraído por uma certa agitação da professora. Agora ela estava bem próxima do rosto da falecida. Daquele local, podia examinar com atenção as feições da mesma. Ali de pertinho podia constatar que aquela não era a amiga ou conhecida, a quem viera com o propósito de dar-lhe um último adeus.

Pude observar que trocou algumas palavras com uma senhora que lhe estava próxima, como que para assegurar que havia mesmo comparecido a um enterro errado. Observei, também, pelas suas feições, que fora tomada por um misto de contrariedade e desapontamento. Vi que olhava para aquela pequena multidão como se tivesse ainda a esperança de encontrar o seu ajudante, o rapaz que lhe ajudara a conduzir as flores. Desapontada, esgueirou-se entre os presentes e dirigiu-se rumo à saída, sem antes deixar de lançar um último olhar para as belas rosas vermelhas depositadas aos pés daquela defunta desconhecida.

Naquele momento, reporteime-me a uma quadrinha presente num livro de Português, do meu primeiro ano de ginásio, se não me falha a memória, de José Batista da Luz:

"Até nas flores se encontra

A diferença da sorte,

*Umas enfeitam a vida
Outra enfeitam a morte”.*

Nesse caso, porém, ambas enfeitavam a morte. Apenas com uma pequena troca de endereço.

Requiescat in pace!