

Cadernos
multimundos 
v. 1

Comunicação, Cultura e Sensibilidade

Benedito Dielcio Moreira
Pedro Pinto de Oliveira
Aclyse de Mattos
Organizadores

Organizadores:
Benedito Dielcio Moreira
Pedro Pinto de Oliveira
Aclyse de Mattos

COMUNICAÇÃO, CULTURA E
SENSIBILIDADE

CADERNOS MULTIMUNDOS

Volume I

1a. Edição



BAGÉ
EDITORA FAITH
2021

Título: Comunicação, Cultura e Sensibilidade.

Cadernos Multimundos - Volume I

Organizadores: Benedito Dielcio Moreira, Pedro Pinto de Oliveira, Aclyse de Mattos

Capa: Téo de Miranda

Copyright: ©2021 todos os direitos reservados aos autores e organizadores, sob encomenda à Editora Faith.

ISBN Livro impresso: 978-65-89270-05-8

ISBN E-book: 978-65-89270-07-2

Apoio financeiro no formato impresso: PROAP/CAPES

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C741 Comunicação, cultura e sensibilidade: cadernos multimundos / Benedito Dielcio Moreira , Pedro Pinto de Oliveira, Aclyse de Mattos; (orgs) .---Bagé,RS:Faith, 2021. 186p.; v.1;(Coleção multimundos)

ISBN: 978-65-89270-07-2

- | | |
|------------------------------|-----------------------------|
| 1. Cultura | 8. Oliveira, Pedro Pinto de |
| 2. Redes Sociais | 9. Mattos, Aclyse de |
| 3. Sociologia cultural | X. Título |
| 4. Comunicação | |
| 5. Turismo | |
| 6. Educação | |
| 7. Moreira, Benedito Dielcio | |

CDU:316.7

Direção Geral

Caroline Powarczuk Haubert

Revisão

Organizadores

Corpo Editorial

Prof. Dr. Alfredo Alejandro Gugliano - UFRGS
Prof. Dr. Cristóvão Domingos de Almeida - UFMT
Prof. Dr. Dejalma Cremonese - UFSM
Profa. Dra. Elisângela Maia Pessôa - UNIPAMPA
Prof. Dr. Fernando da Silva Camargo - UFPEL
Prof. Dr. Gabriel Sausen Feil - UNIPAMPA
Profa. Dra. Patrícia Krieger Grossi - PUC-RS
Prof. Dr. Ronaldo B. Colvero - UNIPAMPA
Profa. Dra. Simone Barros Oliveira - UNIPAMPA
Profa. Dra. Sheila Kocourek - UFSM
Prof. Dr. Edson Paniagua - UNIPAMPA
Profa. Dra. Maria de Fátima Bento Ribeiro – UFPEL
Profa. Dra. Danusa de Lara Bonoto – UFFS
Profa. Dra. Érica do Espírito Santo Hermel – UFFS
Prof. Dr. João Carlos Krause – URI
Prof. Dr. Márcio Marques Martins -UNIPAMPA
Prof. Dr. Marcos Barros - UFPE
Profa. Dra. Paula Vanessa Bervian – UFFS
Profa. Dra. Sandra Nonenmacher – IFFAR

Sumário

| | |
|--|------------|
| Apresentação | 6 |
| Capítulo 1 - Redes Sociais, Reconhecimento e Solidariedade, quando as Comunidades Receosas se Fecham numa Concha (João Carlos Correia)..... | 11 |
| Capítulo 2 - A Negação da Morte e a Vulgarização da Vida: ódio nas redes sociais (Benedito Dielcio Moreira, Tania Rauber) | 32 |
| Capítulo 3 - O Contributo das Teorias de Framing para o Diálogo Intercultural (Anabela Gradim) | 46 |
| Capítulo 4 - O Sequestro da Percepção (Aclyse Mattos) | 56 |
| Capítulo 5 - Bárbara Virgínia: a insustentável leveza do apagamento de memórias no Cinema Português (Ana Catarina Pereira) | 68 |
| Capítulo 6 - Video-ensayos: pensar académicamente en imágenes y en relación con “el otro” (Nadia Moncada Sevilla, Pedro Pinto de Oliveira) | 87 |
| Capítulo 7 - Ciência Pop: uma discussão sobre popularização da ciência nas redes sociais (Mirian Barreto Lellis, Lohaine Barbosa Lohmann) | 105 |
| Capítulo 8 - Inteligência Coletiva, a Comunicação Responsiva e as Formas de Aprender Colaborativamente em Rede (Izabel Meister, Luciana de Area Leão Borges, Valéria Sperduti Lima) | 119 |
| Capítulo 9 - Crianças e Tecnologias: educação para o futuro (Mariana Moro, Gracielly Gomes) | 141 |
| Capítulo 10 - Patrimonio, Turismo, Identidad y un Caso para el Estudio: el “Camino del Cid” (Valeriano Piñeiro-Naval, Raquel Crespo-Vila) | 153 |
| Capítulo 11 - “Hostels em Mato Grosso: a experiência do turismo cultural e ambiental no coração da América” (Débora Moreira Mello) | 175 |

Apresentação

Os ingredientes da sensibilidade: comunicação responsiva, educação, conhecimento científico e trocas interculturais

Emoção, sensibilidade, sensível, afeto, termos até há pouco tempo atrás discutidos predominantemente pela psicologia, ganham cada vez mais espaços nos domínios da sociologia e antropologia, e também da cultura e da comunicação. O grupo de pesquisa Multimundos, formado por professores e alunos da Universidade Federal de Mato Grosso e da Faculdade Católica de Cuiabá, vem há tempos debatendo internamente a relação da comunicação com o sensível e com a cultura. O aprofundamento dessa discussão aconteceu em 2019 com a realização do Seminário Comunicação, Cultura e Sensibilidade.

Se entendermos a sensibilidade como a capacidade de compartilhar emoções, de reagir a estímulos, ser compreensível, solidário, piedoso, ter compaixão, ternura, e tantas outras explicações presentes na maioria dos dicionários, não há como excluir desse processo a cultura e a comunicação, duas áreas completamente imbricadas (CAREY, 2009; CAUNE, 2014). Assim como não há como excluir as emoções que se manifestam de formas distintas nas culturas e nos processos comunicacionais, a exemplo do desprezo e do ódio presentes nas redes sociais. Pensar as emoções como elementos de nossa constituição biológica, “reações instintivas pré-programadas, cuja função foi definida ao longo da marcha evolutiva da espécie humana, obscurece a percepção das possibilidades de análise política e cultural das emoções como *produtos históricos*, construídos socialmente” (FREIRE, 2016).

Com a ubiquidade e o furor das redes sociais, nunca as emoções estiveram tão à flor da pele, enredando pessoas e grupos em ideias e sentimentos alheios, inclusive às suas realidades. Por outro lado, emerge também na cultura global o desprezo pelo outro, um “mal” não mais restrito “às guerras ou às ideologias totalitárias. Hoje ele se revela com mais frequência quando deixamos de reagir ao sofrimento de outra pessoa, quando nos recusamos a compreender os outros, quando somos insensíveis e evitamos o olhar ético silenci-

oso” (BAUMAN & DONSKIS, 2014, p. 16). Apesar da maldade presente em muitas manifestações nas redes sociais, a constituição das redes é um dos fenômenos mais marcantes da globalização, e nelas também encontramos solidariedade, compaixão e afetos.

Neste livro, sensibilidade, cultura e comunicação não formam apenas uma tríade de elementos distintos, mas constituem-se notas que dão vida à uma composição. João Carlos Correa, da Universidade da Beira Interior, discute a paradoxal dualidade da globalização, uma “Ordem Mundial Global” centrada na tecnologia, um estado de confiança tal que generaliza a perda de confiança “nas fontes tradicionais de autoridade e informação...”. A fragmentação da esfera pública mediática e a propagação desenfreada de fakes news, mais as incertezas de uma classe média amendrontada pelas perdas fazem alvorecer, segundo Correia, o ceticismo, o relativismo e o populismo.

Seguindo nessa direção, Benedito Dielcio Moreira e Tânia Rauber, da Universidade Federal de Mato Grosso, se debruçam sobre os memes e as fake news propagadas no início da pandemia, quando a Covid 19 era apenas uma “gripizinha”¹. Da negação da pandemia aos arrombos populistas e acusações contra a imprensa brasileira surgiram nas redes sociais grupos extremistas e ingênuos propagando a negação da morte das pessoas infectadas e discursos de ódio. Os autores buscam nas redes sociais como a mentira e o ódio contribuíram para prosperar a descrença, desconsiderar as diferenças e acirrar a polarização de ideias e do negacionismo.

O não reconhecimento das diferenças, do direito a uma vida melhor e o assanhamento por ideias mais extremistas levaram a eleição de Donald Trump nos Estados Unidos, de Jair Messias Bolsonaro no Brasil, à vitória do Brexit na Inglaterra, entre outros exemplos mundo afora. Políticos mais conservadores e parcela expressiva da população em diferentes países optaram por experimentar esse processo de polarização radical. Anabela Gradim, da Universidade da Beira Interior, em “O contributo das teorias de framing para o diálogo intercultural”, inicia o seu texto chamando a atenção para o “abismo que alimenta essa polarização” e aponta para a importância do diálogo intercultural, ao tempo em que defende que a melhoria do diálogo “depende de diferentes níveis de enquadramento/interpretação dos fenômenos, do qual nem sempre estamos cientes”. O enquadramento, para Anabela Gradim, coloca em pers-

¹ Expressão utilizada pelo presidente Jair Messias Bolsonaro.

pectiva “a sua aplicabilidade ao diálogo intercultural como ferramenta de auto e intercompreensão”.

Apesar do avanço tecnológico, da ciência, o ser humano, na visão de Aclyse de Matos, em seu texto “O Sequestro da Percepção”, parece estar cada vez mais “submerso e submisso a uma objetividade tecnicista que sequestra seu modo de ver e existir (a sua percepção e posição subjetiva, em suma)”. Aclyse busca em diferentes correntes de pensamento, de Platão à psicanálise, do avanço da ciência com a descoberta de próteses perceptivas aos estudos da subjetividade presentes nas ciências humanas e sociais, estabelecer um percurso dos estudos sobre a percepção. A proposta do autor é chamar a atenção para a imensidão de informações disponíveis nas redes sociais como fonte para o avanço de investigações perceptivas e conceptivas.

Do Sequestro da Percepção, o livro avança para a ausência de memórias. Em um texto carregado de sensibilidade, Ana Catarina Pereira, também da Universidade da Beira Interior, resgata a história de Bárbara Virgínia e a história do filme “Três dias sem Deus”: “Barbara Virgínia: a insustentável leveza do apagamento de memórias no Cinema Português”. Um incêndio que destruiu parte da Cinemateca de Portugal, o número de cópias reduzidas e a fragilidade de uma película fílmica marcaram o destino de “Três dias sem Deus”. O filme, com uma “invisibilidade constrangedora”, segundo Ana Catarina, influenciou a evolução do cinema português, mas tornou-se “assim significativo em termos históricos menos pela construção narrativa e imagética do que pelo pioneirismo da sua realizadora”.

É inegável hoje a força e o poder da comunicação por sons e imagens. Até pouco tempo atrás propriedade exclusiva da indústria cinematográfica e de empresas televisas, a produção audiovisual é voz corrente nas redes sociais. Com esse olhar, Nadia Moncada Sevilla e Pedro Pinto de Oliveira discutem no texto “*Video-ensayos: pensar academicamente em imágenes y en relación com el outro*” a importância de ensaios audiovisuais como caminho para a comunicação da ciência no mundo imagético. A questão proposta pelos autores não é a troca de ensaios escritos por ensaios audiovisuais, muito menos defender o valor das imagens, o que é uma discussão já bem conhecida, mas reconhecer a força comunicativa do cinema, de “sua capacidade narrativa e discursiva” e o alcance que as ideias filosóficas e científicas podem obter em ensaios audiovisuais.

E é a busca por uma reflexão capaz de sensibilizar o universo científico

que levaram Mirian Barreto Lellis e Lohaine Barbosa Lohmann a discutir em seus estudos de doutoramento e mestrado, respectivamente, a “Ciência Pop: uma discussão sobre a popularização da ciência nas redes sociais”. As autoras admitem que o conhecimento científico está no cotidiano, na rotina das pessoas, mas torna-se invisível por força do negacionismo, orientações religiosas e ideológicas e até mesmo porque no final da história o conhecimento científico converte-se em produto, mercadoria, tendo seu valor como marca, não como ciência. A crença das autoras está na possibilidade de uma forma comunicativa que garanta melhor compreensão e apropriação dos conhecimentos científicos.

Além de converter em imagens e sons os resultados de estudos científicos, outros dois grandes desafios do mundo acadêmico é a comunicação com alunos no processo de ensino a distância e no reconhecimento de que as tecnologias estão na vida das crianças e jovens estudantes, independente da vontade ou não das escolas. Para contribuir com esse debate, as professoras Izabel Meister, Luciana Borges e Valéria S. Lima, da Universidade Federal de São Paulo, discutem no texto “Inteligência coletiva, a comunicação responsiva e as formas de aprender colaborativamente em rede” a contribuição das redes digitais para “a definição de novos sentidos de conexão entre inteligência coletiva, aprendizagem colaborativa e comunicação”.

Para as autoras, a tecnologia digital potencializa discussões, permite uma aprendizagem colaborativa. E é a busca por essa linguagem responsiva, ética, com práticas de reconhecimento dos valores coletivos, assim como da libertação da manipulação técnica, que Gracielly Gomes e Mariana Mouro defendem a formação de crianças para o uso responsável das tecnologias da informação. No texto “Crianças e Tecnologias: educação para o futuro”, as autoras reconhecem a habilidades das crianças e jovens para operar tecnologias, mas também avançam para a necessidade do ensino de programação, interpretação de conteúdos e uma prática de comunicação responsiva e ética.

Os dois capítulos finais do livro estão voltados para um dos momentos mais sensíveis e gratificantes na geração de conhecimentos nas relações humanas: as viagens, a convivência com outras culturas, as trocas comunicacionais. Em “Patrimônio, turismo, identidade y um caso para el estudio: el Camino del Cid”, Valeriano Piñeiro-Naval, da Universidade de Salamanca, Espanha, e Raquel Crespo-Vila, do Instituto Politecnico de Bragança, Portugal, apresentam uma discussão sobre turismo cultural e patrimônio, e descrevem uma

iniciativa turística que envolve uma das figuras mais proeminentes do universo cultural espanhol: Rodrigo Díaz Vivar.

Débora Moreira Mello, por sua vez, em “Hostels em Mato Grosso: a experiência do turismo cultural e ambiental no coração da América”, contribui para o estudo de processos comunicativos na relação de hóspedes de hostels com a cultura local. Para a autora, viagens não significam apenas libertação do cotidiano, “mas sim o descortinar de um mundo novo de experiências e sensações que podem ser vividas em um ambiente desconhecido”. Hostels estão associados à hospitalidade, com missão e filosofia que os distanciam dos meios tradicionais de hospedagem. É um espaço de sensibilidade, de entendimento entre culturas, conservação de patrimônios e do meio ambiente.

Boa Leitura
Benedito Dielcio Moreira

Referências

BAUMAN, Zygmund; DONSKIS, Leonidas. Cegueira moral: a perda da sensibilidade na modernidade líquida. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

CAREY, James W. Communication as Culture. New York: Routledge, 2009

CAUNE, Jean. Cultura e Comunicação: convergências teóricas e lugares de mediação. São Paulo: Editora Unesp, 2014

FREIRE FILHO, João. Correntes da felicidade: emoções, gênero e poder. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Sociabilidade do XXV Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal de Goiás, Goiânia, de 7 a 10 de junho de 2016.

Capítulo 1

Redes Sociais, Reconhecimento e Solidariedade, quando as Comunidades Recemosas se Fecham numa Concha.

João Carlos Correia¹

1. Os paradoxos da globalização. Uma das marcas da globalização é a sua intensa e paradoxal dualidade

Por um lado, é uma operação de acumulação capitalista de valor que se funda na dependência de fluxos financeiros, suportado por infraestruturas digitais e de informação na expansão de mercados.

Por outro lado, esta forma de globalização é também realizada em conjunto por indivíduos e grupos que compartilham, distribuem e apoiam de modos muito distintos e nem sempre coincidentes com a troca de mercadorias orientada para o mercado. É possível descobrir um fio condutor de entre os vários que integram o fenómeno da globalização que vai mais além das perspetiva macroeconómicas. (Canclini, 2010)

Estas duas formas de relação denotam duas lógicas distintas:

A primeira, uma lógica sistémica e corporativa assente na fusão entre o Estado e as corporações e numa colonização da lógica quotidiana de partilha e da interação. A segunda está frequentemente associada com formas de organização do mundo da vida ou da sociedade civil, que não implicam subordinação ou, pelo menos, mantém uma relativa autonomia em relação aos *media* predominantemente sistémicos, isto é, dinheiro e poder.

Estes dois tipos-ideais de relação (uma relação de subordinação à lógica dos *media* sistémicos e uma outra relação, da ordem da partilha e da interação), têm estado sob diferentes formas de pressão marcadas pela imposição de uma certa engenharia social suportada por elementos tecnológicos e organizacionais

¹ João Carlos Correia. Professor do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade da Beira Interior (UBI/Portugal). E-mail: jcorreia@ubi.pt

que desconsideram outras formas possíveis de uso das tecnologias orientadas para a relação e procedem à formatação unilateral dos modos de interação de acordo com um regime hegemónico que se também se manifestou durante a crise do COVID 19.

Apesar da consistente demonstração já feita acerca desta “face” da globalização, não devemos, porém, ficar confinados a um reducionismo unilateral. Pensar a globalização também tem que ver com a análise das contradições e desigualdades que a mesma gera e, simultaneamente, imaginar possibilidades de atuação a partir do lugar que se ocupa no mercado global. Neste jogo de forças, importa tanto ter em conta o mercado como a vida quotidiana.

Por um lado, a face mais excludente da globalização manifesta-se através de fortes polarizações graças às quais os governos nacionais em face dos processos de regulação e desregulação económica e política ficam cada vez mais debilitados. Muito dos países que acedem aos processos de globalização perdem-se em laços de dependência económicos e culturais que produzem um ambiente de desconfiança e de falta de credibilidade perante as populações e gera um abismo entre as elites governantes e os cidadãos.

Na crise de confiança sofrida pela democracia liberal e suas instituições, surge um fenómeno geralmente designado por pós-verdade como espaço para conflitos ideológicos e poder geopolítico lutas que estão a remodelar a ordem mundial. A verdade desta condição consiste, sob o ponto de vista comunicacional, num espaço discursivo global onde convergem agentes políticos do estado, isto é, poderes estabelecidos formais e redes políticas informais emergentes, entre os quais se produzem alianças inesperadas em torno de um esforço consciente para hegemonizar a esfera pública .

Assim, a pós-verdade expressa-se se por modos de comunicação estratégico em que os interesses dos Estados se associam a espaços de intervenção aparentemente informais e flexíveis: *trolls* russos organizam eventos nos meios sociais assistidos e partilhados por milhares de cidadãos americanos inconscientes, interferindo nas eleições de 2016, ;ativistas turcos pró- Erdogan divulgam teorias da conspiração no Twitter; utilizadores dos meios sociais americanos e europeus espalham, ficção narrativas políticas em apoio ao regime sírio; a rede de Partidos Nacionalistas franceses e italianos espalha um discurso sistemático e organizado contra a imigração, que se traduz na violação da omissão do dever geral de auxílio, isto é na obrigação jurídica de não deixar morrer ninguém por ausência de auxílio. O tema tornou se um item

relevante da opinião pública com a foto seguinte²:



² A foto é sobre a história de Alan Kurd, o qual se tornou uma metonímia que gera um efeito priming em torno da crise dos refugiada Europa. “O menino era provavelmente um dos cerca de 12 refugiados sírios que morreram afogados após seus botes afundarem próximo à península de Bodrum — um balneário com resorts de luxo frequentados por praticantes de mergulho — numa tentativa de chegar à ilha de Kos, na Grécia.” Acedido em <https://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2015/09/02/corpo-de-crianca-refugiada-afogada-aparece-em-praia-de-resort-turco.htm?cmpid=copiaecola>. A imagem levantou problemas éticos,. A UOL justificou: Por que publicamos a imagem do menino sírio afogado?: “notícia é relevante e merece destaque. Mas a imagem forte deveria estampar a primeira página do UOL, cessada por milhões de pessoas todos os dias? Nossos usuários deveriam, sem qualquer aviso prévio, ser impactados pela foto? Nós entendemos que sim. Imagens influenciam o curso da história. Em 1972, a foto de uma menina vietnamita correndo nua após o lançamento de bombas incendiárias perto de Trang Bàng fortaleceu o movimento antiguerra, que terminou três anos depois. A decisão de hoje não foi fácil. Além de jornalistas, somos pais, mães, filhos, tios. E as fotos nos comovem profundamente. Provavelmente seremos acusados de sensacionalismo e de busca por audiência fácil — quando o cenário mais provável é que a imagem espante as pessoas, em vez de atraí-las. Mas o jornalismo existe para informar. palavras não descreveriam com a força necessária a dimensão da tragédia em curso na Europa e Oriente Médio. Não nos compete suavizar a realidade, mas sim retratá-la com precisão. “ (Uol, 2/09/2015, Por que publicamos a imagem do menino sírio afogado?... Acedido em 04/07 /2020 em <https://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2015/09/02/por-que-publicamos-a-imagem-do-menino-sirio-afogado>)

A mesma rede divulga *fake news* sobre crimes associados a migrantes no dia em que tem lugar a Cimeira para um Pacto Global de Imigração segura. *O Diário de Notícias*, através do jornalista, Paulo Pena (2019), durante a cimeira de Marraquexe para a construção do Pacto identificou 533 perfis nas redes sociais, quase todos sem localização geográfica assumida, (Pena, Abril de 2019).

A Ordem Mundial Global surge assim confiante nas tecnologias, mas é marcada principalmente por uma perda generalizada de confiança nas fontes tradicionais de autoridade e informação, bem como pela crescente fragmentação da esfera pública mediática. A sociedade da informação global é uma sociedade marcada pela incerteza quanto ao futuro, pela emergência do relativismo e do cepticismo, sociologicamente protagonizada por uma classe média assombrada pelos seus receios de perda do escasso estatuto e dos direitos que possui, na qual a generalização das *fake news* e a formação dos fenómenos de afirmação extrema geralmente classificados como “populismo” funcionam como uma espécie de negação aos riscos que a globalização comporta, o maior dos quais é, provavelmente, o desconhecido, a negação do mundo tido por adquirido por essa mesma classe média que repentinamente se precipita para os encantos das sereias extremistas

Tal como aconteceu antes, em circunstâncias diferentes, em momentos de particular ameaça ou desafio aos valores e características tidos por eternos e imutáveis o medo e a ausência de referências precipitaram os grupos humanos em derivas autoritárias e facciosas. Em resposta a estas inquietações o tímido inseguro dá lugar ao impetuoso belicista de voz estridente, travestindo-se de protagonista do *bullying* político que exorciza os seus fantasmas com recurso a formas extremas de ideologia. O líder destes movimentos não emprega a lógica discursiva, mas sim, particularmente, exposições oratórias que poderia ser chamado de um fluxo organizado de ideias. A relação entre premissas e inferências é substituída por uma vinculação de ideias que repousam na mera semelhança, mas também torna psicologicamente mais fácil para o ouvinte seguir. No limite, executam uma performance que lembra o teatro, o desporto, os cânticos de Avé -Maria e as iluminações religiosas: “Eles gritam e choram, lutam contra o Diabo em pantomima e tiram suas jaquetas quando atacam esses poderes sinistros” (Adorno, 1946).

A chamada “pós-verdade” com a sua imensidade exótica de terra-planistas, partidários do criacionismo, negacionistas históricos e adversários da vacinação são a explosão psicótica da possibilidade de cada um ficar senhor daquilo

que designa por “sua verdade”, a qual por sua vez é imposta aos outros porque, apesar de particularista, ela pode ser “tão universal” como qualquer outra. Do ponto de vista científico, falemos nós das chamadas ciências exatas ou das ciências sociais, a incerteza desdobra-se, “milagrosamente”, na multiplicação de milhares de pequenas certezas, sem qualquer carência ou necessidade de verificação empírica, de natureza científica ou experimental. É uma espiral de ruídos laboriosos a que Umberto Eco aludiu, num discurso proferido 8 dias antes de falecer, quando afirmou que, apesar dos muitos feitos que possibilitou, “*O drama da Internet é que ela promoveu o idiota da aldeia a detentor da verdade*” (pplware, 2015).

A globalização comporta um lado autodestrutivo: uma das reações contra a “elite económica global” para usar um chavão que reúne algumas das formas de populismo de direita vigente, consiste na emergência paradoxal de adversários de vária índole que dela se aproveitam, para absorverem apenas os lados estrategicamente úteis (tecnologia, medos provocados pela crise dos valores tradicionais) para brandirem, no caso da direita, o mito de um retorno a uma grandeza primordial, que se pode manifestar numa compulsão em torno de uma identidade étnica pura vivida de forma idealizada ou numa grandeza nacional que, embora não vivida, é sempre sonhada como ideal.

Apesar da crítica ao essencialismo identitário, as pessoas e as nações recorrentemente insistem em descobrir em si mesmas qualidades essenciais eram salvaguardadas na pré-modernidade: uma identidade inquestionável. Desta forma, a globalização, que se traduz na circulação global de fluxos de capitais, pessoas e bens fornece as armas que permitem a formação de políticas identitárias, fechadas em si, arredias ao diálogo, à solidariedade, e ao reconhecimento do outro. Uma parte da crítica da globalização, a parte de onde emergem os populismos autoritários alimentados por uma pulsão supremacista e nostálgica, é frequentemente cruzada por pretensões identitárias que convocam à musealização dessas identidades. O regresso aos valores básicos e simples -a causa de Deus, a Pátria e a terra natal são uma preocupação fundamental de patriotas, cristãos e tementes a Deus.

Para o etnonacionalismo, a *Mutterland* ou *Vaterland* ocupam um terreno importante imaginários. Desde o Romantismo, que a consolidação das identidades recorreu com frequência a mitos medievais Esta idealização de emoções reconfiguram realidades sociológicas duvidosas sob o ponto de vista da sua consistência histórica e científica.

Estas formas de deslocamento do universalismo produzem, nos discursos identitários, um empobrecimento hermenêutico e argumentativo condensado na demagogia da desinformação. Sob o ponto de vista comunicativo, as notícias falsas ou desinformação (termo que começa a ser mais e melhor utilizado que o primeiro) legitimam-se pela teimosia intransigente dos que as partilham e defendem, escolhendo como critério principal a adequação aos seus valores e crenças pré-existentes no grupo que as partilha. No lugar do contrato com o leitor, espetador ou utilizador na busca dos métodos mais adequados para se aproximar da veracidade, surge a subordinação da própria realidade às ideias e preconceitos latentes no grupo.

A história dos rumores e da manipulação informativas demonstra como os mesmos estão diretamente associados a riscos entendidos como uma ameaça existencial, como ocorreu com a propaganda antissionista ou como ocorre nas formas agressivas como se desenvolvem campanhas anti-islâmicas ou de diabolização dos imigrantes. Sites portugueses como *Evento XXI, Luso.PT,* ” *JornalQ.*, *LusoNoticias* compartilham títulos e notícias nacionalistas. *Luso PT* escreveu que a Câmara de Lisboa despejou pessoas de suas casas para construir uma mesquita e, um pouco mais adiante, numa demonstração trágico-cômica de moralismo xenófobo, acrescentou outra história, com o mesmo contexto, na qual ” nove freiras estão grávidas em um mosteiro que abriga refugiados.” (Pena, Novembro de 2018) Finalmente, *Vamos Lá Portugal*, um site propriedade de uma editora canadiana chamada Fan-o-Web, a pós a tragédia de Sabrosa, um grande incêndio, onde uma família morreu, aparentemente por intoxicação, publicou um texto pedindo “revolta” “Não eram imigrantes, não tinham direito a casa e 18 meses de salário que os portugueses que trabalham não conseguem (...) Eles eram portugueses, falavam português, a culpa é deles . (Pena, 2018 b) *Vamos Lá Portugal* considerado o mais eficaz site de desinformação de Portugal tem a sua sede num edifício de 11 andares numero 5455 da Avenue de Gaspé, no Mile-End, um bairro do centro de Montreal, a capital do Quebec, no Canadá.³

O tema é retomado em *O País do Mete Nojo*, uma página de Facebook, que mostramos a seguir e que cita o texto na sua totalidade, seguido de remissões para uma série de links associados ao PNR, Partido Nacional Renovador,

³ A insinuação em plena a crise dos refugiados e durante um momento de proliferação dos incêndios é claro..., os refugiados teriam acesso a regalias como casa e 18 meses de salário mínimo nacional, ao contrário dos portugueses.

um grupo de Extrema Direita particularmente agressivo, dos quais alguns membros apareceram associados a ataques, alguns mortais de *skinheads* a membros de minorias étnicas.



A criação de nichos de *like mindend thought* (pensamento similar ou idêntico), torna-se parte da muralha que protege o grupo contra os “traidores” e “inimigos”.

O COVID 19 escavou ainda mais os tesouros que se escondiam na Caixa de Pandora já entreaberta: teorias da conspiração, informações falsas, crenças populares, invocações das capacidades milagrosas da nação ou a relativização medieval do sofrimento e da morte coincidiram com processos de radicalização política de teor messiânico

2. Do pluralismo ao reconhecimento: paradoxos teóricos

Estas situações de crise produzidas pela percepção de uma ameaça existencial produzem explicações assentes numa ideia de mudança vista necessariamente como declínio que possui uma tradição filosófica reconhecida no Ocidente. Oswald Spengler, em 1928 (1973), entre duas guerras que se disputavam numa Europa Central fragmentada, escrevia *O Decadência do Ocidente*, onde reconhecia a diversidade do modo como os povos se viam a si próprios à luz do seu conceito do seu conceito relativo de história, para con-

cluír que o ritmo, a forma, a duração da vida de todos os organismos são determinados pelas peculiaridades da espécie a que pertencem” (1973, p. 38). E acrescentava:

“Cada qual dessas culturas imprime à sua matéria, que é o espírito humano, a sua forma peculiar ; cada qual tem as suas próprias ideias, as suas próprias paixões, sua vida, sua vontade, seu sentir sua morte próprios(...) Cada Cultura tem a suas próprias possibilidades de expressão , que se manifestas, amadurecem, definham e nunca mais ressuscitam”. (1973, p. 39)

Desta forma de pensar não resultava, todavia, pese embora a perspicácia do texto, que a especificidade das culturas se traduzisse no seu respeito mútuo, pois antes para Spengler, cada cultura é um campo de realização mundana e simbólica. O seu espectro de possibilidades de cada cultura (ou seja, a sua capacidade de se adaptar) é limitada por um património de alma (por património de alma, o autor refere-se à tradição cultural de um povo). Logo, uma cultura tem uma tradição que torna mais difícil a sua adaptação ao convívio com outras culturas. Aliás, quando a cultura se mistura com outras pode enfraquecer. A especificidade das culturas só se realiza e resulta de um povo “rico em formas, unido à terra” ligado ao seu torrão natal, por oposição a “um novo nômade, um parasita, o habitante das metrópoles , criatura meramente afeita aos fatos reais , desligada das tradições, parcela das massas flutuantes amorfas , homem sem religião, inteligente , improdutivo, imbuído de profunda antipatia à classe agrícola (e, em especial, à sua categoria mais elevada , a aristocracia rural) , homem que, portanto, representa um passo gigantesco em direção ao inorgânico, ao fim”. (Spengler, 1973, 48). E conclui: “um homem culto dirige as suas energias para dentro; o civilizado, para fora”. (Spengler, 1973, 51).

O humano civilizado, expansivo e dominador, por oposição ao humano culto helénico é uma forma de oposição sem meio-termo entre o humano ligado às suas tradições ou ao expansionismo imperialista. Spengler, descobria, deste modo, a relação inevitável entre a globalização e o expansionismo, entre a modernidade capitalista e o imperialismo, ligando-a dialeticamente à superação de uma sociedade culta, virada para dentro, que ele elogiava como baseada na tradição mas ao mesmo tempo inevitavelmente fadada ao declínio,

No final do século anterior, durante o crescendo de conflitualidade com

os regimes islâmicos que antecedeu a Guerra contra o Terror, Samuel P. Huntington (2001), numa linha similar, em *Clash of Civilizations*, escrito dois anos antes do 11 de setembro, reconhecia o facto da diversidade como uma evidência empírica mas, ao mesmo tempo, defendia que o Ocidente não devia misturar-se com formações culturais que contrariassem os valores que se tinham afigurado sólidos e eficazes: liberalismo, a democracia, a herança protestante e o 'capitalismo económico. Segundo o próprio Huntington. a cultura e as identidades estão a configurar agendas de conhecimento, desintegração e conflito no mundo que sucede à Guerra -Fria. Daqui resultaram cinco pontos fundamentais em que assenta a sua argumentação: 1. pela primeira vez a política global é a uma vez multipolar e multi-civilizacional; 2, o equilíbrio de poder está a mudar e o Ocidente perde a sua influência relativa enquanto as civilizações asiáticas estão a aumentar a sua força económica, militar e política 3. Está a surgir uma ordem mundial baseada na civilização; as sociedades que compartilham afinidades culturais cooperam entre si; 4. as pretensões universalistas do Ocidente fazem-no entrar cada vez mais em conflito com outras civilizações, de forma particularmente grave com o Islão e a China, enquanto que, no plano local, as linhas de fratura são cada vez mais entre muçulmanos e não muçulmanos, gerando a solidariedade de países afins. 5. A sobrevivência de Ocidente depende de que os Norte-Americanos reafirmem a sua identidade ocidental e os ocidentais se unam frente aos ataques provenientes de sociedades não ocidentais. (Huntington, 2001, p.15)

Por oposição a esta tradição filosófica que concebe uma leitura imperialista da globalização e renega o diálogo, existe outra norteada pelo reconhecimento ou por uma ligação ao mundo da vida reorientada em direção a valores mais imediatos da casa, da saúde, da família e do bairro. Tendo em conta as ambivalências presentes na globalização interessa identificar narrativas e enquadramentos teóricos que contam outro mundo, outras vivências.

O reconhecimento, ao invés do isolamento identitário ou da hegemonia sistémica é um conceito da filosofia social articulado com a necessidade de empatia e respeito mutuo nas relações intersubjetivas. Ao invés do afastamento, é no encontro com o outro as identidades se constroem e a autorrealização pode ser alcançada. No limite, o outro constitui, de entre as várias manifestações do mundo, a possibilidade mais incisiva de chegar consciência identitária própria, ou seja, constitui-se como médium para comigo mesmo da mesma forma que eu o sou para ele próprio. Este conceito implica a revitalização das

relações intersubjectivas através da percepção de outrem, do cuidado para com o estranho, da partilha não necessariamente isenta de pretensão de validade conflituais, de horizontes de significação comum.

Na perspectiva interacionista, o indivíduo não se entende a si próprio, a não ser tomando em conta as atitudes do outro em relação a si no interior de um contexto social onde eles estão mutuamente envolvidos. (Habermas, 1987-a: 20). A ideia de alteridade implica a emergência de pretensões de legitimidade que se desenvolvem nas interações concretas. Não é possível afirmar a diferença – elemento essencial da identidade – sem exigir o seu reconhecimento pelo conjunto dos outros que partilham dessa fronteira. O projecto aparentemente particularista que é a constituição de uma identidade contém em si mesmo a dimensão de universalidade que se manifesta na reciprocidade generalizada, que esse projecto implica” (Taylor, 1989, 35).

Os horizontes de significação comuns e partilhados são essenciais na formação das identidades, enfatizando a importância de outrem na constituição das identidades sociais. Porém, reconhecimento de Outrem passa não apenas pela adequação recíproca de ações sociais, mas traz implícita a possibilidade do exercício crítico sobre as próprias práticas sociais. Desta forma, sob o ponto de vista do destino coletivo, a consequência lógica é a defesa de um multiculturalismo balizado pelo direito de manter a própria forma de vida cultural e pela obrigação de aceitar o marco político da convivência respeitosa. As identidades não são, porém, concebidas monologicamente, mas num horizonte social intersubjetivo, não necessariamente consensual, mas marcado por um horizonte democrático e agonístico.

Um elemento importantíssimo deste contributo teórico é o facto de formação da comunidade implicar, nesta perspectiva, uma dimensão conflitual que já não se apresenta como luta pela autopreservação, tal como é concebida em Hobbes, mas sim enquanto meio moral que permite passar de um estado menos desenvolvido de etnicidade a um estado mais maduro de relações éticas (Honneth, 1997, 29). O conflito é, assim, recuperado como fonte de potencial reconhecimento dos excluídos, ganhando contornos éticos e normativos essenciais e que impede que as identidades se fechem sobre si próprias buscando a sua legitimidade de forma autorrefencial, isto é exclusivamente dentro de si. O conflito é positivo: recupera uma dimensão normativa de restabelecimento das regras de reconhecimento recíproco, distinguindo-se, muito claramente, do entendimento darwinista e utilitarista onde ganhou o significado de luta pela vida e forma de sobrevivência.

3. Os novos meios e o mundo da vida

Esta segunda tradição filosófico-social marca a ênfase no mundo da vida onde ainda se descortinam potenciais vastos e inexplorados para solidariedade: um sentimento de pertença interdependente não fundamentado na lógica da troca, mas impulsionado por um desejo de bem-estar coletivo e individual. Nesta onda, tentaram-se .se recuperar os *media* para desempenharem um papel crucial na forma como nos reunimos, permitindo a invenção de novos modos de montagem, de intimidade e de expressão. Continua-se neste texto a sustentar que os *media* sofrem de uma ambiguidade estrutural.

Ao lado da estigmatização, do preconceito e da desinformação os novos meios tornam possíveis a solidariedade, o acolhimento e a proteção da saúde. Os meios de comunicação social podem facilitar expressões de solidariedade face a momentos decisivos como a atual crise de saúde, ou mesmo ajudar as comunidades a abrirem os seus portões aos emigrantes.

A crítica da globalização exclusivamente assente no capital não precisa de ter como alternativa única, os momentos populistas e a sua ambição autoritária de identidade. Podem traduzir-se em solidariedade no reconhecimento de outrem uma preocupação compartilhada que liga indivíduos entre si e que também forma vínculos entre grupos, coletivos e comunidades. Estes valores tornam-se mais urgente em tempos de agitação, mudança e mudanças sociais.

Apesar da natureza agressivamente hegemónica das práticas comunicativas sistêmicas história das práticas comunicativas alternativas, muitas das vezes obliteradas da memória dos pesquisador, inclui conjunto de experiências que permitem traçar memórias de solidariedade: delas são exemplo o Maio de 68, a contestação ao Vietnam, a vaga democrática dos anos 70 e 80 na Europa e América Latina, os movimentos de resistência dos precários e das classes trabalhadoras durante a crise das dívidas soberanas na primeira e segunda década do século XXI , os movimentos recentes de preservação de sectores culturais durante o confinamento, os movimentos mediáticos que ajudam a integrar os refugiados permitindo a identificação de memórias de solidariedade. Pense-se numa pesquisa que relacione formas de solidariedade com a especificidade dos meios no modo como se trabalha com a memória, na criação e disponibilidade de infraestruturas práticas e recursos.

Como estudiosos de comunicação social importa estar atento ação colectiva dos *media* e às suas formas específicas na história e agora, tentando

identificar qual a relação entre solidariedade e tecnologia e quais são as possibilidades abertas pelas tecnologias mediáticas que podem permitir expressões e práticas de solidariedade. Como é que a desigualdade na penetração de infraestruturas impede ou frustra tentativas de solidariedade? Como processa a interseção entre pesquisa acadêmica e prática artística?

Desde logo, importa deixar de lado a visão tecnocrática das redes sociais. As redes de sociabilidade começaram a ser estudadas como tais, por, Simmel (cf. Chaoyo, 2015, p. 1419) e Durkheim (cf. Correia e Moreira, 2015, p. 183), mais tarde por Mead (1969), Jacob Moreno (1953) Não se trata de uma mera curiosidade bibliográfica mas de interiorizar que as redes sociais são tão tecnológicas como humanas e permitem atividades humanas aos quais a tecnologia adiciona a sua configuração própria. Foi no estudo destas redes de sociabilidade não digital que surgiram os princípios metodológicos que hoje são aplicadas na análise das redes sociais. Impedir uma concepção instrumentalista das redes sociais tecnológicas já é um passo para impedir a colonização das relações humanas pelas TICS, um dos temas que é trazido à colação pela discussão sobre o teletrabalho.

As redes são espaços comunicacionais de luta por projectos de globalização e mundividências distintas. São constelações onde confluem interesses e estratégias diversificadas. Importa recensear as práticas comunicacionais para identificar, construir e replicar reportórios de performances emancipatórias e compreender os mecanismos da solidariedade que se furta aos imperativos sistémicos do dinheiro: estas práticas e mecanismos têm estado presentes em muitos lados:

- Mais recentemente nas novas formas de ocupar o espaço público, para manter em actividade práticas culturais cujos públicos foram cativados pelo confinamento. Desencadeou-se um serviço de proximidade com os seus diversos públicos, audiências e amigos das instituições afectadas que mobilizaram Centro de Ciência Vivas, espaços e Museus e que utilizam dispositivos audiovisuais online para realizarem atividades em que os públicos eram chamados a participar como se verificou, um pouco por todo o Portugal, o (Diário do Sul, Abril de 2020). O Dia Internacional dos Monumentos e Sítios (DIMS) foi comemorado com dezenas de iniciativas online, devido às restrições da pandemia covid-19, sob o tema Património Partilhado - Culturas Partilhadas, Património Partilhado, Responsabilidade Partilhada. Envolveu monumentos e sítios de todo o país, com uma programação de visitas guiadas,

exposições e concertos, todas realizadas online. Simultaneamente, estas atividades tornaram-se o pretexto para uma reflexão no sector da cultura, tradicionalmente marcado pela fragilidade e precariedade dos laços laborais.

Os profissionais da cultura, muitos dos quais vivem num contexto de extrema precariedade, serão particularmente afectados. O cancelamento ou adiamento das iniciativas culturais, absolutamente necessários para conter a propagação do vírus, terão consequências muito sérias nas suas vidas.

Este é um momento em que temos de repensar as nossas práticas, considerar as nossas responsabilidades (colectiva e individuais, políticas e de cidadania), encontrar formas de apoiar o sector e de mostrar solidariedade. (Manifesto Acesso à Cultura, 15 de Março de 2020)

Simultaneamente estas performances fazem-se sentir nas redes de acolhimento e integração dos refugiados, que põem em jogo o papel da emoção no ativismo mediático. Os *media* e as emoções estão intimamente relacionadas ao desencadeamento dos processos de enquadramento e estereotipização que prejudicam muitos refugiados. A maioria das pessoas não tem contacto directo com imigrantes ou refugiados. Isso não impede que pensem e formem opiniões sobre suas características pessoais, as diferentes culturas de onde se originam e os seus valores, direitos e costumes. O que acontece principalmente é que a incorporação de representações e modelos mentais não é produzida pelo indivíduo, mas transmitida através dos *media*. A polarização quotidiana s entre “nós” e “eles”, “traduz discursivamente uma realidade sociológica que os *media* diariamente colocam em jogo. A importância do problema começou a ser totalmente compreendida quando a OIM lança uma nova secção no site do Centro de Análise de Dados de Migração Global para combater as notícias falsas sobre imigração na Europa. Segundo a agência, “o foco em dados de qualidade permitirá à OIM combater notícias falsas e discursos de ódio com fatos e evidências sólidas”.

De acordo com o diretor regional da organização, Argentina Szabados, em tempos de notícias falsas, populismo crescente, disseminação de estereótipos negativos e crimes de ódio violento, há mais necessidade do que nunca de fatos reais e confiáveis e números para dar uma imagem verdadeira do que é a migração e como ela molda o nosso mundo. Como forma de combater esta estereotipização negativa, O jornal *Região de Leiria* (RL) demonstrou, como é possível, no contexto dos *media* regional de proximidade, por um lado,

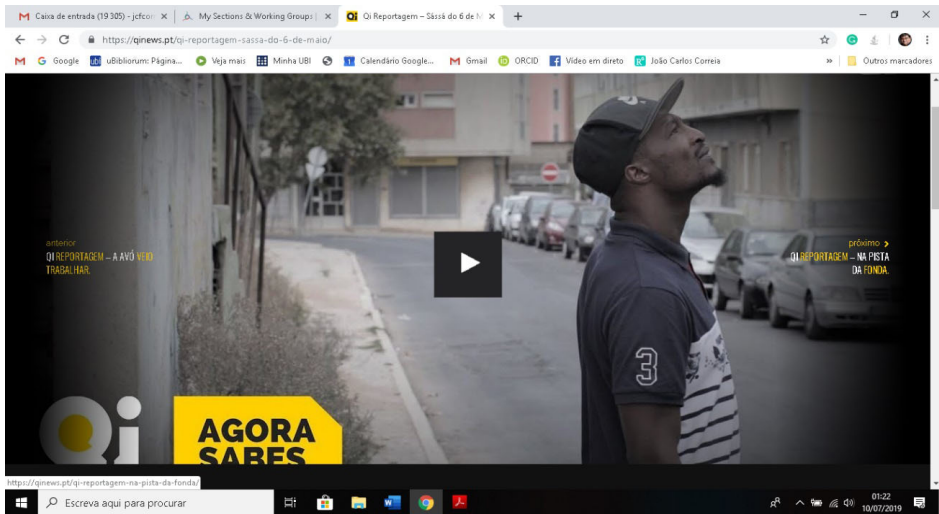
fazer uma abordagem rigorosa e bem informada da dinâmica transposta por refugiados e migrantes para as regiões e, ao mesmo tempo, descrever a vida quotidiana desses refugiados. ~ Isso faz parte do projecto: “É migrante? Está convidado para almoçar”. O mesmo jornal desenvolveu reportagens em torno de temas como sejam “quais as palavras que os estrangeiros aprendem primeiro entre nós?” ou “Como os muçulmanos de Leiria comemoram Ramadão.” Este tipo de apostas provenientes ainda por cima do jornalismo regional e local implicam uma aposta em formatos longos narrativos e só são possíveis porque o *RL*, apesar de ser uma pequena empresa, constantemente apresentar projectos a instituição como o Alto Comissariado das Minorias Étnicas ou o Google. Consequentemente, o *Região de Leiria* obteve vários prêmios que celebram a diversidade cultural do jornalismo, atribuídos pelo Alto Comissariado para a Imigração e Minorias.

Algumas das mais importantes propostas neste domínio vêm do audiovisual e do digital onde novas praticas comunicativas que ocupam o lugar deixado pelos *legacy media* e põem em pratica formas alternativas de relacionar texto som e imagem para representarem o outro, recorrendo a projectos de longa duração, politizando as *media arts*.

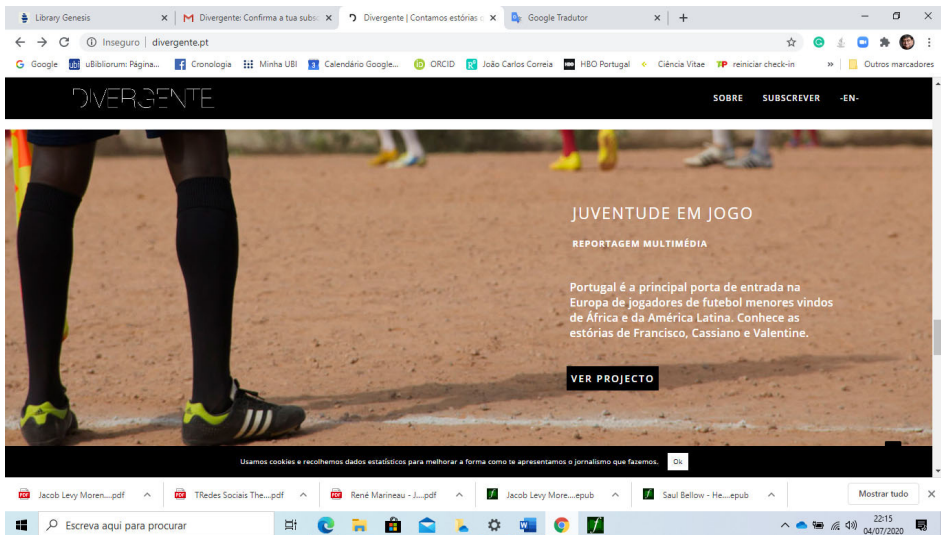
Os sites de notícias *QI news*, *Fumaça* e *Divergente* usam formatos longos, Podcasts, multimédia e jornalismo de dados para construir uma paisagem que acompanha as entrevistas usando, de maneira poderosa, os meios para acompanhar histórias de vida realizadas por migrantes e refugiados. A memória é essencial para obter uma empatia que transcende os estereótipos apresentados na mídia tradicional. Estão principalmente focados na migração, principalmente mulheres migrantes e multiculturalismo, nas histórias contadas pelos próprios usando métodos etnográficos (histórias de vida) e métodos de jornalismo de precisão, como a opinião de especialistas, infográficos, fontes documentais, recolha de dados e metanarrativas que descrevem o processo de construção de notícias. Além disso, recusam publicidade mantendo-se como órgãos de referência nalguns nichos do Activismo português, graças ao *crowdfunding* e a apresentação de projectos que mobilizam apoio de ONGs e instituições, Não sendo um jornalismo lucrativo, o seu objetivo é construir modelos de negócio que permita pagar a jornalistas para fazerem um jornalismo de margens muito centrado em histórias de vida reportagens de formato longo. (cf. *Fumaça*, *Divergente*, *QI news*)

Os seus personagens são Sassá do Bairro 6 de Maio, um habitante de um dos bairros degradados e problemáticos onde neste momento grassa a epide-

mia e que vai demolido para realojamento dos seus moradores (Castelo, 2020).



Outros personagens são Francisco, Cassiano e Valente, africanos que habitam um projecto *do Divergente* sobre entrada na Europa de jogadores de futebol menores vindos de África e da América Latina. (*Divergente*, 2018)



Finalmente, Maria Almeida é um personagem e narrador que habita a reflexo feita pelo site *apenasfumaça* sobre a Pandemia e a desigualdade e que entrevista outros personagens como Mikhail, o Ricardo e a Inês que frequen-

tam os centros de apoio alimentar de Lisboa. Os podcasts do *apenasfumaça* dão som a estas vozes no projecto “Resistência; Quarentena na Rua”. (Fumaça, 2020)



As características socialmente inovadoras e potencialmente progressistas dos usos das redes estiveram patentes nas manifestações dos indignados que na segunda década do século XXI entenderam novas causas em torno do ataque à classe média. Os trabalhos então desenvolvidos identificaram em que medida as redes sociais correspondem a um novo ambiente comunicacional com um impacto decisivo sobre o conceito de esfera pública, graças à enfatização dos discursos fragmentados, marcados pela mobilização emotiva, pela sensibilidade pela descentralização e por uma agenda programática mínima. No momento da crise económica, a Europa conheceu hoje uma mudança sem precedentes caracterizada por insegurança generalizada. Sobre este panorama foi cunhada uma certeza ou pelo menos tida como tal pelas gerações mais novas: verão reduzidas as esperanças de mobilidade social graças à proletarianização das classes médias e de várias profissões intelectuais e à diminuição da remuneração acompanhada pela insegurança no emprego. A percepção dominante da política coincidiu a forma espontânea da indignação que no limite se manifesta em formas de participação que incluem o cinismo bem-humorado como estratégia de distanciamento e crítica política. Sob o ponto de vista comunicacional a presença nestas formas de Activismo de um novo tipo de intelectuais (*designers*, *cameramen*, publicitários, curadores, editores de ima-

gem , sonoplastas entre outros) construíram oportunidades para o uso de léxicos e recursos simbólicos com configurações diversas marcadas pela atenção à linguagem icónica, aos elementos multimidiáticos e ao uso da ironia.

Desde o início do século XX, uma nova classe de intelectuais optara pela sua afirmação pública sem recorrer à escrita, com destaque para os músicos e para os cineastas. Paris e Berlim (durante a República de Weimar) foram um exemplo marcante onde decorreram experiências de cruzamento empenhado entre a imagem, a música e as letras. A *Nouvelle Vague*, o Neorrealismo, o Cinema Independente que apareceram em cinematografias periféricas ou na periferia de indústrias importantes, o Jazz e a Música popular foram novas formas de expressão de uma relação do artista com a sociedade que implicavam outra forma de dissidência ou de consciência crítica, politicamente empenhada, mas também, relacionada com a inovação estética. Nos anos 60 e 70, este tipo de atitude prolongou-se e, finalmente, já no início desta década, as redes digitais retomam e acentuam ocasionalmente algumas destas componentes embora em termos radicalmente novos. Com a erosão da Galáxia Gutenberg e da República das Letras a distinção entre intelectuais, artistas e, mais recentemente, com os trabalhadores especializados atenuou-se ou desapareceu mesmo (fotógrafos, *cameraman*, *designers*) tornaram-se parte do universo de reflexão social e estética intelectual.

Nas novas práticas comunicativas que ocupam o lugar deixado pelos *legacy media* e põem em prática formas alternativas de relacionar texto som e politizando as *media arts*.

Outra frente que reflete este corpo de práticas distintas do uso das redes a luta pela regulação do funcionamento da própria rede, de que resultaram novas práticas e lutas digitais. Por exemplo em agosto de 2018, várias associações europeias de direitos dos consumidores de Portugal, Brasil, Bélgica, Espanha e Itália lançaram uma campanha judicial contra o Facebook usando “Meus dados são meu” como seu principal slogan. De acordo com o comunicado publicado *online* pela Associação portuguesa Defesa do Consumidor (DECO), os utilizadores do Facebook foram convidados a participar de uma ação judicial contra a rede social assinando uma petição e indicando quando eles abriram uma conta no Facebook. As Associações de consumidores argumentaram que uso dos dados pelo Facebook deve ser transparente e que os dados do consumidor devem ser protegidos por lei. Portanto, os promotores da petição exigiram compensação para o uso não autorizado de dados no valor

de EUR 200 por utilizador registado. A petição foi também, lançada, distribuída e partilhada no FB, numa pequena demonstração da dualidade estrutural (Correia, 2020).

Conclusões

Deste trabalho resultam as seguintes conclusões:

Em primeiro lugar, parece demonstrado que a globalização não é um fenómeno unilateral que se esgota numa dicotomia entre a globalização económica protagonizada pela elite e o protecionismo autoritário e nacionalista, baseado nas classes possidentes tradicionais. Há elementos genuinamente liberais, social e politicamente inovadores que estão associados às redes sociais.

Em segundo lugar, as redes sociais só mostram a pluralidade de opções que nela se encerram quando são analisadas à luz de um paradigma científico-social que ultrapasse uma concepção meramente utilitarista das suas possibilidades e que, a nosso ver, se demonstra particularmente adequado quando influenciado pelas Ciências da Comunicação e Estudos Culturais.

O tipo de interpelação que nos é dirigida pela globalização e pelas redes sociais digitais convoca as ciências da comunicação para um espaço que não é único nem esgota as dimensões da sua fronteiras mas que impõe algumas tarefas que têm vindo a ser minimizadas:

a) Aprofundamento do conhecimento de metodologias qualitativas para análise das redes sociais digitais.

b) Aprofundamento do conhecimento das metodologias qualitativas para poder pensar novas formas de narrativa em que os mundos vividos se deem a conhecer. Na verdade, parece haver demasiadas secretárias e bases de dados no horizonte das redacções actuais.

c) Aprofundamento da inovação estética a fim de assegurar novos enquadramentos menos rígidos e mais inovadores verdadeiramente a altura da inovação tecnológica verificada. Não se trata de procurar o Shakespeare ou o Leonardo das humanidades digitais. Trata-se de voltar às oficinas e laboratórios com algum espírito de aventura e criatividade no olhar.

d) Introdução das experiências de natureza projectual no interior dos cursos, a fim de mostrar o mundo da vida como um laboratório de ideias para o jornalismo e vice-versa, isto é imaginar o laboratório como um mundo da

vida onde o *Storytelling* é a razão de ser do *software*.

e) Conhecimento da economia das redes sociais. Urge impugnar aos estudantes de Comunicação o mantra da “imensa liberdade” aberta pela Internet.

f) Na era da globalização corrente, o novo tipo de intelectuais não percorre certezas em autoestradas da utopia. Reconstrói o mundo como um *bricoleur* determinado.

Referências

ADORNO, T.W, Propaganda fascista e anti-semitismo [1946]*, in https://nupese.fe.ufg.br/up/208/o/Theodor_Adorno_-_Propaganda_fascista_e_antisemitismo__1946__.htm?1349568169 Consultado pela última vez em 11-11-2018.

Apenas Fumaça acessível em <https://fumaca.pt/>

CANCLINI, N.G. A globalização imaginada. São Paulo: Editora Iluminuras, 2010, 223 pp.

CHAYKO, M. (2015) The first web theorist? Georg Simmel and the legacy of ‘The web of group-affiliations’, *Information, Communication & Society*, 18:12, 1419-1422, DOI: 10.1080/1369118X.2015.1042394: <https://doi.org/10.1080/1369118X.2015.1042394>

CASTELO, A. 2020, Do 6 de Maio para o mundo. Depois de 20 anos, Sassá vai sair do icônico bairro da Amadora. Disponível em <https://www.qinews.pt/sassa-do-6-de-maio>. Acedido em 04/07/2020

CORREIA, J.C. 2019 My data is mine What is the meaning of participation in data capitalism? In *Glimpse Volume 20*, 2019 pages 79-87

DOI: 10.5840 / glimpse2019204. Disponível em https://www.pdcnet.org/glimpse/content/glimpse_2019_0020_0079_008

CORREIA, P.M e Moreira M.F, 2016 Redes sociais, novos media e SRSs in *ALCEU* - v. 16 - n.32 - p. 183 a 192 - jan./jun. 2016 183

Divergente acessível em <https://divergente.pt/>. Acedido em 04/07/2020

Divergente, Juventude em Jogo, acedido em <https://futebol.divergente.pt/>. Acedido em 04/07/2020

Fumaça, 2020. COVID-19. A Resistência: quarentena na rua. Acedido em <https://fumaca.pt/a-resistencia/>. Acedido em 04/07/2020

HABERMAS, Jürgen (1987-a), Ciência e Técnica como «ideologia», Lisboa, Edições 70. (Technik und vissenchaft als ideologie, 1968)

HABERMAS , Jürgen (1987-b), Théorie de l'agir communicationnel, 2 vols., Paris, Fayard. (Theorie des kommunikativen handelns, 1982-3) Honneth, Axel (1997-a), The critique of power, reflexive stages in a critical social theory, Cambridge. MIT Press. (Kritik der Macht, 1985).

HONNETH, Axel (1997), La Lucha por el reconocimiento, Barcelona, Crítica.

SAMUEL P. Huntington, 2001, El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial, Paidós Buenos Aires - Barcelona – México, 423p.

Luso. pt (2018) Câmara de Lisboa DESPEJA pessoas para construir MESQUITA, in Câmara de Lisboa DESPEJA pessoas para construir MESQUITA. Disponível em <https://www.lusopt.eu/mundo/politica/portuguesa/944-camara-de-lisboa-despeja-pessoas-para-construir-mesquita> Acedido em 04/07/2020

Manifesto Acesso à Cultura; 15 de Março de 2020. Acedido em <https://accessocultura.org/2020/03/15/coronavirus-covid-19-e-o-sector-cultural/>

MEAD, George-Herbert (1969), Mind, Self and Society, Chicago, The Chicago University Press.

MORENO Jacob. Who Shall Survive?: Foundations of Sociometry, Group Psychotherapy and Sociodrama, 2ª edição. Beacon House, 1953.

O País do Mete Nojo, Acorda Portugal, disponível em <https://www.facebook.com/1654924664539869/posts/2216387181726945/>. Acedido em 04/07/2020

PENA, P. 11 Novembro 2018, Fake news: sites portugueses com mais de dois milhões de seguidores in DN <https://www.dn.pt/edicao-do-dia/11-nov-2018/fake-news-sites-portugueses-com-mais-de-dois-milhoes-de-seguidores—10160885.html>. Acedido em 04/07/2020

PENA, P. (2018 b) O negócio da desinformação: empresa canadiana faz

fake news em Portugal. <https://www.dn.pt/edicao-do-dia/25-nov-2018/o-negocio-da-desinformacao-empresa-canadiana-faz-fake-news-em-portugal-10231174.html>

PENA , P. 2010A Campanha de fake news que está a abalar a Europa. Diário de Notícias, Lisboa, 13 abril 2019. Disponível em: <https://www.dn.pt/edicao-do-dia/13-abr-2019/interior/a-campanha-de-fake-news-que-esta-a-abalar-a-euro-pa-10785453.html> -dia/13-abr-2019/interior/a-campanha-de-fake-news-que-esta-a-abalar-a-europa-10785453.html. Acedido em: 21 abr. 2019.

Pplware, 13 de Junho de 2015 As redes sociais deram voz aos imbecis, afirma Umberto Eco. Disponível em <https://pplware.sapo.pt/informacao/as-redes-sociais-deram-voz-aos-imbecis-afirma-umberto-eco/>. Acedido em 04/07/2020

Publico Covid-19: Dia dos Monumentos celebra-se online pela primeira vez 18 de Abril de 2020. Disponível em <https://www.publico.pt/2020/04/18/culturaipilon/noticia/covid19-dia-monumentos-celebrase-online-primeira-1912853>. Acedido em 04/07/2020

QI News acessível em <https://www.qinews.pt/>

Região Sul, Abril de 2020 , Covid-19: Museus do Algarve ultrapassam distância com interação digital. Disponível em <https://regiao-sul.pt/2020/04/15/sociedade/covid-19-museus-do-algarve-ultrapassam-distancia-com-interacao-digital/493602>. Acedido em 04/07/2020

SPENGLER, O. (1928/1973), A Decadência do Ocidente: esboço de morfologia da História Ocidental, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 441 p.s.

TAYLOR, Charles (1989), Sources of the self , Cambridge, Cambridge University Press.-

UOL. Corpo de criança refugiada afogada aparece em praia de resort turco... –Disponível em <https://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2015/09/02/corpo-de-crianca-refugiada-afogada-aparece-em-praia-de-resort-turco.htm?cmpid=copiaecola&cmpid=copiaecola> Acedido em 04/07/2020

Capítulo 2

A Negação da Morte e a Vulgarização da Vida: ódio nas redes sociais

Benedito Dielcio Moreira¹

Tania Rauber²

Em meio à pandemia do novo Coronavírus, o uso de *fake news* e de memes negacionistas fomenta o discurso de ódio, transcende os limites da vida e nega até a morte. Hostilizar o outro, em vida, por suas diferenças, quaisquer que sejam, e o outro, já morto, é levar ao extremo a mecanização e desumanização da vida e da morte. Em nossa cultura, a morte é cultuada seja no seio do sofrimento familiar ou na solidão dos hospitais: não é tratada com desdém e arrogância. A desfaçatez de políticos e ativistas que hostilizam a vida e a morte volta aos tempos da “banalização do mal”, em que ciganos, judeus, homossexuais, doentes com problemas mentais eram assassinados pelos nazistas e tornavam-se apenas números da burocracia fúnebre. O Brasil, país tido como predominantemente cristão, cujos rituais de morte ainda reconhecem a perda do outro e a dor dos familiares, viu de repente milhares de pessoas tornarem-se números, enterrados em série e sob a ridicularização de um grupo expressivo de brasileiros. Este texto discute como posições manifestas nas redes sociais e o uso de rituais/valores já consolidados na construção de discursos extremistas tentam desacreditar a morte e domesticar a vida, até vê-la perecer.

O avanço das mídias digitais e a importância das tecnologias de comunicação e informação nas práticas culturais contemporâneas; a expansão de espaços não formais de educação, interação e autoaprendizagem; a ubiquidade

¹ Benedito Dielcio Moreira. Jornalista, Pesquisador Associado da Universidade Federal de Mato Grosso e professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea. Doutor em Educação pela Universität Siegen, Alemanha. Coordena o Grupo Multimundos.

² Tânia Rauber. Jornalista, Mestre em Estudos de Cultura Contemporânea pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

dos processos audiovisuais, bem como experiências de trabalhos colaborativos em redes, produção e propagação de informações falsas provocam estudos focados em fenômenos de comunicação, reclamam pesquisas sobre novas formas de aprendizagem e compreensão, bem como sobre os impactos desses processos na educação, na produção científica, no conhecimento popular e nas relações entre pessoas e entre pessoas e instituições. Mais ainda: requer especial atenção o desenvolvimento de práticas culturais de comunicação centradas na negação de conhecimentos científicos, na aceitação de textos, de montagens fotográficas e de audiovisuais desprovidos de fundamentos, com aparência de verdade e em formatos que dialogam com desejos, sentimentos, fé, enfim, com mundos artificialmente construídos com a finalidade de manter pessoas aprisionadas em pensamentos autodestrutivos e contrários, inclusive, à própria condição humana.

Nesse universo de manipulação e controle importa mais, como bem salientou Marcondes Filho (2014, 2016, 2018), compreender os mecanismos de afecção e de “destravamento” das armadilhas engendradas por grupos especializados em montar e disseminar informações inverídicas. Os conteúdos mediáticos a serviço de pensamentos reacionários, discriminatórios e contrários à vida da população mais frágil estão estrategicamente articulados nas redes sociais. Diante das tecnologias robotizadas, capazes de reconhecer hábitos, gostos e preferências dos usuários, os espaços sociais virtuais tanto se mostram familiares aos usuários como os deixam na condição de “sem lugar” em seus próprios espaços de interação. A humanidade já presenciou e ainda presencia a condição de estar refém de guerras, de ditadores, de escassez econômica, mas tornar-se refém de sua própria prática comunicacional é uma situação nova.

Com isso, ao aceitarmos a tese de que um usuário de redes sociais se articula com outros usuários conforme ele apreende as informações com as quais interage - seja recebendo uma sinalização, sendo informado ou comunicando-se, segundo o modelo desenvolvido por Marcondes Filho (2014; 2016; 2018), aceitamos que isso se dá no interior de um complexo processo assentado na história, nas experiências e na alteridade. É para a relação articulada com as redes e com as pessoas que devemos olhar enquanto espaço de interrogação, de pertinência das perguntas. É o lugar, ao modo de Certeau (2004), onde as estratégias e táticas estão arquitetadas.

Pensar essa problemática requer o suporte de inúmeras áreas do conheci-

mento, especialmente dos campos da Comunicação, Educação, Arte, Filosofia e Cultura. A apreensão de um contexto complexo em todas as suas dimensões, diverso e altamente interativo, permeado pelo uso constante e determinante da comunicação mediada pelas tecnologias digitais, com circulação em tempo real de informações de toda ordem, pode ser melhor trabalhada “dentro de um enfoque multi e interdisciplinar” (SOBRAL, LIMA E PHIPLIPPI, 2011, P.836). Em outros termos, é melhor olhar para onde os usuários estão olhando, para as formas da mentira e do ódio que acolhem, ou repudiam, como são por elas afetados, como as compreendem e as assumem como deles, propagando e interagindo.

Ao olharmos para as estratégias e táticas presentes nos compartilhamentos tanto podemos reconhecer as formas da informação, como as condições de enfrentamento, as fortalezas e fragilidades, quem são seus interagentes, isto é, quem habita seu espaço de “desenvolvimento proximal” (VYGOTSKI, 2001, 2002), quem está ao seu lado e o auxilia ver o mundo e a pensar sobre o que vê. Podemos ainda aprofundar essa questão a partir do uso que Giddens (2002, p.122) faz do vocábulo alemão *umwelt* para concretizar a ideia de entorno enquanto “casulo protetor”, o qual depende da coerência das rotinas centradas em um dado projeto reflexivo: “O casulo protetor *é a cobertura de confiança que torna possível sustentar uma Umwelt viável*. Esse substrato de confiança é condição e resultado da natureza rotinizada de um mundo *sem incidentes* – um universo de eventos reais e possíveis que cercam as atividades e projetos do indivíduo (...)” (Giddens, 2002, p122. Grifo do autor).

O nosso interesse em examinar esse processo está assentado em algumas premissas. Primeiro, tanto ontem quanto hoje os jovens assumiram e assumem um papel relevante nos enfrentamentos sociais. Segundo, no universo digital o protagonismo do jovem pode ser verificado no uso das tecnologias, na liderança de novos negócios no universo virtual e nas práticas de consumo digital. Por outro lado, olhar para o jovem é também olhar para o futuro, é olhar para onde os jovens estão olhando (RUSHKOFF, 1994 e 2012). Mas é também olhar para os modelos de exclusão presentes no universo digital em que as desigualdades se manifestam na capacidade de buscar conhecimentos e neles conectar a realidade individual e coletiva. É sobretudo olhar para a reificação e para a busca de reconhecimento social (HONNETH, 2009, 2018).

Como já dissemos em outro momento, os modos como os jovens reagem às interações que assumem tem estreita relação com as interrogações que

formulam, com a capacidade de usar e de intervir nas tecnologias que consomem, e com as satisfações atendidas. Tem relação com a confiança estabelecida com pessoas, instituições e com as contrapalavras³ que são capazes de produzir. As intervenções nas redes sociais são processos de confronto entre textos⁴. Textos são portanto todos os tipos possíveis de informações nas redes, como palavras, imagens paradas e em movimentos, com som, imagens mudas, desenhos, gráficos, entre outras modalidades: “Um leitor que não oferece às palavras lidas as suas contrapalavras, recusa a experiência da leitura” (GERALDI, 2002, p.6). Quando alguém recebe uma informação e a propaga em seu grupo sem verificar a validade, autenticidade e até da pertinência, seja ela em forma de audiovisuais, fotografias, desenhos, memes, por exemplo, quais são as contrapalavras, ou “contraimagens” ofertadas na ação de propagação?

Os fenômenos comunicacionais, no sentido defendido por Marcondes Filho rompem com o “casulo” e ganham um corpo, uma nova forma no modo de ver e agir. Em princípio, podemos chamar isso de contrapalavras? Ainda que as contrapalavras se mostrem similares às mensagens recebidas, quais fenômenos, resultantes dos confrontos entre mundos e realidades, orientaram as ações, sejam elas quais forem? Pode-se pensar em contrapalavra ou “contraimagem” como uma arma tática, mesmo no ato de apenas receber uma informação, encontrar nela algum sentido e imediatamente propagar sem antes conferir a veracidade? Se a contrapalavra é um terceiro elemento que somente pode existir a partir do confronto que a gerou, a simples propagação não pode ser pensada como um represamento de informações obtidas de outros e depois distribuídas como se faz com as redes de água, por exemplo: “Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos” (Bakhtin, 2003, p.295). E qual a relação da confiança no mundo virtual e na geração de contrapalavras?

Assim como na concretude da vida *off-line*, na concretude da vida *online* relacionar textos com contextos requer uma grande dose de fé e confiança: “a fé e a confiança desempenham na vida cotidiana um papel muito mais impor-

³ Contrapalavra, para Mikhail Bakhtin (2004, p. 132), é a oposição “à palavra do locutor”, é o nascedouro da compreensão. “A cada palavra da enunciação que estamos em processo de compreender, fazemos corresponder uma série de palavras nossas, formando uma réplica. Quanto mais numerosas e substanciais forem, mais profunda e real é a nossa compreensão”.

⁴ Utilizamos o termo texto em seu “sentido amplo como um conjunto coerente de signos”, conforme pensa Bakhtin (2003, p.307): “São pensamentos sobre pensamentos, vivências das vivências, palavras sobre palavras, textos sobre textos”.

tante que as demais esferas da vida” (Heller, 2000:33). A autora quer com isso dizer que tanto a fé quanto a confiança ocupam mais espaços no cotidiano do que são necessárias para o exercício da mediação. Mais ainda, a confiança em sistemas abstratos – acrescentamos aqui por nossa conta as mensagens robotizadas “esvaziam a vida cotidiana de seu conteúdo tradicional ao mesmo tempo em que constroem influências globalizantes (...). É o *salto de fé* que o envolvimento prático demanda” (GIDDENS, 2002, p11). Ao tempo em que não há como alguém existir no cotidiano sem confiar, a confiança é uma mercadoria frágil, que precisa sempre e cada vez mais da própria confiança para a confiança se sustentar (GAMBETA, 2000; DASGUPTA, 2000). Para Luhmann (2000), é por meio da confiança que as situações de risco são enfrentadas. É como seguir em frente acreditando que as pessoas irão agir como imaginado ou previsto.

As formas de mentir e propagar o ódio nas redes sociais ganham vida na interpretação que dela fazemos, seja simplesmente repassando, deletando ou rechaçando: “A experiência perceptiva de uma dada forma leva a uma interação entre o momento do encontro com a prova – conhecimento imediato – e sua interpretação – o próprio processo de conhecimento” (KERCKHOVE, 1993, p.61). Em outros termos, “a vida age essencialmente como criadora de formas. A vida é forma, e a forma é o modo de ser da vida” (FOCILLON, 2016, p.10). As formas de mentir e de ódio nas redes sociais ganham corpo conforme os instrumentos e os suportes que as sustentam no espaço virtual, o que faz das redes suportes com vida, formas que não podem ser pensadas em sua inocência angelical.

Diz o senso comum que um antídoto é extraído do próprio veneno. E para nós, o problema está no acontecimento comunicacional, em sua capacidade transformadora, o que somente podemos compreender pela prática da escuta, pela tentativa de acompanhá-lo em sua potência afectiva, em sua capacidade de surpreender, “criar memória”. Nesse sentido, o caminhar para aprender, ou somente se aprende ao caminhar, parece fazer mais sentido, mesmo porque aquilo que nos transforma é o que altera nossas pulsações. É o que nos leva a ver o que a princípio parecia não existir.

Coronavírus

A primeira morte causada pelo coronavírus foi registrada no Brasil no

dia 16 de março de 2020 e amplamente divulgada pelos meios de comunicação. Segundo Traquina (1999), a morte, por si só, é um dos valores notícia, ou seja, elemento de seleção, é o que obtém espaço nos veículos de comunicação, assim como a notoriedade, novidade e relevância do acontecimento. Apesar de deter as características valorativas de uma notícia, em um país como Brasil, tido como cristão e reverenciador das perdas humanas, enquanto a curva de mortes aumentava no país as demonstrações de negação dos números de óbitos ganharam espaço nas ruas e redes sociais. Este dissenso diante da gravidade da doença e a negação das orientações da ciência foram propagados em discursos, pronunciamentos e em entrevistas do presidente da República⁵, Jair Bolsonaro, o que levou muitos apoiadores e saíram às ruas e manifestar apoio ao “líder”.

Concomitante, na internet, ganham notabilidade a disseminação de notícias falsas contestando o cenário de mortes e memes de desconstruções da vida. Levantamento⁶ dos grupos Monitor do Debate Político no Meio Digital, da Universidade de São Paulo (USP) e Eleições Sem Fake, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), apontou à época que 35% dos compartilhamentos de áudios em grupos de WhatsApp, entre os dias 24 e 28 de março de 2020, negavam a gravidade da pandemia.

Entre os dias 12 de junho e 18 de julho do mesmo ano realizamos uma busca no Google com os termos “fake news dos caixões” e “meme dos caixões”, o que nos levou a inúmeras postagens feitas por canais de veículos de comunicação tradicionais, redes sociais (Facebook e Twitter) e o YouTube. Para entender este fenômeno de hostilização da vida, descrédito da ciência e da morte do outro, selecionamos sete postagens que tem como elemento comum o recurso audiovisual.

Um dos vídeos repostado pelos sites Catraca Livre e Revista Fórum, também compartilhado por inúmeros perfis da rede social Twitter, exhibe a performance realizada durante um manifesto de apoiadores do presidente Jair Bolsonaro em Brasília, no Distrito Federal⁷. O ato ocorreu no dia 09 de maio,

⁵ Disponível em <https://istoe.com.br/questionado-sobre-mortes-por-coronavirus-bolsonaro-responde-nao-sou-coveiro-ta/>; <https://catracalivre.com.br/cidadania/bolsonaro-pede-para-populacao-invadir-utis-para-verificar-leitos/> e <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-53327880>. Acesso em 13/12/2020.

⁶ Disponível em <https://www.monitordigital.org/wp-content/uploads/2020/04/NT7-audios-em-grupos-de-Whatsapp-negam-mortes-por-coronavirus.pdf>. Acesso em 12/12/2020.

⁷ Disponível em <https://revistaforum.com.br/politica/video-bolsonaristas-debocham-de-mortes-por-coronavirus-e-dancam-thriller-com-caixoes/> e <https://catracalivre.com.br/cidadania/com-caixao-e-ao-som-de-michael-jackson-bolsonaristas-ironizam-11-mil-mortes/>. Acesso em 12/06/2020.

quando as mortes causadas pelo coronavírus no Brasil superou a casa dos 10 mil. As imagens feitas de um celular, na posição vertical, mostram os manifestantes no meio da rua. As cores amarela e verde são predominantes, seja nas roupas, adereços ou nas faixas e bandeiras nacionais usadas como capas. As máscaras, já recomendadas como forma de prevenção na época, não eram usadas por todos.

O espaço é separado por uma faixa, também amarela. De um lado algumas pessoas aguardam, em pé ou ajoelhadas, em sua maioria com as câmeras de celulares posicionadas. Do outro, um grupo se organiza ao entorno de um caixão. Ao fundo é possível ver uma faixa onde se lê “O medo mata + que o vírus”. Por alguns segundos, a câmera faz um movimento para a parte superior, onde há um caminhão de som, mais pessoas e faixas. Em uma delas, com a foto do presidente, está escrito: “Te apoiaremos de Coração”. Na outra, é possível ler o enunciado: “O povo brasileiro apoia Bolsonaro”.

Enquanto a câmera faz o movimento de retorno, um dos manifestantes, com a máscara caindo do rosto, faz sinal com a mão para que a cena comece. O som de uma voz masculina diz: “Suicídio”. O mesmo homem dá alguns passos à frente e, com um simulacro de arma de fogo na cor amarela, aponta para a cabeça, simulando um disparo, e cai. Em seguida, a voz novamente é ouvida: “Fome”. Outro homem dá alguns passos colocando a mão na barriga e simula a queda, lentamente. Novamente, a voz masculina surge dizendo: “Doença”. Uma jovem mulher surge à frente e coloca a mão no peito, na altura do coração, em seguida se deita no chão. A manifestação continua quando outros dois homens entram em cena. Um deles, usando camiseta na cor branca, abre os braços, como se tirando satisfação, e o outro, que usa paletó e segura algo parecido com um microfone na mão, tira algo das vestes e ataca o outro. A cena nos lembra um esfaqueamento. Neste momento, a voz masculina diz: “Violência”. O homem de camiseta branca cai ao chão e o que usa paletó solta uma gargalhada. Ao fundo, um homem registra a cena com um aparelho celular.

Enquanto os participantes ainda estão no chão, é reproduzida a música Thriller, de Michael Jackson, famoso pela coreografia de zumbis. O caixão é aberto e, de dentro dele, sai uma jovem usando uma regata branca com as palavras “Fake News” e pintura vermelha e preta no rosto. Ela gesticula negativamente com as mãos e levanta os participantes, que passam a andar igual zumbis, cujo estereótipo se define, nos livros e na cultura popular, como um

cadáver ambulante, um morto-vivo, um ser sem vontade própria. A jovem volta ao caixão e os demais participantes se debruçam encima.

A música é interrompida e uma voz masculina novamente é ouvida: “Aplausos senhoras e senhores, aplausos”. É possível ouvir alguns poucos aplausos e os participantes levantam-se comemorando o término da performance com as mãos ao alto e gritos. Logo em seguida, uma voz feminina surge, dizendo: “Pessoal, o coronavírus mata, mas mata muito menos do que dizem por aí”. O elenco da performance, todos usando máscaras, menos a jovem que estava no caixão, posa para foto.

Outra manifestação em apoio ao presidente Jair Bolsonaro pedindo o retorno das atividades comerciais foi gravada na Avenida Paulista, em São Paulo, e divulgada nas redes sociais, ganhando repercussão em sites de notícias e canais de YouTube. O ato ocorreu no dia 12 de abril, quando o número de mortes passava de mil⁸. Nas imagens, algumas pessoas dançam no meio da avenida segurando uma réplica de caixão, na cor preta, ao som da música usada pelo grupo Ghana’s Dancing Pallbearers em rituais fúnebres de Gana, país da África, como homenagem alegre para a pessoa que faleceu. No vídeo, manifestantes seguram o caixão no alto e pulam em ritmo festivo. No entorno, algumas pessoas dançam, aplaudem, movimentam os braços ao alto e gritam. A cena lembra festas em que as pessoas estão em momento de intenso envolvimento com a música.

Outra gravação do manifesto⁹ mostra o envolvimento de algumas pessoas. O vídeo é feito por um participante, que aparece quase o tempo todo nas imagens sorrindo, abraçando e comemorando ao lado de outros manifestantes. Em alguns momentos é possível ver o caixão ao fundo. O “meme do caixão”¹⁰ é protagonista em outro vídeo, gravado em um restaurante na Serra Gaúcha, no Rio Grande do Sul. Nas imagens, três garçons, usando uniformes na cor preta, seguram baldes com garrafas de espumantes no ombro, remetendo ao movimento de segurar o caixão, e, em fila, repetem a coreografia dos dançarinos ganeses entre as mesas. Um deles faz o gesto de cortar a garganta, que no senso comum remete ao pensamento “Estamos mortos”. Um cliente

⁸ Disponível em <https://catracalivre.com.br/cidadania/bolsonaristas-tiram-sarro-das-1-223-mortes-por-coronavirus-no-brasil/>. Acesso em 12/06/2020.

⁹ Disponível em <https://www.esmaelmorais.com.br/2020/04/bolsonaristas-fazem-danca-de-caixao-zombando-dos-mortos-da-covid-19-assista/>. Acesso em 12/06/2020.

¹⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RCOhhK6vjs8>. Acesso em 12/06/2020.

acompanha os garçons e dança alegremente à frente. Nas imagens é possível ver clientes sem máscaras de proteção no estabelecimento. Alguns dão risada da cena e até acompanham a coreografia. Outros apenas observam, em um silêncio, como se vivessem um momento de “alienação fundamental”, no dizer de Carl Rogers.

Em matéria divulgada pelo site *Catraca Livre*¹¹, a nota do restaurante onde o fato ocorreu categoriza o ato como “lamentável”. Em vídeo divulgado no canal da TV Bandeirantes no YouTube, o comentarista diz que “o restaurante alegou que o pedido (a dança) foi feito por um cliente e foi atendido pelos profissionais”. Independentemente de quem teve a ideia, tanto os clientes atendidos e outros que estavam no estabelecimento aplaudindo e dançando, quanto os profissionais, não demonstraram constrangimento ao ter garrafas de espumante, bebida de alto custo que no senso comum remete às comemorações importantes na vida das pessoas, ocupando o lugar de caixões. Para Berger e Luckmann (1985, p. 35), “A vida cotidiana apresenta-se como uma realidade interpretada pelos homens e subjetivamente dotada de sentido para eles na medida em que forma um mundo coerente”. Seria este um mundo coerente para esse grupo e para aqueles que compartilharam exaustivamente essa peça?

O meme do caixão também foi encenado em locais de grande concentração de pessoas em frente às agências da Caixa Econômica Federal (CEF), em diferentes regiões do Brasil. As filas eram formadas por brasileiros contemplados com o auxílio emergencial concedido pelo governo a trabalhadores que perderam o emprego, beneficiários de programas sociais e micro empreendedores individuais que tiveram suas atividades prejudicadas em decorrência da paralização de alguns serviços durante a pandemia. Sem conseguir acessar os canais virtuais disponibilizadas pelo banco, as pessoas recorriam ao atendimento presencial, resultando em grandes aglomerações nas agências.

Algumas destas encenações foram gravadas e repercutiram nas redes sociais. Em um dos vídeos, quatro homens, vestindo terno preto, fazem a coreografia segurando um caixão¹². Enquanto eles dançam, na calçada, ao fundo é possível ver a fila de pessoas em frente à Caixa Econômica. Algumas pessoas

¹¹ Disponível em <https://catracalivre.com.br/cidadania/restaurante-em-gramado-debocha-de-coronavirus-com-meme-do-caixao/>. Acesso em 12/06/2020.

¹² Disponível em <https://www.rdnews.com.br/videos-curiosos/conteudos/127599>. Acesso em 13/12/2020.

assoviam e gritam. A filmagem é feita do outro lado da rua e uma voz masculina diz “É pra animar o pessoal”. Enquanto a dança chama a atenção de quem passa, na fila, é possível ver algumas pessoas com sombrinhas para amenizar à espera no relento do sol.

Em outra gravação, quatro dançarinos seguram o caixão e outro segue à frente. Todos com lenços brancos em uma das mãos¹³. Uma voz masculina surge, ao que tudo indica de quem está gravando, e diz “Quem é o próximo? E a dança, a coreografia até que é bonita... Desses malandro”. A câmera se movimenta para o outro lado da rua e a voz continua: “Agora olha a fila, olha”. Neste momento é possível ver uma enorme fila de pessoas na calçada. Quando a câmera volta para os dançarinos, eles param na lateral da rua e, um deles, se deita no chão. O vídeo é pausado e, ao retomar, dois dançarinos estão deitados no chão fazendo movimentos com as pernas. Segundos depois, todos se deitam no chão, mantendo o caixão ao alto. A voz masculina continua “E ainda tem coreografia. Funerária Jesus que chama. Há mais de 50 anos plantando homem na terra. Olha aí. Propaganda é uma dessas viu”.

Além de “memes” hostilizando a morte, a divulgação de notícias falsas em que as mortes são questionadas também foi notória. No site da Agência Lupa, que investiga a procedência de informações divulgadas na internet, encontramos o registro de três fake news sobre caixões enterrados vazios ou com pedras, durante a pandemia. Uma das postagens feitas no Facebook no dia 21 de abril, pelo perfil “Um Novo Bairro Está Por Vir”¹⁴, exibe a foto de vários caixões em uma cova coletiva, um ao lado do outro, alguns trabalhadores usando máscaras e uma máquina retro escavadeira. No topo da foto, a legenda diz “Estão sendo enterrados caixões vazios para causar pânico a população do Amazonas. Denunciaram hoje no jornal da band”. Até o dia 23 de abril de 2020, a falsa notícia tinha mais de 13 mil compartilhamentos.

Encontramos este mesmo post em um vídeo divulgado pela página TV Online Notícias, informando que “Caixões vazios foram enterrados para causar pânico às pessoas no Amazonas. A denúncia foi feita em uma emissora, a Rede Bandeirantes de Televisão. A Polícia Federal irá investigar o caso e os responsáveis serão punidos rigorosamente pela Justiça”.

¹³ Disponível em <https://www.cadaminuto.com.br/noticia/358801/2020/04/30/homens-reproduzem-meme-de-velorio-em-frente-a-fila-de-banco>. Acesso em 12/06/2020.

¹⁴ Disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/lupa/2020/04/23/verificamos-caixoes-vazios-amazonas>. Acesso em 09/06/2020.

O post foi checado pela Agência Lupa e, de acordo com a notícia divulgada no site da agência, tanto o Jornal da Band quanto a Prefeitura de Manaus desmentiram a informação. A imagem é real, porém a informação falsa. O mesmo ocorreu em outras postagens da mesma rede social, em que fotos de acontecimentos antigos foram usados para disseminar informação falsa de enterros forjados durante a pandemia com o objetivo de aumentar o número de óbitos no país. Hoje as imagens são usadas como elementos de prova, assim faz o jornalismo televisivo, assim manipulam os mentirosos. A busca pela credibilidade está assentada na veracidade das imagens. As montagens mentirosas centram a mensagem não na veracidade, mas na crença, como mostram os relatos acima.

Outro vídeo, em que o sepultamento de caixões vazios estaria ocorrendo em Belo Horizonte foi divulgado por uma mulher no Facebook. Na gravação, feita com o celular em câmera selfie, ela diz que “a própria família está enterrando porque não tem coveiro e para não ter aglomeração”¹⁵. Em seguida, a mulher fala que os caixões são desenterrados para a realização de exames e, rindo em tom de deboche, prossegue: “Sabe o que tem dentro do caixão? Pedra e Madeira... Palhaçada não?”. O vídeo da mulher circulou em aplicativos de conversa de celular, redes sociais, YouTube. Veículos de comunicação tradicionais denunciaram a falsa notícia. Mas o que levou a tamanha repercussão?

Considerações Finais

Há que se registrar o esforço dos meios de comunicação do mundo todo no enfrentamento de notícias falsas. Se antes era a negação do vírus e a inexistência de mortes, hoje é a ineficácia da vacina. Informações falsas abarrotam as redes sociais. Quando este texto foi entregue para publicação, a Brasil estava próximo das 200 mil mortes. No mundo, quase dois milhões. E quais são os ensinamentos da história quando gracejos, gozações partindo de despostas e de seus seguidores são tratados como brincadeira, como algo inofensivo? Juan Arias, em artigo publicado no Jornal El País¹⁶, lembra que bravatas e gracejos de autoridades que flertam com o autoritarismo não podem ser levadas na brincadeira e traz exemplos de Stalin, Hitler, Mussoline e Fran-

¹⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0Ah3eE0OuqY>. Acesso em 13/12/2020.

¹⁶ <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-11-13/rir-dos-gracejos-dos-despotas-ja-produziu-milhoes-de-mortes-no-mundo.htm>

co, entre os piores ditadores do mundo e também coincidentes pela “capacidade de semear um mundo de cadáveres”.

Berger e Luckmann (p. 109) afirmam que “a consciência individual é socialmente determinada”. Ou seja, o que é certo e errado são definidas pelas experiências e influências sociais e culturais que o indivíduo sofre. Grupos propagadores de notícias falsas, como qualquer grupo, conversam entre si, trocam opiniões e a quantidade de ideias parecidas legitimam o que é falso. O que é verdadeiro também. Em conversas com compartilhadores de notícias falsas, cidadão comuns, eles tanto desconhecem a origem das informações e como são produzidas como dizem que a opinião que tem sobre um determinado fato é verdadeira porque todos do grupo pensam do mesmo modo.

Manifestações artísticas da cultura popular nas ruas sempre estiveram presentes na vida brasileira. Inúmeras partes do Brasil e em diferentes momentos históricos há registros de artistas de rua manifestando-se por meio da arte, ironizando políticos, brincando com a história ou se divertindo com as idiosincrasias da vida. Serge Gruzinski (2006) registra a nocividade das imagens manipuladas em nome da fé no processo de ocupação do México pelos colonialistas europeus. Pereira (2012) analisa a força ideológica das imagens nos cinemas de Hollywood e da Alemanha Nazista nos anos de 1930 e 1940.

A historiadora Sylke Wunderliche mostra em “Propaganda do Terror” pôsteres difundidos pelo Terceiro Reich e a relação da arte com as ideologias. Conforme entrevista ao site de notícias alemão Deutsche Welle¹⁷, Sylke disse que o modo como os pôsteres foram construídos “contribuiu decisivamente para que tenha dado tão certo a influência sobre a massa da população. (...). Certo, no sentido da política dos nacional-socialistas”. Teatros de rua, pôsteres, filmes, áudios e “memes” nas redes sociais com apologias ao armamento, cultivo ao ódio, à mentira, negando fatos e banalizando a vida não é uma simples brincadeira de ingênuos. Quanto mais pessoas entram na “brincadeira”, mais monstros mostram suas garras.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. Estética da Criação Verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

¹⁷ <https://www.dw.com/pt-br/livro-sobre-cartazes-nazistas-exp%C3%B5e-a-arte-a-servi%C3%A7o-da-ideologia/a-55772320>

BERGER, Peter L. e LUCKMANN, Thomas . A Construção Social da Realidade: Tratado de Sociologia do Conhecimento. 21. ed. Trad: Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis-RJ: Vozes, 2002.

CERTEAU, Michel de. A Invenção do Cotidiano: 1. artes de fazer. Petrópolis-RJ, Vozes, 1994.

DASGUPTA, Partha. Trust as a Commodity, in GAMBETTA, Diego (ed.) Trust: Making and Breaking Cooperative Relations, electronic edition, Department of Sociology, University of Oxford, chapter 4, 2000, pp. 49-72, <http://www.sociology.ox.ac.uk/papers/dasgupta49-72.pdf>

FACILLON, Henri. A vida das formas: seguido de elogio às mãos. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2016

GAMBETTA, Diego. Can We Trust Trust?, in GAMBETTA, Diego (ed.) Trust: Making and Breaking Cooperative Relations, electronic edition, Department of Sociology, University of Oxford, chapter 13, 2000, pp. 213-237, <http://www.sociology.ox.ac.uk/papers/gambetta213-237.pdf>.

GERALDI, João Wanderley. Leitura: uma oferta de contrapalavras. In: Educar em Revista, v.20. Curitiba: Editora da UFPR, 2002, p. 77-85. Disponível em: <http://calvados.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/educar/article/viewFile/2099/175>

GIDDENS, Antony. Modernidade e Identidade. Trad: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

HELLER, Agnes (2000). O Cotidiano e a História. 6° ed. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. São Paulo: Paz e Terra

HONNETH, Axel. Luta por reconhecimento. A gramática moral dos conflitos sociais. São Paulo: Editora 34, 2009.

HONNETH, Axel. Reificação: um estudo da teoria do reconhecimento. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

KERCKHOVE, Derrick. O senso comum, antigo e o novo. In: PARENTE, André (Org.). Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

GRUZINSKI, Serge. A Guerra das Imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LUHMANN, Niklas. Familiarity, Confidence, Trust: Problems and Alternatives. In Gambetta, Diego (ed.) Trust: Making and Breaking Cooperative Relations, electronic edition, Department of Sociology, University of Oxford, chapter 6, 2000, pp. 94-107, <http://www.sociology.ox.ac.uk/papers/luhmann94-107.pdf>.

MARCONDES FILHO, Ciro. Das coisas que nos fazem pensar: o debate sobre a nova teoria da comunicação. São Paulo: Ideias & Letras, 2014.

MARCONDES FILHO, Ciro. Teorias da Comunicação hoje. São Paulo: Paulus, 2016

MARCONDES FILHOS, Ciro. Comunicologia ou mediologia?: a fundação de um campo científico da comunicação. São Paulo: Paulus, 2018. <http://www.redalyc.org/pdf/848/84850103002.pdf>

PEREIRA, Wagner Pinheiro. O Poder das Imagens: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e Franklin D, Roosevelt (1933-1945). São Paulo: Palameda, 2012

RUSHKOFF, Douglas. Um jogo chamado futuro: como a cultura dos garotos pode nos ensinar a sobreviver na era do caos. Rio de Janeiro: Revan, 1994.

RUSHKOFF, Douglas. As 10 questões essenciais da era digital: programe seu futuro para não ser programado por ele. São Paulo: Saraiva, 2012.

SOBRAL, Maria do Carmo; LIMA, João Eustáquio de; PHILIPPI JR., Arlindo. Construção da interdisciplinaridade na pós-graduação em ciências ambientais. In: PHILIPPI JR., Arlindo; SILVA NETO, Antônio J. (Org.). Interdisciplinaridade em tecnologia & Inovação. São Paulo: Barueri, 2011, p.831-852.

TRAQUINA, Nelson. As Notícias. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). Jornalismo: questões, teorias e “estórias”, 2º ed. Lisboa: Veja, 1999. <http://www.scielo.br/pdf/ep/v31n3/a09v31n3>

VYGOTSKI, Lev Semenovich. A Construção do Pensamento e da Linguagem. São Paulo: Martins Fontes, 2001

VYGOTSKI, Lev Semenovich. A Formação Social da Mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Capítulo 3

O Contributo das Teorias de *Framing* para o Diálogo Intercultural

Anabela Gradim¹

O século XXI chegou marcado pelas diferenças e uma polarização radical – bem visível no recrudescimento do terrorismo, nas eleições norte-americanas e brasileiras, ou no modo como certos governos reagiram e politizaram a resposta à pandemia Covid-19 (Bramson et al., 2017; Du & Gregory, 2017). Esse abismo que alimenta a polarização nunca pareceu tão intransponível. Falamos de universos culturais incomunicantes ou incomensuráveis, em alguns casos um choque de culturas estranhas umas às outras, noutras cisões radicais entre uma mesma população e que inviabilizam todo o diálogo (Mathew, Dutt, Goyal, & Mukherjee, 2019). Não é despreciando o papel que a gestão algorítmica das redes sociais tem neste fenómeno de in-comunicação, por um lado alimentando a indignação, o discurso de ódio e a impulsividade, por outro isolando os utilizadores em câmaras de eco ou bolhas que impedem o contacto com ideias diversas e calcificam os preconceitos existentes (*confirmation bias*) (Jakubowicz, 2018; Ling, 2020; Mao, Bolouki, & Akyol, 2020; Spohr, 2017).

O propósito deste trabalho é avaliar o contributo das teorias de *framing* para a melhoria do diálogo intercultural, explicando como este depende de diferentes níveis de enquadramento/interpretação dos fenómenos, do qual nem sempre estamos cientes (Gradim, 2016; Piñeiro-Naval & Mangana, 2019).

¹ Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Artes - Labcom, ensina Jornalismo e Comunicação na UBI, onde dirige o Doutoramento em Ciências da Comunicação. É investigadora do Labcom, e coordena o Grupo de Comunicação e Media. É autora de livros, artigos e capítulos sobre Jornalismo, Comunicação de Ciência e Novos Media.

Do diálogo

Segundo o Livro Branco² para o Diálogo Intercultural, apesar da indefinição que tradicionalmente envolve o conceito, a sua função e objetivos são claros: aprender a conviver de maneira pacífica e construtiva num mundo multicultural e a desenvolver um senso de comunidade e de pertença. O diálogo intercultural deve funcionar como uma ferramenta para a prevenção e resolução de conflitos, aumentando o respeito pelos direitos humanos, a democracia e o Estado de Direito (Europe, 2010).

O Conselho da Europa define diálogo intercultural como “*a process that comprises an open and respectful exchange of views between individuals and groups with different ethnic, cultural, religious and linguistic backgrounds and heritage, on the basis of mutual understanding and respect. It requires the freedom and ability to express oneself, as well as the willingness and capacity to listen to the views of others*” (Europe, 2010, p. 17).

Nesta visão, diálogo intercultural é uma troca de opiniões aberta e respeitosa entre indivíduos e grupos pertencentes a diferentes culturas, que leva a uma compreensão mais profunda da perceção global do outro. Essa troca implica uma cultura democrática, disponibilidade para dialogar e aceitar a expressão de outros pontos de vista, e a resolução pacífica de conflitos através da argumentação. Esta definição “coloca o diálogo intercultural para além da mera tolerância ao Outro, e situa uma profunda compreensão partilhada, e novas formas de comunicação expressiva e criativa, como resultados dialógicos” (Ganesh & Holmes, 2011, p. 81).

A troca de pontos de vista e opiniões entre diferentes culturas própria do diálogo intercultural difere do multiculturalismo, onde o foco está na preservação de culturas separadas. Pelo contrário, o diálogo intercultural procura estabelecer vínculos e pontos em comum entre diferentes culturas, comunidades e pessoas, promovendo o entendimento e a interação dialógica.

O tema é relevante para a União Europeia, que declarou 2008 o Ano Internacional do Diálogo Intercultural, pois com 27 países, e muitas identidades culturais diversas na união, o diálogo é essencial para evitar conflitos e a

² Livro Branco, em política, designa um conjunto de observações e recomendações para o curso de ação relativo a uma área política específica. “White Papers” são então documentos sobre políticas que contêm informações básicas e propostas de ação. O nome e o conceito dos Livros Brancos têm origem na prática parlamentar, principalmente na Inglaterra na primeira metade do século XX.

marginalização de grupos de cidadãos.

Em 2015, à luz do número sem precedentes de refugiados e requerentes de asilo que chegaram à UE, os ministros da cultura nacionais concordaram em criar um novo grupo de coordenação de políticas sobre o diálogo intercultural, concentrando-se na integração de migrantes e refugiados nas sociedades através das artes e da cultura.

O relatório resultante do trabalho deste grupo, publicado em 2017, inclui 23 recomendações, ilustradas a partir de *case studies*, focadas em três temas: “empoderamento”, abrindo caminho para a igualdade de oportunidades e a participação dos indivíduos na vida social e cultural; parcerias intersectoriais, como chave para a integração bem sucedida dos migrantes; e monitorar, avaliar esforços e partilhar resultados (Union, 2017).

São objetivos do diálogo intercultural compartilhar visões do mundo, identificar semelhanças e diferenças culturais, rejeitar a violência na resolução de disputas, gerir democraticamente a diversidade, e compreender essa diversidade de modo positivo, como fator de enriquecimento.

Para uma verdadeira interação dialógica, onde as diferenças culturais sejam reconhecidas e aceites, são essenciais algumas condições de partida: reconhecimento da dignidade de todos; participação voluntária; curiosidade e abertura intelectuais; cooperação em vez de competição; reconhecimento das semelhanças e diferenças culturais; conhecimento mínimo das características distintivas da própria cultura; utilização de uma linguagem comum respeitosa e inclusiva (*idem*).

De resto a consideração de todo o encontro dialógico como situação intercultural representa uma corrente respeitável dentro da academia. “*Understanding intercultural processes as constitutive of dialogue is particularly evident in studies that position difference as key points or moments of negotiation in dialogue processes. Such scholarship is likely to view all dialogic encounters as inherently intercultural, embedded in national, political, economic, religious and historical interests, identities, and contexts; they recognize culture as continuously under (re)construction and (re)negotiation; and they acknowledge the complex and diverse relationship webs we enact both within and across groups*”, explicam Ganesh e Holmes (2011, p. 82).

Para a Europa, que muito justamente o recuperou como prioridade no início do século, o diálogo intercultural é a promessa de realização de uma identidade europeia baseada em valores fundamentais compartilhados, na di-

versidade cultural e no respeito pela dignidade dos indivíduos. “O diálogo intercultural tem um papel importante a desempenhar nesta matéria. Permite evitar divisões étnicas, religiosas, linguísticas e culturais. Permite-nos avançar juntos, lidar com as nossas diferentes identidades de forma construtiva e democrática, com base em valores universais compartilhados” (Europe, 2010, p. 4). Para tal é necessário criar condições ao seu desenvolvimento, nomeadamente pelo fortalecimento da cidadania e participação democráticas, pelo ensino de competências interculturais, pela criação e ampliação de espaços para o diálogo intercultural, e pela internacionalização destes processos ao nível da União (*idem*).

Do enquadramento

Se o diálogo intercultural é fundamental na globalização, na era das migrações forçadas e no século da polarização política, as teorias e estudos sobre enquadramento podem constituir-se como ferramenta na promoção do diálogo intercultural, permitindo ao sujeito e compreender o seu *topos* e os seus preconceitos dentro de um determinado universo cultural e linguístico.

Os estudos de *framing* têm uma origem plural, com contributos de áreas como a sociologia, comunicação, linguística ou semiótica, o que acaba por se refletir na polissemia do conceito e numa fragmentação do campo, que é explorado de modo diferente consoante as disciplinas, favorecendo a pluralidade metodológica e a fragmentação de práticas.

Ao fixarmos uma definição de enquadramento neste estudo, o nosso propósito é contribuir para a clarificação do campo e permitir perspetivar a sua aplicabilidade ao diálogo intercultural como ferramenta de auto e intercompreensão. Assim, numa das suas definições mais populares e consagradas, enquadrar (*framing*) é “selecionar alguns aspetos da realidade percebida, e torná-los mais salientes numa comunicação, de tal modo que se promova uma definição particular do problema, interpretação causal, avaliação moral, e recomendação de tratamento” (Entman, 1993).

Frames típicas “diagnosticam, avaliam e prescrevem”, podendo ser encontradas:

- a) no comunicador, que faz juízos de enquadramento quando decide o que dizer, guiado por *frames* que organizam o seu sistema de crenças;
- b) no texto, que contem enquadramentos manifestados pela presença ou

ausência de certas palavras-chave, frases feitas e imagens estereotipadas, constituindo *clusters* de factos ou juízos que se reforçam mutuamente;

c) no recetor, cujos esquemas de organização da experiência não coincidem necessariamente com os do emissor;

d) na cultura do grupo, em sentido mais lato, a quem o discurso se dirige.

A *frame* seleciona e ilumina certa informação, tornando-a mais saliente. Chama a atenção sobre certos aspetos da realidade, obscurecendo outros. *Frames* serão tanto mais persuasivas quanto melhor concordarem com o esquema mental do auditório, estabelecendo-se de modo dialógico através do processo de interação com o público. “Identificar um significado como dominante ou preferido é sugerir o enquadramento particular da situação que mais é suportado pelo texto e que é congruente com os esquemas mais comuns da audiência” (*idem*, p. 56).

Na mesma linha, Stephen Reese define-as como “princípios organizadores que são partilhados socialmente, persistentes ao longo do tempo, e que funcionam simbolicamente para estruturar significativamente o mundo social” (2001, p. 11). *Frames* podem funcionar em dois níveis de organização da experiência: cognitivo e cultural. O nível cognitivo reporta-se à organização individual da experiência pelo sujeito, compreendendo “atalhos” cognitivos e estereótipos; enquanto o segundo tem um alcance mais vasto, compreendendo enquadramentos estratégicos que apelam a um horizonte mais vasto para explicar a realidade social. “Estas *frames* destilam e convocam um mundo de significados mais alargado. Quando são percebidas sem o aparato [cultural] que as suporta, tornam-se implícitas e naturalizadas, ganhando poder organizador” (*idem*, p. 13).

Verificamos, a partir destas definições, que há grandes afinidades entre o processo de enquadramento e a semiótica. De facto, enquadrar é sobretudo interpretar e fixar um significado (Gradim, 2017). E de entre múltiplos significados concorrentes possíveis, esta fixação de um significado preferencial, o estabelecimento de uma narrativa em detrimento de outras, tem um alcance político muitas vezes insuficientemente compreendido. Nota-o Entman quando diz que a escolha dos enquadramentos é “um poder central no processo democrático”, monopolizado pelas elites políticas que controlam no espaço público as narrativas que melhor servem os seus propósitos ou preconceitos. Demonstra-o Lakoff quando descobre a “metáfora conceptual”, ou seja, a forma como

o significado se apoia na metáfora e como esta é um dispositivo de enquadramento (Lakoff & Johnson, 2008).

Transposta para a política esta descoberta daria origem a uma reflexão aprofundada sobre a cultura norte-americana e os seus mitos fundadores em *Don't Think of an Elephant*. Lakoff (2004) procura desmontar o enquadramento de termos que é feito pelos conservadores republicanos no palco político norte-americano, persuadido de que “*reframing is social change*”. Para produzir uma mudança social “progressista” é necessária uma nova linguagem que se escuse explicitamente a usar a linguagem do inimigo, reclamando para si a definição dos valores e termos do debate (*idem*).

“*Don't think of an Elephant*” significa isso mesmo: a palavra é um *frame*, que evoca no sujeito imagens e ressonâncias particulares. Nesse sentido, manter a linguagem empregue relativamente a um opositor é um erro capital, pois reforça o seu discurso, viabiliza a sua capacidade de nomear e estabelecer o que é ou não o caso, em vez de combater essa definição e esse discurso.

Vão no mesmo sentido muitos outros estudos que abordam o tema na perspectiva de diferentes disciplinas, de Erving Goffman (1974) a Gaye Tuchman (1972, 1980), Todd Gitlin (1980), Bourdieu (1996) ou Tversky e Kahneman (1989). Desta diversidade de abordagens, importa reter o quanto os enquadramentos são fenómenos culturais, dependentes de uma constelação de fatores objetivos e subjetivos muito vasta, e que mesmo a *frame* cognitiva, tipicamente o estereótipo funcionando como atalho, é geralmente o uso ou atualização individual de um esquema cultural mais vasto dependente da comunidade e da sua história.

Framing é pois um fenómeno cultural. A importância do sistema mediático nas sociedades contemporâneas prende-se muito com esta dinâmica de criação de enquadramentos que se tornam eles próprios *frames* culturais, num processo dialético em que os dois polos se alimentam e influenciam reciprocamente.

Framing e diálogo intercultural

“A reter, da origem de *frame* e suas múltiplas definições, que estas operam a vários níveis, implicando ângulos e focagens distintas: da palavra-metáfora; às rotinas e espaço cultural partilhado por um grupo particular; até às grandes narrativas culturais e míticas que enformam a identidade e a coesão de um grupo, envolvendo as suas histórias comuns, os seus rituais, vitórias,

descobertas, guerras e traumas coletivos dos pais e avós, em suma, a cultura de um povo em sentido lato” (Gradim, 2016, p. 55). As *frames* mais relevantes são as que acabam por naturalizar-se, tornando-se invisíveis a quem as utiliza: aparecem como aspetos das próprias coisas, em vez de recortes que proporcionam a sua cognoscibilidade. Estes enquadramentos que se transformam em traços das coisas naturalizados são os mais influentes, pois condicionam a cognição/interpretação, sem serem eles próprios conhecidos.

Em rigor, e essa é uma das teses recorrentes da semiótica, não é possível conhecer sem “enquadrar”. Todo o signo, porque representa uma coisa sem ser essa própria coisa, recorta e enquadra aspetos do que é por ele representado. Esta sequência que tem início na perceção percorre também os processos de produção de significado, interpretação e crença.

As *frames*, como dispositivos semióticos, constituem atalhos cognitivos que permitem ao homem agir no mundo, limitando a quantidade de informação e as possibilidades que este tem de gerir. São uma apresentação dos fenómenos. Em termos peirceanos, diríamos que *frames* são “crenças” que permitem superar a dúvida e decidir um rumo de ação.

No campo dos media esta concepção de enquadramento vem fazendo o seu caminho sobretudo em estudos que ajudam a desmontar a construção mediática e jornalística da realidade. Dada a sua popularidade, a noção começa hoje a chegar à cultura popular, contribuindo para audiências mais atentas e esclarecidas.

No âmbito do diálogo intercultural, a consciência sobre *frames* grupais, ou *frames* como grandes narrativas culturais míticas, é essencial. Pensem-se nas narrativas coloniais sobre a colonização, nas narrativas sobre guerras (e como vencedores e vencidos relatam experiências dissonantes), ou mais recentemente, nas narrativas sobre a crise do Euro e os “resgates” ou “ajudas” à Irlanda e países do sul da Europa.

As histórias que contamos a nós próprios, sobre nós e sobre os outros, cumprem precisamente este papel de enquadrar, explicando e criando sentido, aquilo que acontece. Estes estereótipos, as narrativas que contamos sobre os outros e aquelas que eles contam sobre nós, são obstáculos a uma verdadeira comunicação intercultural exercida entre sujeitos livres, autónomos e gozando de igual dignidade.

Só compreendendo a natureza e origem destes obstáculos se poderá iniciar o caminho da sua superação. Daí defender que os estudos de *framing*,

embora hoje ainda muito centrados na questão da mediatização, possam também dar um contributo decisivo em questões tão fundamentais neste início de século como a polarização, as migrações ou a integração de minorias, pois tornando os enquadramentos visíveis, exibindo os estereótipos e os preconceitos que usamos para julgar os outros, desobstaculizam o diálogo construindo-se como agentes de promoção da compreensão e da paz.

Referências

Bourdieu, P. (1996). *Sobre a televisão, seguido de A Influência do Jornalismo e Os Jogos Olímpicos* (M. L. Machado, Trans.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Bramson, A., Grim, P., Singer, D. J., Berger, W. J., Sack, G., Fisher, S.,... Holman, B. (2017). Understanding polarization: Meanings, measures, and model evaluation. *Philosophy of Science*, 84(1), 115-159. doi:10.1086/688938

Du, S., & Gregory, S. (2017) The echo chamber effect in twitter: Does community polarization increase? In: *Vol. 693. Studies in Computational Intelligence* (pp.373-384): Springer Verlag.

Entman, R. (1993). Framing: Toward clarification of a fractured paradigm. *Journal of communication*, 43(4), 51-58.

Europe, C. o. (2010). *White Paper on Intercultural Dialogue: "Living Together as Equals in Dignity": Launched by the Council of Europe Ministers of Foreign Affairs at Their 118th Ministerial Session (Strasbourg, 7 May 2008)*: Council of Europe Publishing.

Ganesh, S., & Holmes, P. (2011). Positioning intercultural dialogue— theories, pragmatics, and an agenda. *Journal of International and Intercultural Communication*, 4(2), 81-86.

Gitlin, T. (1980). *The whole world is watching: Mass media in the making & unmaking of the new left*: Univ of California Press.

Goffman, E. (1974). *Frame analysis: An essay on the organization of experience*: Harvard University Press.

Gradim, A. (2016). *Framing: o enquadramento das notícias*. Lisboa: Livros Horizonte. Gradim, A. (2017). Para uma leitura semiótica das teorias de

framing: reinterpretação o enquadramento com base na categoria peirceana de terceiridade. *Revista Galáxia*(35), 21-31. doi:<http://dx.doi.org/10.1590/1982-2554127832>

Jakubowicz, A. (2018). Algorithms of hate: How the Internet facilitates the spread of racism and how public policy might help stem the impact. *Journal and Proceedings of the Royal Society of New South Wales*, 151(1), 69-81. Retrieved from <https://www.scopus.com/inward/record.uri?eid=2-s2.0-85051259675&partnerID=40&md5=d54c604e4c0a132b315dc98c8ba1cca>

Lakoff, G. (2004). *Don't Think of an Elephant!: Know Your Values and Frame the Debate: the Essential Guide for Progressives*. Vermont: Chelsea Green Publishing Company.

Lakoff, G., & Johnson, M. (2008). *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press.

Ling, R. (2020). Confirmation Bias in the Era of Mobile News Consumption: The Social and Psychological Dimensions. *Digital Journalism*, 8(5), 596-604. doi:10.1080/21670811.2020.1766987

Mao, Y., Bolouki, S., & Akyol, E. (2020). Spread of Information with Confirmation Bias in Cyber-Social Networks. *IEEE Transactions on Network Science and Engineering*, 7(2), 688-700. doi:10.1109/TNSE.2018.2878377

Mathew, B., Dutt, R., Goyal, P., & Mukherjee, A. (2019). *Spread of Hate Speech in Online Social Media*.

Piñeiro-Naval, V., & Mangana, R. (2019). La presencia del framing en los artículos publicados en revistas hispanoamericanas de comunicación indexadas en Scopus. *Palabra Clave*, 22(1).

Reese, S. D., Gandy Jr, O. H., & Grant, A. E. (2001). *Framing public life: Perspectives on media and our understanding of the social world*: Routledge.

Spoehr, D. (2017). Fake news and ideological polarization: Filter bubbles and selective exposure on social media. *Business Information Review*, 34(3), 150-160. doi:10.1177/0266382117722446

Tuchman, G. (1972). Objectivity as strategic ritual: An examination of newsmen's notions of objectivity. *American journal of sociology*, 77(4), 660-679.

Tuchman, G. (1980). *Making news: A study in the construction of reality*. New York: Free Press - Simon & Schuster.

Tversky, A., & Kahneman, D. (1989). Rational choice and the framing of decisions. In *Multiple criteria decision making and risk analysis using microcomputers* (pp. 81-126): Springer.

Union, E. (2017). *How culture and the arts can promote intercultural dialogue in the context of the migratory and refugee crisis*. Luxembourg: Publications Office of the European Union.

Wilson, H. F. (2014). The possibilities of tolerance: intercultural dialogue in a multicultural Europe. *Environment and Planning D: Society and Space*, 32(5), 852-868.

Capítulo 4

O Sequestro da Percepção

Aclyse Mattos¹

O homem se fechou tão bem em si mesmo
que já não vê senão a minúscula fenda de sua caverna
William Blake, O casamento do céu e do inferno

Introdução

O ensaio aborda a recorrente desvalia das percepções como uma falsa apreensão de mundo. A querela vem de longe: já em Platão o mundo sensível era passível de desconfiança porque havia que se inferir uma ordem não percebida através de um trabalho do pensamento para além das aparências. Aristóteles expandiu essa reflexão numa revalorização das percepções uma vez que, só seria possível inferir algo a partir do mundo sensível, para só depois partir para as abstrações mentais. Temos assim a passagem do percepto (captar o que está em volta) ao concepto (a partir dessa captura elaborar o pensamento). Com o triunfo da mística e depois com o cristianismo, a visão platônica prevaleceu por séculos. A partir do século XIII com a recuperação dos estudos de Aristóteles, retorna a ciência a aprimorar instrumentos que aguçassem a percepção para melhor captar o mundo físico e expandir o pensamento reflexivo. O microscópio e o telescópio são algumas dessas próteses perceptivas. Na esfera das ciências humanas e sociais essa questão perceptiva é mais confusa ainda, uma vez que partir de uma posição perceptiva é partir de uma posição subjetiva, o que colocou em questão repetidas vezes a cientificidade das ciências

¹ Aclyse de Mattos. É natural de Cuiabá (MT). Professor da Faculdade de Comunicação e Artes da UFMT. Doutor em Comunicação pelo PPGCOM da UFMG. Participante do Grupo de Pesquisa Multimundos e do Grupo VIVA, Poesia de pesquisa em performance poética. Coordenador do projeto de extensão ComunicArte voltado para o registro e divulgação de ações de arte e comunicação na UFMT. Membro da Academia Mato-Grossense de Letras (cadeira 3) com diversos livros publicados de poesia, contos e infanto-juvenil.

Humanas e Sociais. A posição subjetiva (formada a partir de uma posição perceptiva) tem sido foco de vários fluxos de repensar as ciências que vão desde o Pragmatismo ao Perspectivismo incluindo a Semiótica e as questões da Fenomenologia. No contexto do século XX será abordada a expansão do conceito de percepção à luz desde a Psicanálise (percepção profunda, percepção de superfície, percepção oceânica) até a Neurociência (interocepção, propriocepção, neurocepção) sinalizando essa conexão entre o perceptivo (de fora) e a formação conceitual da base neural até a sociocultural. Para encerrar, será feita uma breve reflexão sobre duas correntes contemporâneas que desvalorizam a percepção e as subjetividades: o *dataísmo* (a prevalência da massa de dados sobre o processamento subjetivo – da qual a inteligência artificial e o *Big Data* são exemplos de ferramentas) e a *cegueira induzida pela teoria* que retornam o primado do mundo das abstrações sobre o mundo do sensível, novamente se respaldando em modelos abstratos para desqualificar a posição perceptiva e as subjetividades.

1. Desenvolvimento

Abrir com a epígrafe de Blake ilustra bem o propósito, mas, para ser mais comunicativo, bem se poderia usar o Pequeno Príncipe de Saint-Exupéry “O essencial é invisível aos olhos”. Preferível o dístico de Blake por trazer a palavra caverna que está bastante associada ao mito descrito por Platão. O mote é discorrer sobre a desvalia das sensações (e sentimentos) do ser humano quando se trata das ciências. Nada de novo quando se trata das ciências exatas, duras, naturais, mas essa chave se alastrou até as ciências Humanas e Sociais. O modo de aproximação se dará pela investigação de diversas etapas em que a maneira do humano se referenciar e situar-se no mundo – isto é, a percepção – foi sendo alvo de desconfiças e descrédito. Como se deu esse processo é o que se aventa através do nome desta reflexão: o sequestro da percepção.

1.1 Platão e Aristóteles

A querela vem de longe. E como nos comunicamos com o mundo através dos sentidos, uma primeira reflexão, consubstanciada no pensamento de Platão, foi dar um passo além do percebido, para tentar ver se não havia algo mais além do mundo das sensações. Então, para o pensamento Platônico, a

simples captação sensível, jamais seria suficiente para pensar o mundo, uma vez que após a percepção se fazia necessário a arrumação dessas percepções através da inteligência. (É neste sentido que a Semiótica, por exemplo, transforma todo percebido em texto para então interpretar). O esforço do pensamento para tornar os fenômenos compreensíveis, dar um sentido às coisas, era a verdadeira tarefa do pensador\filósofo, restando à percepção a pecha de uma versão enganada e enganosa da “verdadeira” realidade. O emblemático Mito da Caverna é a perfeita fabulação que exemplifica isto: as percepções estão distorcidas, só captamos a sombra dos fenômenos e se o desbravador que se aventurou para fora traz notícias diferentes desta proposição de compreensão de mundo é melhor mata-lo a deixar que novas versões perceptivas se espalhem pela comunidade dos prisioneiros da caverna.²

Esta alegoria de Platão encontra-se no livro VII da *República* que é o que trata do conhecimento humano buscando mostrar que há outras formas de buscar o conhecimento. Há uma interpretação de que a caverna é o aprisionamento em nosso próprio corpo e, portanto, os sentidos nos são enganosos. No entanto, podemos interpretar que o que era enganoso era o ponto de vista e a falta de acesso a uma percepção mais ampla. O prisioneiro que deixa a caverna quase se ofusca com a luminosidade da percepção à luz do sol. É o excesso, a expansão da percepção, que possibilitou a nova compreensão\conhecimento do mundo.

Aristóteles era filho de médico e um “interiorano” que vem de Estagira (na Macedônia) para Atenas para estudar da Escola de Platão³. Contudo, discordava dos rumos que os discípulos davam aos ensinamentos do mestre. Aristóteles se dedica a ultrapassar a interpretação restritiva dos epígonos de Platão construindo sua obra *Órganon* como uma abordagem de que o conhecimento deveria ser elaborado a partir de constantes conferências entre percepções que se confirmariam ou se anulariam. Estavam lançadas as bases da ciência. Perceber, conceber (através do intelecto) e experimentar para ver se a concepção servia para conhecer de fato o mundo.

² Impossível não se lembrar da condenação de Sócrates por corromper a sociedade com suas ideias, e que eram oriundas de percepções retrabalhadas pela inteligência. Não é sem propósito que na República é o próprio Sócrates como personagem quem narra a alegoria da caverna.

³ Um periférico que não estava condicionado à percepção-intelecto já estabelecida pelos filósofos da Escola. Sim: a própria escola pode se tornar uma caverna-prisão limitadora das percepções e em consequência disso a impossibilidade de outras inteligências.

1.2 A etimologia: do percepto ao concepto

Se de algum modo as palavras servem para expressar o que se pensa ou o que se sente, compreender as palavras em seu momento inaugural revela muito sobre o que pensam (ou sentem) quem as inventa ou as usa. A palavra percepção nos chega não pelo grego, mas já pelo latim *perceptum* que significava capturar\captar o que estava em volta. (*Peri + ceptum*). Sendo que o termo para captar\capturar se apresenta também no termo latino *conceptum*, de onde se origina a palavra conceito. Uma das premissas do pensamento aristotélico era de que não se podia chegar ao concepto sem se passar pelo percepto. Era necessário captar o exterior sensível ou fenomenológico para elaborar com ele uma inteligência. Elaborando-se com esse percepto algo além, que seria o concepto. A percepção só é enganadora ou enganosa se não nos ensina a reestruturar a inteligência que não se mostrou factível. Uma das preocupações de Aristóteles foi buscar pontos de integração entre a filosofia atomista e a platônica. A intuição do átomo (que não podia ser percebido e, portanto era um concepto da filosofia atomista atribuído a Leucipo) só se transforma em percepção e concepção científica com o desenvolvimento de próteses perceptivas como os potentes microscópios. Ao “vermos” o átomo, este deixa sua concepção imaginada ou imaginária (metafísica) para se tornar objeto de novas inteligências e percepções com base física. Estes dispositivos de alargamento da percepção não estavam disponíveis na Grécia Antiga, o que não impossibilitou Aristóteles de se dedicar tanto para tentar entender as diferenças entre a Física e a Metafísica.

Outra forma de estar em uma percepção errada ou enganosa é estar em um ponto de vista limitado. O tamanho da Terra iludia aos pequenos seres humanos que dentro desse limite podiam sentir a Terra como plana. Se as velas do barco desapareciam no horizonte após o casco, essa percepção podia indicar que havia uma declividade ou uma curvatura no mar. Se o eclipse lunar e as fases da lua possuíam formas curvas, podia ser que a terra fosse curva. Então mesmo a concepção da Terra redonda e do seu movimento podiam ser “percebidos” uma vez que um novo concepto rearrumasse ou reorganizasse estes perceptos.

Aparentemente contraditórios; Platonismo e Aristotelismo seriam complementares num eterno ir e vir de percepções, inteligências, concepções, novas percepções, novas inteligências e novas concepções.

2. A ciência da ignorância leva a busca por uma nova ciência

Se a percepção era enganosa, segundo uma filiação platônica do conhecimento, para que serviria perceber os fenômenos e acontecimentos se o que importava era um movimento oculto, por trás das aparências? Este pensamento filosófico correspondeu como uma luva para a concepção religiosa de um Deus invisível, de milagres sem explicação plausível e de promessa de que as recompensas estariam em outro mundo não aparente. O início da Idade Média no século IV marcado pela queda do Império Romano do Ocidente e a invasão a Roma pelos bárbaros é o momento em que o africano Santo Agostinho escreve “A Cidade de Deus” como uma cidade feita de e na metafísica (e que assim, jamais cairia). Atente-se para a história de Agostinho que antes de se batizar no Cristianismo, tivera contato como dualismo do Maniqueísmo ainda na África e com a filosofia neoplatônica na Itália (BROWN, 2006). O espraiamento do Cristianismo pelos reinos que se reorganizaram com a fragmentação do Império Romano reafirma a promessa de triunfo de um mundo invisível superior ao mundo sensível. Predominante entre a intelectualidade da época, a filosofia platônica e neoplatônica foram as bases para a união entre a religião cristã e o estamento sociocultural do conhecimento durante mil anos (BROWN, 1999). Somente a partir do século XIII com o resgate do pensamento de Aristóteles nas nascentes Universidades e com o desafio de um mundo melhor aqui e agora trazida pela ideia de moderno (que não se propunha a esperar um estado melhor de coisas e que era necessária uma ação presente para essa melhoria) é que as percepções voltam a ter importância (MENEZES, 2001). Portanto, ainda na Idade Média, aconteceu essa preparação para o Renascimento e a Revolução Científica.

Sócrates já havia nos alertado “Só sei que nada sei”. A Revolução científica e seus instrumentos de alargar o horizonte perceptivo (luneta, microscópio, telescópio...) demonstram uma vontade de ver para crer. Esta era a nova chave: o pensamento deveria partir da percepção, e seria tanto melhor, quanto melhor fosse essa percepção, inclusive amparada por instrumentos de ampliação e registro dos espectros perceptivos. A ciência passa a se basear em próteses perceptivas. Se o Mito da Caverna foi o exemplo da fase antiga do conflito entre percepção e concepção, para a nova era da Ciência a narrativa que simboliza a transformação é o Mito da Maçã caindo no jardim de Newton. Um fato banal, percebido pelo olhar é suficiente para deflagrar um processo

intelectivo. Porque a maçã cai e não sobe? Mas para entender isso ele não pode recorrer a concepções metafísicas. Precisa confrontar suas percepções e observar onde se mostram factíveis e onde não. A consequência é enxergarmos hoje vetores de força atraindo a maçã para o centro da Terra. E mais avança a ciência ao saber o quanto desconhece. A Física atual concebeu 12 dimensões, e o ser humano tem o aparato perceptivo como se estivesse preso a uma garrafa de 5 dimensões (HAWKING, 2015). Mais do que isso, nossa percepção não dá conta. Mas basta sair da Caverna-Garrafa e perceberemos outras dimensões. Nosso telescópio não é potente o suficiente.

3. Nova corrida na ciência: Investigar a própria percepção

Se o limite da inteligência está toldado pelo limite da percepção, faz sentido se estudar o que é a percepção. Começam a aparecer sutilezas e diferenças que, inclusive, apontam para percepções internas – o que já não seriam as percepções externas de onde provinha a origem do termo (*peri+ceptum*). Visão, audição, olfato paladar e tato estão para o conhecimento contemporâneo quase como a Mecânica Newtoniana está para a Mecânica Quântica.

Os estudos de Freud levaram a insights e perguntas que buscaram mapear se haveria um correspondente neurofisiológico para conectar a formação da mente a estímulos e processamentos pelo aparato neurológico. As ressonâncias magnéticas e tomografias computadorizadas passaram a ser os microscópios e telescópios desse outro campo de observação.

A partir de Freud e Melanie Klein, mas também trazendo contribuições de William James e Herbert Read, Ehrenzweig (1977) se dedicou ao estudo das correlações entre os estudos da psicologia da percepção e os processos de criatividade em *Psicanálise da percepção artística: uma introdução à teoria da percepção inconsciente*. Os processos imaginativos – fundamentais para a criatividade – serviram de ponto de investigação para Ehrenzweig que expôs uma série de diferenças no processo perceptivo exterior ao considerar o aparato subjetivo interno de cada um captando, alterando e reconfigurando essas percepções em diferentes níveis de alteração. Alguns exemplos desses estados perceptivos estudados:

A Alucinação: uma pessoa pode achar que vê algo quando uma reação neuroquímica acontece em seu cérebro. A mente registra como visto, mas não houve uma percepção de fora. Nada havia para ser visto. A criatividade e a

imaginação ficcional funcionam um pouco desse modo. Ler uma palavra e visualizar seu referente seria isso também, só que a pessoa tem consciência que só vê mentalmente. A reação neuroquímica acontece sem bloquear ou se sobrepor a percepção exterior.

Em contrapartida tem-se a Alucinação Negativa quando algo está diante dos olhos e é visível, mas o estado mental da pessoa não concebe ou não consegue perceber. É o contrário da alucinação e o exemplo mais famoso é não ver o homem fantasiado de gorila no jogo de basquete quando sua mente está concentrada em contar os passes e acompanhar a bola.

Na Percepção Seletiva a mente elege o que quer ver. Casais esperando filhos percebem muito mais mulheres grávidas nas ruas porque a mente está sintonizada no processo de gravidez.⁴

A Percepção Oceânica é a que ocorre na mente das crianças que ainda não se de-diferenciaram e percebem o mundo todo interligado. Elas choram com a mãe se esta está chorando e acham que o bichinho de pelúcia se moveu quando foram elas que se movimentaram. Restos desse efeito perceptivo continuam na vida adulta e são influenciadores dos estados de êxtase e bem estar experimentados, por exemplo, com as religiões ou a arte.

Percepção de Superfície: é a que acontece, por exemplo, com o motorista experiente que dirige o carro, vê os sinais e placas de trânsito, escuta o noticiário e conversa com o passageiro simultaneamente. Ele pode ainda sentir os cheiros e pensar na sobremesa que o espera. O grau de atenção é distribuído por uma gama de sensações e atividades.

Percepção Profunda: é fruto de uma imersão no vínculo entre fruidor e fenômeno como se contemplássemos uma pintura ou observássemos o cair da noite junto a uma fogueira. Estes efeitos contemplativos de imersão perceptiva possuem traços da percepção oceânica e promovem um vínculo intenso de fusão indiferenciada entre a subjetividade e a objetividade. Para a expressão artística e sua fruição, e até mesmo para a filosofia, este estado perceptivo é favorável. Porém, o pensamento científico atravessado pelo viés da objetividade, não favorece este estado fusional, em que pese os resultados de remédios em teste quando placebos funcionam sob uma hipótese de que os pacientes se vincularam subjetivamente ao processo de cura.

Estas subdivisões decorreram da Psicanálise, mas hoje a Neurociência

⁴ Imagine-se o efeito desta percepção em postulados e hipóteses em que pesquisadores saem dispostos a encontrar aquilo que querem ou desejam. Nenhum ser humano estaria em princípio isento desse viés.

tem outra gama de percepções. Algumas delas estão sintetizadas em Levine (2012):

Propriocepção: capacidade da pessoa em reconhecer a localização espacial do corpo, sua posição, postura e orientação, a tensão dos músculos e a interação entre as partes do corpo. Como se percebe, é uma percepção do sujeito em relação a seu corpo e ao meio.

Interocepção: capacidade da pessoa de sentir suas sensações corporais. Tenho fome ou frio, sinto dor ou prazer.

Percepção Cinestésica é a que reconhece os movimentos do corpo e do entorno, velocidades, deslocamentos, aproximações e recuos. Serve para situar e reagir na interação do ser com o meio.

Porge (apud LEVINE, 2012) descreve também a **Neurocepção**, que seria a capacidade de intuir perigos, hostilidades e riscos no ambiente. Tanto pode acontecer em ambientes naturais quanto sociais.

Contudo, os postulados da Psicanálise, da Psicologia e da Neurociência quanto aos estados perceptivos, embora bastante explorados, continuam sendo utilizados em terapêuticas, combate a estresses e traumas, exploração de estados de consciência e uma série de benefícios para subjetividades individualizadas (inclusive no TEPT que é o foco de Levine), ou nos processos imaginativos e criativos (que é o caso de Ehrenzweig) sendo relegados a uma categoria de procedimentos experimentais *ad eternum* por se amoldarem a cada pessoa. Consequência: a desvalia da percepção como posição subjetiva individual, o que invalidaria a objetividade pura requerida pela ciência.

4. Onde ver essa menos valia da percepção subjetiva na contemporaneidade.

Vale discorrer também aqui sobre dois sintomas contemporâneos nas ciências que ultrapassando a mera barreira das limitações da percepção e sem erigir um modelo alternativo de pensamento acabam também por solapar a inteligência a partir da posição subjetiva e perceptiva humana. São elas o *dataísmo* (o culto a massa de dados = quanto mais dados, mais precisa a verdade emanada) e a *cegueira induzida pela teoria* (não importa a percepção diferenciada de fenômenos não abarcados pela teoria, a Teoria está sempre certa).

O *dataísmo* se baseia no princípio de que os seres humanos são falhos, limitados e tendenciosos (em suma, humanos) e ao invés de confiarmos neles,

melhor fariamos se confiássemos numa vasta e extensa massa de dados que abarcaria o máximo (ou a totalidade mesmo) das informações disponíveis. O *dataísmo* venera dados e informações coligidas e processadas por computadores e isso eliminaria o viés tendencioso dos humanoides. Na síntese condensada por Harari (2016, p 370) “O Universo consiste num fluxo de dados e o valor de qualquer fenômeno ou entidade é determinado por sua contribuição ao processamento de dados”. Esta não é a posição teórica desse autor, que na obra em pauta reflete sobre a substituição das religiões deístas pelas humanistas⁵, e acabam desembocando nas tecno-religiões do século XXI. “A religião (...) que emerge disso tudo é o dataísmo, que não venera nem deuses nem o homem – venera dados” (op cit p 369). Fim do impasse entre o mítico encoberto (deuses?) e o sensível percebido (humanoides?). Os dados emergiriam como algo neutro e extraído tecnicamente, sem dogmas, nem paixões. Em verdade uma nova falácia. Primeiro porque o processamento dos dados foi construído e pensado por humanos. Segundo, porque os dados numéricos – se permitem uma visão panorâmica – mascaram as sutilezas da variabilidade (mais uma vez o cotejo da massa se sobressaindo à pluralidade das entidades e fenômenos). Ilustrando de modo caricatural: um estado em que os democratas tiveram 52% dos votos válidos, os republicanos tiveram 46% dos votos válidos e outros partidos obtiveram 2% dos votos, seria considerado um estado democrata; desconsiderando tanto os 46% republicanos, quanto os 2% de outros e ainda a imensa quantidade de votantes potenciais que não compareceram, se abstiveram porque acham que tanto faz, ou se abstiveram porque não concordam com nenhuma parte, ou que descreem desse tipo de política. Resumindo: ao conferir peso a uma expressão quantitativa, tornam-se cegos (não percebem) a imensa variabilidade de dados e vontades descartadas ou nem obtidas. Mesmo nas ciências biológicas, o fato de um remédio testado não funcionar em 20% da amostra, ou causar efeito colateral nocivo em 1%, e do placebo curar 45% dos casos. A compilação dos dados é útil, mas só como ponto de partida para novas indagações qualitativas e novos testes quantitativos. Espera-se que a Inteligência Artificial e o Big Data não apaguem o refinamento perceptivo que emana da massa de dados, ou que uma visão dominante impossibilite o garimpo das sutilezas perceptivas.

⁵ De modo simplificado aqui podemos dizer na passagem das crenças para as ciências (HARARI, 2012) e depois destas, a passagem do primado do humano para um novo sobre-humano derivado da excessiva crença nas tecnologias que expandiram a capacidade humana. (HARARI, 2016)

Outra forma de desvalorizar a percepção é o que Kahneman (2012) chamou de *cegueira induzida pela teoria*. E esta talvez seja a que mais solape a percepção justamente dos intelectuais e pesquisadores. Kahneman foi o vencedor do Prêmio Nobel de Economia de 2002 mesmo sendo um psicólogo por formação e seus estudos colocam em xeque a teoria econômica do agente econômico racional (*Econ*). Ele advoga que as decisões são tomadas por impulsos intuitivos e depois racionalizadas. Mas parece que não são só os consumidores e produtores que se deixam levar pelas emoções e as revestem com um estofamento de racionalidade. Ao definir a *cegueira induzida pela teoria* acaba por refletir sobre as causas do sequestro da percepção de cientistas, professores e pesquisadores. Neste caso não por uma falha ou limite na percepção (conforme descrevemos aqui na Revolução Científica que ampliou as possibilidades perceptivas através de ferramentas como o microscópio e o telescópio). Esta cegueira contemporânea advém de que as teorias moldaram uma concepção de mundo e tudo que se lhe escapa não é visível ou perceptível no sentido de sua percepção não gerar uma intelecção. Vejamos o que Kahneman diz textualmente: “Uma vez você tendo aceito uma teoria e a utilizado como ferramenta em seu pensamento, é extraordinariamente difícil notar suas falhas.” (op cit p 345) E isso porque as falhas de uma teoria não estão talvez nela, mas no que nela ainda falte. Então se a sua teoria é Marxista, Pragmatista ou Fenomenológica o pesquisador estará “cego” para tudo que não se encaixe na teoria escolhida. Kahneman continua:

Se você se depara com uma observação que não parece se adequar ao modelo, presume que deve haver uma explicação perfeitamente boa que está deixando escapar. Você dá à teoria o benefício da dúvida, confiando na comunidade de especialistas que a aceitou. (KAHNEMAN, 2012 p. 345)

De modo sintético, o pesquisador descrê de sua percepção e intelecção, porque ninguém ainda viu (percebeu) como ele. Então ele só pode estar errado (seja no método, seja na amostra), nunca a teoria. Se esse erro perceptivo se limitasse ao pesquisador ou a uma única comunidade científica as consequências seriam limitadas. Contudo, ao vazar de uma reflexão teórica para a comunidade irrestritamente, seu efeito colateral é o de desvalorizar – mais uma vez – a percepção e a consequente intelecção subjetiva de cada ser humano. Enxergamos só o que o foco da luneta mostra ou o que o recorte do pesquisador salientou conforme seu microscópio teórico.

Concepções

Não é objeto desta reflexão descurar do Idealismo, das abstrações ou das crenças (inclusive as científicas), mas sim ressaltar que o prosseguimento das investigações sobre os estados perceptivos, das posições subjetivas e a consequente ênfase nesse lado humano pode valer novos caminhos de pesquisa talvez mais qualitativos, uma vez que o trabalho com a imensa massa de dados disponível com as mídias digitais e os processos de comunicação contemporâneos alargou a base perceptiva e conceptiva abrindo a possibilidade de novos modos de ver e enquadres perceptivos.

Ainda vale a pena enfatizar que os benefícios objetivos alcançados pelo avanço das ciências, não se traduziram ainda em um bem estar psicológico e emocional ao ser humano – muito pelo contrário – cada vez mais submerso e submisso a uma objetividade tecnicista que sequestra seu modo de ver e existir (a sua percepção e posição subjetiva, em suma). O mal estar continua apesar dos avanços. Os caminhos de um conhecimento mais personalizado e sensível, sintonizado nas percepções como no caso da arte e poesia, não seguem apartados da ciência, mas são por estes influenciados e modificados. Porque não levar à ciência também essas formas de conhecimento sensível estudadas na Arte? Afinal, existe uma Ciência Humana ou não?

Referências

- ARISTÓTELES. Órganon. São Paulo: Edipro, 2016.
- ARISTÓTELES. Arte retórica e Arte poética. 17ª. Ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- BROWN, Peter. A ascensão do cristianismo no ocidente. Lisboa: Presença, 1999.
- BROWN, Peter. Santo Agostinho: uma biografia. 4ª, ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- EHRENZWEIG, Anton. Psicanálise da percepção artística: uma introdução à teoria da percepção inconsciente. Zahar, Rio de Janeiro, 1977.
- HARARI, Yuval Noah. Sapiens: uma breve história da humanidade. 19ª. Edição. Porto Alegre. L&PM, 2012.

HARARI, Yuval Noah. Homo Deus: uma breve história do amanhã. São Paulo. Companhia das Letras, 2016.

HAWKING, Stephen. O Universo numa casca de noz. Intrínseca, Rio de Janeiro, 2015.

KAHNEMAN, Daniel. Rápido e devagar: duas formas de pensar. Objetiva, Rio de Janeiro, 2012.

LEVINE. Peter. Uma voz sem palavras: como o corpo libera o trauma e restaura o bem-estar. São Paulo: Summus, 2012.

MENEZES, Philadelpho. A Crise do Passado: Modernidade, Vanguarda, Metamodernidade. Experimento, São Paulo, 2001.

PLATÃO. A República. Martin Claret, São Paulo, 2000.

Capítulo 5

Bárbara Virgínia: a insustentável leveza do apagamento de memórias no Cinema Português

Ana Catarina Pereira¹

Tinha chegado o tempo
Em que era preciso que alguém não recuasse
E a terra bebeu um sangue duas vezes puro
Porque eras a mulher e não somente a fêmea
Eras a inocência frontal que não recua
Antígona poisou a sua mão sobre o teu ombro
no instante em que morreste
E a busca da justiça continua
Sophia de Mello Breyner Andresen

Já fiz mais do que uma vez esta questão, em conferências, *masterclasses* e *workshops*, em vários países do mundo: “Sabem quantas longas-metragens de ficção foram realizadas por mulheres, em Portugal, desde a introdução do Cinema até aos anos 70 do século XX?” Das estimativas utópicas (“dez”, “vinte”, “trinta”) às mais cépticas (“nenhuma”, “duas”, “três”), coleciono já um vasto leque de respostas. Subtraindo-se o sonho à realidade, o constrangimento da determinação gera surpresas em quem desconhece a História do Cinema Português: uma.

Estreada a 30 de Agosto de 1946 no Teatro do Ginásio (Theatro do Gymnasio no princípio da sua existência, em Lisboa), *Três Dias sem Deus*, de Bárbara Virgínia, é uma adaptação da obra *Mundo perdido*, de Gentil Marques. O manto da invisibilidade que cobre o filme, e sobre o qual reflectiremos nas páginas seguintes, estende-se ao livro provavelmente editado. A hipótese que apontamos relaciona-se com o facto de não existir registo do mesmo na Biblioteca Nacional, ou sequer em outra biblioteca pública portuguesa (Matos-Cruz, 1999; Castro, 2000; Pereira, 2016).

Relativamente ao filme, sabemos que, de entre a equipa de actores/atrizes, fazem parte a própria Bárbara Virgínia, Linda Rosa, João Perry, Alfredo Ruas e Maria Clementina. A narrativa centra-se numa jovem professora primária (Lídia/Bárbara Virgínia) que vai leccionar para uma aldeia da serra. Chegada ao incerto e recôndito local, o médico, que havia sido seu anfitrião, informa-a de que irá ausentar-se e deslocar-se à cidade, juntamente com o pároco. Serão os “três dias sem Deus” com que a sabedoria popular referencia o cristianismo, equivalentes ao tempo passado entre a morte e a ressurreição de Cristo, quando a humanidade fica entregue a si própria, sem interferência divina. Nesse período, Lídia conhece Paulo Belforte, a figura sombria que os aldeões creem ter um “pacto com o diabo”, acusando-o de ter assassinado a esposa e de ter tentado incendiar a igreja.

Resgatar memórias

Três Dias sem Deus marca, desta forma, a estreia das mulheres na realização de ficção, constituindo-se igualmente como um dos primeiros filmes portugueses com elementos góticos (Lisboa, 2017), no seguimento dos norte-americanos *O Monte dos Vendavais* de William Wyler (1939) e *Rebecca* de Alfred Hitchcock (1940). Luísa Sequeira, no documentário *Quem é Bárbara Virgínia?*, reconhece as influências, mostrando uma atriz-realizadora que viu e reviu *Rebecca* exaustivamente. A inevitabilidade associativa entre a expressividade e a linguagem corporal da própria Bárbara Virgínia na sua longa e muitos dos traços de Mrs. Danvers / Judith Anderson exibidos no filme do mestre do *suspense* surge-nos assim como uma das primeiras considerações da análise às imagens de arquivo editadas por Sequeira. Os jogos de luz e de sombra também ali observados vêm reiterar as referências citadas.

Regressando ao registo biográfico, lembremos que, semanas depois da estreia de *Três Dias sem Deus* em Lisboa, Cannes recebe a primeira edição do Festival Internacional de Cinema. Em finais de Setembro de 1946, na competição inaugural estiveram presentes, entre outros, *Roma Cidade Aberta*, de Rossellini, *Breve Encontro*, de David Lean, *Gilda*, de Charles Vidor, e os portugueses *Camões*, de José Leitão de Barros, e *Três Dias sem Deus*, de Bárbara Virgínia. Deste último restam menos de 25 minutos de película, sem som, no Arquivo Nacional da Imagem em Movimento (ANIM), sendo que a obra estreada na década de 40, produzida pela Invicta Filmes Independente, soma-

va 102 minutos. Na impossibilidade de realizar uma análise cinematográfica a partir da contemporaneidade, o nosso caso de estudo é assim forçosamente circunscrito aos depoimentos da realizadora, recolhidos à data e nos anos seguintes, sem imagens que possam narrar novamente a história ou traduzir o olhar da realizadora.

O fatídico destino de um filme que influenciou certamente, de vários modos, a evolução do Cinema Português, deve-se à conjugação de três factores: o escasso número de cópias do mesmo; um incêndio que, nos anos 80, queimou parte dos depósitos da Cinemateca; e a incontornável perecibilidade da película e do material fílmico. O facto de *Três Dias sem Deus* ter chegado a ser exibido no Brasil lança ainda a esperança, até hoje frustrada, de que venha a encontrar-se uma segunda cópia. Sublinhe-se também que, ao ter-se perdido a banda de som, destruiu-se simultaneamente a banda sonora executada ao piano por Bárbara Virgínia: “Rasura dupla: do tempo, traduzido em decomposição; da curadoria, por omissão de preservação” (Sequeiros e Sequeira, 2017, online). O filme torna-se assim significativo em termos históricos menos pela construção narrativa e imagética do que pelo pioneirismo da sua realizadora.

Não obstante, da invisibilidade a que a história canonizada do cinema português votou Bárbara Virgínia, passou-se, nos últimos anos, a esporádicos mas valiosos tributos. Em 2015 — entre os dias 5 e 7 de Junho, quando decorria a segunda edição do festival Olhares do Mediterrâneo, no Cinema São Jorge, em Lisboa — foi inaugurada uma exposição documental, constituída por testemunhos em vídeo, recortes de jornal, objectos pessoais e fotografias da cineasta. O evento teve curadoria de Ana Mafalda Reis e Matilde Carmo, decorrendo em paralelo com uma mesa-redonda em que participaram a jornalista Helena Matos, a realizadora Luísa Sequeira, o conservador da Cinemateca Portuguesa, Tiago Baptista, o pesquisador Wiliam Pianco e eu própria². Ao fim de décadas de silêncio, recomeça naquele momento a discutir-se o porquê desta invisibilidade incómoda, permitindo-se também que Luísa Sequeira exponha publicamente o seu projecto de documentário, finalizado dois anos mais tarde.

Ainda em 2015, a Academia Portuguesa de Cinema cria o Prémio Bárbara Virgínia com o intuito de “homenagear mulheres que tenham contribuído de forma notável para o cinema português”. Segundo os comunicados

² Mais informações sobre a exposição em: <http://www.olharesdomediterraneo.org/barbara-virginia-primeira-realizadora-portuguesa>

oficiais, com este nome, a Academia pretendia relembrar e homenagear “a primeira mulher a realizar um filme de ficção em Portugal em 1946, com apenas 22 anos, tendo sido também declamadora de poesia, atriz de teatro e de cinema, apresentadora de programas de rádio, escritora e assistente de produção” (<https://www.academiadecinema.pt/actividades/premios-barbara-virginia/>). Desde esse ano até à actualidade, a Academia já atribuiu o galardão a Júlia Buisel (guionista, anotadora, atriz e realizadora), Teresa Ferreira (colorista), Laura Soveral (atriz), Leonor Silveira (atriz) e Solveig Nordlund (realizadora, produtora, encenadora e montadora).

Em termos de estudo académico, a obra de Bárbara Virgínia não tem sido objeto de profunda análise e reflexão. Sublinhem-se, no entanto, as excepções, constituídas por: Marisa Vieira (2009), autora de uma monografia final de licenciatura sobre a cineasta; e Ricardo Vieira Lisboa (2017), que estudou o sinuoso percurso na sua dissertação de mestrado, tendo posteriormente publicado outros artigos de investigação.³

A penúltima entrevista de que temos conhecimento, dada por Bárbara Virgínia, foi conduzida por Ana Catarina Pereira e Wiliam Pianco e publicada no segundo número do *International Journal of Cinema* (Debatevolution, Avanca: 2017), encontrando-se também disponível na Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação (BOCC). O seu último e emocionante testemunho é escutado no final do filme de Luísa Sequeira, numa gravação cedida pela filha. Na entrevista concedida a nós, Bárbara Virgínia relembra a sua experiência como realizadora, atriz, declamadora de poesia, escritora e colaboradora de diversas publicações, em Portugal e no Brasil, para onde partiu nos anos 50 e onde residiria até ao final da vida, a 7 de Março de 2015.

A nossa conversa havia sido gravada em Julho de 2012. Da nostalgia e de um raciocínio por vezes interrompido pela doença degenerativa que se encontrava já em fase avançada, sobressaem os desabafos de contestação da perscrutora que rompeu um universo exclusivamente masculino: “Mulheres nunca procuraram assim (como realizadoras) o cinema. Tanto que você vê que ainda hoje, no mundo, temos pouquíssimas mulheres a dirigir cinema. A mulher, acho, nunca se tomou a sério a esse respeito, não sei” (Pianco e Pereira, 2018, p. 3).

³ Cf. Vieira, M. (2009). *Três Dias sem Deus. Tese de Licenciatura*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade Clássica (a aguardar publicação) e Lisboa, R. V. (2017). *O restauro cinematográfico como recoreografia, o caso de “Três dias sem Deus” de Bárbara Virgínia*. Lisboa: Instituto Politécnico de Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema (a aguardar publicação).

Particularmente nestas palavras, mas um pouco por todo o discurso, Bárbara Virgínia vai transparecendo a junção de dois elementos: a constatação de ter ocupado um lugar pioneiro e solipsista, pela ausência de colegas com as quais pudesse trocar experiências; e a intuição de uma baixa autoconfiança feminina, potenciada pelas estruturas patriarcais que não permitiram, à mulher, ocupar cargos maioritariamente masculinos.

Em Outubro de 2017, Luísa Sequeira estreia, por fim, *Quem é Bárbara Virgínia?*, no festival Doclisboa. Na sinopse pode ler-se: “Um trabalho de arqueologia emocional que traz à tona a vida e a obra da primeira cineasta portuguesa a fazer uma longa-metragem, a única a realizar um filme na época da ditadura e uma das primeiras mulheres a estar em competição na primeira edição do festival de cinema de Cannes” (<https://umsegundofilmes.com/project/quem-e-barbara-virginia/>). O filme foi vencedor dos prémios de Melhor Documentário no festival Caminhos do Cinema Português, em 2017, e na primeira edição do Porto Femme (2018), continuando a ser exibido com regularidade em mostras e festivais essencialmente portugueses e brasileiros (Mostra Internacional de Cinema de São Paulo; Mostra Internacional de Mulheres que Falam Português, Rio de Janeiro; Festival Internacional de Cinema da Fronteira, Vila Santa Thereza, entre outros). Pelo percurso realizado, tem assim contribuído para um retomar do lugar de Bárbara Virgínia na História do Cinema (não apenas Português), bem como para a reconstrução de uma memória injustamente perdida.

Invisibilidade constrangedora

O desconhecimento generalizado do percurso e da obra de Bárbara Virgínia enquadra-se no processo adjectivado por Jacques Derrida como “mal de arquivo” (2001), correspondente à institucionalização de escassos autores e às relações de poder afectas ao sistema. Ao conjugar criticamente os conceitos “história”, “verdade” e “poder” com o de arquivo, o autor contesta a pertinência do suporte que, para além de registar enunciados, os ordena hierarquicamente nas suas várias séries discursivas. No mesmo sentido, Michel Foucault delinea uma correspondência entre arquivo e a “lei do que pode ser dito”, dentro de um “sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (Foucault, 1987, p. 149). Em ambas as denúncias convocadas, motivam-se análises mais críticas e detalhadas do conhecimento histórico pas-

sado às gerações futuras, tanto pela via da tradição como pelas instituições de saber. Procuremos, por essas razões, e com base nos documentos citados (o filme de Luísa Sequeira, o artigo que a realizadora escreve com Paula Sequeiros, a pesquisa de Ricardo Vieira Lisboa e a entrevista que concedeu a William Pianco e a mim própria), reconstituir o pouco que sabemos hoje de Bárbara Virgínia — nome artístico composto por Bárbara da avó, e Virgínia da Mãe; tendo sido registada com o nome de nascimento, Maria de Lourdes Dias Costa (Fernandes Vilela Alves pelo casamento).

Nasceu em Lisboa, a 15 de Novembro de 1923, no seio de uma família de classe média alta. Estudou no Conservatório Nacional de Lisboa, onde obteve formação artística como actriz e encenadora, mas também em *ballet*, composição musical, canto e piano. Iniciou a sua carreira na Emissora Nacional como cantora lírica e declamadora (embora elege-se o termo *disease* para descrever a função), tendo posteriormente integrado o grupo de bailado do Teatro São Carlos, em Lisboa. Em Outubro de 1946 estreia-se no Teatro Maria Vitória, também na capital portuguesa, actuando mais tarde no Teatro Sá da Bandeira, no Porto. Quando começam a surgir as primeiras oportunidades de digressão, por Espanha, França e Holanda, conjuga as suas prestações em palco com as colaborações radiofónicas, as crónicas de viagem e as críticas a espectáculos de teatro — estas últimas para os jornais *O Século* e *Diário de Lisboa*.

Como actriz, irá estreiar-se no cinema em 1945, ao participar no filme *Sonho de Amor*, de Carlos Porfírio. Mas as suas ambições eram já maiores:

Trabalhei como atriz em *Sonho de amor* (Carlos Porfírio, 1945), quando fui uma das protagonistas. Eu gostava de cinema, mas dizia para mim: “não é isso o que eu gosto no cinema”. O que eu queria era dirigir cinema. Então, um amigo meu na época disse: “quer ser homem?”, e eu respondia: “que horror, por que é que só homem é que pode dirigir cinema? Mulher não pode dirigir cinema porquê?” Naquela época pensavam que só os homens é que podiam certas coisas, nós mulheres não podíamos, um absurdo! Ainda hoje tem gente que pensa assim. E não tem nada uma coisa com a outra. Por exemplo, um homem dirige um filme muito delicado, isso não quer dizer que ele tenha que ser homossexual. Não precisa ser homossexual para ser delicado, não é? É isso que não entendem, querem sempre dar um rótulo às pessoas. Eu sou contra os rótulos! (Pianco e Pereira, 2018, p. 3)

Ainda em 1945, terá narrado o documentário *Neve em Lisboa*, de Raúl Faria da Fonseca. Do filme subsiste apenas uma versão incompleta, sem som, disponível online na página da Cinemateca Portuguesa, sem qualquer referência ao seu nome na ficha técnica (<http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=4882&type=Video>). Na entrevista que nos concedeu, Bárbara Virgínia relembrou o seu espanto no dia em que nevou na capital portuguesa e o desejo imediato de filmar um documentário sobre o fenómeno. Chegada ao estúdio onde filmavam *Sonho de Amor* (e onde Raúl Faria da Fonseca era assistente de realização), terá expressado o seu desejo, prontamente desencorajado por todos. Mas alguém a escutou e decidiu concretizar, em nome próprio, o projecto: “Fez com um aspeto diferente do que eu teria feito na época, mas me convidou, foi muito correto, me convidou para eu apresentar [o filme]. Eu nunca tinha apresentado. Então, eu fui como locutora [narradora], digamos assim. Foi a minha estreia no cinema como locutora” (Pianco e Pereira, 2018, p. 5).

No ano seguinte, em 1946, materializa-se o acto mais disruptivo da sua carreira, potenciando inclusivamente uma certa reposição de justiça, face ao anterior aproveitamento por parte do colega. A história não é simples nem consensual: como actriz, Bárbara Virgínia havia aceitado o convite para protagonizar um filme dirigido por Raúl Faria da Fonseca, que chega a planificar toda a obra. Ainda antes do início das filmagens, o realizador adoece ou desentende-se com os produtores (encontramos referência às duas versões nos documentos citados), indicando o nome de Bárbara Virgínia para assumir as suas funções. É nesse momento que a actriz passa a dirigir a primeira e única longa-metragem ficcional realizada por uma mulher, em Portugal, desde a introdução do cinema até ao período democrático restabelecido em 1974. Prosseguiu ainda como protagonista, montou todo o filme e executou os solos de piano da banda-sonora original. Nas palavras de Bárbara Virgínia, o processo decorreu da seguinte forma:

O Raúl Faria da Fonseca estava preparando um filme e havia me convidado para ser assistente dele. Quero dizer, isso já era fantástico para a idade que eu tinha, eu era muito novinha. E ele me convidou porque achava que eu tinha muitas qualidades para isso. Quando ele morreu, não muito tempo depois, a produção, que tinha já tudo mais ou menos preparado para a feitura de um filme, me convidou. Daí eu fiquei super aflita, fui ter com a minha mãe, chorei e disse: “mãezinha eu queria tanto falar sobre

cinema, mas agora eu não posso porque o senhor Raúl faleceu” (na época eu o tratava por “senhor Raúl”). Então, minha mãe me estimulou e a partir daí a própria produção do filme me procurou e disse: “se ele tinha tanta confiança em você, por que você não dirige o filme?” E eu disse: “eu, dirigir cinema?, mas eu não tenho curso, não tenho nada!” Assim foi, quer dizer, a produção acreditou em mim, eu comecei e pronto. (Pianco e Pereira, 2018, p. 4)

Na mesma entrevista, sobre as condições de produção, a realizadora acrescenta que o filme foi feito com “700 e poucos contos” (cerca de 3 500 euros). *Camões*, o filme-bandeira do regime, foi orçamentado em 4 800 contos (24 mil euros) e a escala de investimento trazia consigo um prejuízo de 1200 contos (seis mil euros). Bénard da Costa classificou-o como o maior prejuízo da época, com a eventual exceção de *O Feitiço do Império*, de António Lopes Ribeiro (Barros e Mantero, 2019).

Como já recordámos em diferentes ocasiões (Pereira, 2016; Holanda, 2019; Cordero-Hoyo & Soto-Vázquez, 2020), registamos, até aos anos 70, outras participações de mulheres no cinema português, em distintas vertentes. São os casos de: Virgínia Castro e Almeida (escritora, produtora e fundadora da Fortuna Filmes); Maria Emília Castelo Branco (atriz, produtora e documentarista); Maria Luísa Bivar (documentarista); e Teresa Olga (primeira realizadora da televisão portuguesa, sendo assistente de produção e montadora em cinema). Não obstante, a possibilidade de realizar ficção permaneceu, durante décadas, uma esfera de poder exclusivamente masculina, devendo a importância de Bárbara Virgínia ser considerada equivalente à de outras pioneiras (ainda que com mais extensa filmografia), como Alice Guy Blachè, Lois Weber, Carolee Schneemann, Mimi Derba, Sara Gómez ou Agnès Varda. No seu caso concreto, se a dissonância com o regime ditatorial português se pode antever pela ousadia da realização, outros momentos viriam operar a conciliação, traduzíveis no próprio título da obra; nos ícones cristãos do cartaz publicitário a um “filme 100 por cento português”; na centralidade da figura da devota professora primária; ou nas futuras incitações às boas mães de família, mediante a prescrição de regras de etiqueta de que mais adiante daremos conta.

Após a estreia de *Três Dias sem Deus*, em Cannes e em Portugal, a repercussão na imprensa foi notória, como nos mostra Luísa Sequeira no seu filme, ou como analisa em pormenor no artigo que escreve a quatro mãos com Paula

Sequeiros. Alguns dos textos revisitados nos dois documentos alternam entre o apontamento de falhas técnicas à principiante que havia assumido diversas funções e a demarcação de uma estética apurada, entendida como superior à de filmes cómicos e populares (que nos escusamos a apelidar de comerciais, pela escassa dimensão de exportação do cinema nacional já registada na época). O carácter noticioso e menos crítico de outras citações viria antes destacar o acontecimento pela reiteração do pioneirismo de Bárbara Virgínia enquanto mulher e cineasta.

Em Portugal, o filme foi exibido em sala, sendo precedido por um documentário curto, também de Bárbara Virgínia, a que Luísa Sequeira teve acesso e do qual falaremos mais adiante: *A Aldeia dos Rapazes*. No país, apenas o fim do Estado Novo ditaria a possibilidade de mais algumas realizadoras poderem dirigir ficções de longa-metragem. Margarida Cordeiro é o segundo caso de que temos registo (Matos-Cruz, J. 1999; Castro, 2000; Pereira, 2016), em co-realização com António Reis (*Trás-os-Montes*: 1976). Três décadas passadas sobre a estreia de Virgínia, registamos uma nova longa, abrindo-se resistentemente as portas a Monique Rutler, Solveig Nordlund e Margarida Gil, sobretudo na ficção, bem como a Manuela Serra e Noémia Delgado, no documentário.

Nos anos 40, depois de *Três Dias sem Deus*, Bárbara Virgínia participou ainda como atriz em *Aqui, Portugal*, de Armando Miranda, estreado em 1947. Paralelamente, a cineasta desenvolveria outros projectos de realização, solicitando financiamento ao Secretariado Nacional de Informação (SNI) para filmar uma longa-metragem sobre o poeta António Nobre, para além da já mencionada proposta de filmar um documentário sobre a neve em Lisboa, aproveitada por Faria da Fonseca. O projecto de *Anto* seria rejeitado em 1950, por suposta falta de verbas, num período em que o controle da produção cinematográfica se torna mais opressivo, enquadrado no Fundo de Cinema Nacional de há dois anos àquela parte (Ribeiro, 2010; Sequeiros e Sequeira, 2017).

A este respeito, recorde-se que o regime ditatorial instituído pela Constituição de 1933, e que vigora durante 41 longos e interruptos anos, controlava então, ideológica e financeiramente, toda a produção cinematográfica. António Ferro dirigiu, até 1949, a Secção de Cinema do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), criado em 1933 e reorganizado como SNI (Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo) em 1945 (Ribeiro, 2010; Raimundo, 2015; Sequeiros e Sequeira, 2017). *A Política do Espírito* que pro-

curou empreender nos anos de governação submeteu arte e cultura à propaganda do regime. Publicamente, demonstrou por diversas vezes um assumido fascínio pela Sétima Arte, constrangido na notória vontade de anular as comédias à portuguesa, com influência do teatro de revista. A sua visita, no início dos anos 30, aos estúdios de Hollywood leva-o a defender as potencialidades de Portugal em termos de criação artística, tanto nas páginas do jornal *Diário de Notícias*, como nos seus livros *Novo Mundo*, *Mundo Novo* e *Hollywood, Capital das Estrelas* (Raimundo, 2015). Foi também um dos maiores incentivadores de Leitão de Barros. Na apreciação pública de *Camões*, diria: “uma grande obra, um grande *fresco* cinematográfico que honra não só o cinema nacional como constitui padrão da sensibilidade portuguesa, marco da sua epopeia, tapeçaria movediça da sua glória”, acrescentando que “se não ganhou em Cannes o prémio que merecia, apesar das palmas que interromperam a sua exibição, foi apenas porque nesse concurso e nesse momento, o nacionalismo elevado, puro, não estava na moda” (Ferro citado em Ramos, 2012, p. 67). Acerca do filme de Bárbara Virgínia, não encontramos declarações da sua parte.

Sobre a postura de Virgínia relativamente ao Estado Novo, reconhecemos-lhe hoje a apatia comum entre a burguesia instituída, que, não se sentindo directamente afectada pelo regime, optava pelo não envolvimento ou pela desinformação:

A minha mãe teve sempre a preocupação de que eu não fosse política, porque eu sempre fui muito apaixonada. Quero dizer, quando eu gostava de alguma coisa, tinha que mergulhar. Então eu comecei a me interessar por política e a minha mãe ficou muito receosa. Como era a época de Salazar, ela tinha medo dos meus exageros. Por isso, eu fui um pouco brecada em política, nunca fiz nada para não desagradar à minha mãe. Por mim eu teria feito. (Pianco e Pereira, 2018, p. 3)

A respeito dos seus contemporâneos, que então se esforçavam por afinadamente realizar e produzir um Cinema Português que atraia um maior número de espectadores, Bárbara Virgínia manifestou sempre um olhar esquivo. Nas entrevistas que fomos analisando e, sobretudo, no testemunho que escutamos em *off* no documentário de 2017, a realizadora-actriz prefere não comentar a apreciação do interlocutor que afirma não ter existido ainda uma obra-prima no cinema nacional (Sequeira, 2017, minuto 12). Mais tarde, a

meio do filme de Luísa Sequeira, espelha novamente a visão crítica sobre a produção cinematográfica portuguesa, considerando que a visibilidade internacional da mesma estaria dependente da mudança de “muitos dos moldes, que parece que são os usuais”, não se permitindo a aprofundar as ambíguas referências (*idem*, minuto 36).

Atravessar o Atlântico

O convite para viajar pelo Brasil surge em 1952. Assis Chateaubriand, empresário, mecenas e político brasileiro, assistia a um espectáculo no Teatro São Luíz, no qual Bárbara Virgínia participava, e instiga-a a perseguir a sua carreira do outro lado do mesmo Mar, no teatro, na televisão e na rádio Tupi. Incapaz de recusar, a artista viaja na companhia da sua mãe, prevendo inicialmente ficar por apenas alguns meses. Mas a estadia prolongar-se-ia: “Fui apresentada, em São Paulo, por Guilherme de Almeida, que era o Príncipe dos Poetas. Depois disso, eu comecei a ter tantos convites que eu não pude ir embora logo. Eu fiquei a dar espetáculos em todo o Brasil” (Pianco e Pereira, 2016, p. 5).

Percorreu o país. Recebeu aplausos. Venceu o Prémio do Teatro Declamado pela TV Tupi e o Prémio Carlos Alves para melhor intérprete de poesia. Sobre esses intensos anos, o filme de Luísa Sequeira é também o documento mais ilustrativo. Num tom próximo, exibem-se recortes de jornais e fotografias dos anos 50, reconstruindo-se um passado de elogios, *glamour*, festas e reconhecimento, num país menos cinzento do que aquele que Bárbara Virgínia deixara para trás. Na abordagem intimista, é também revelado que a actriz vive nesse tempo um primeiro amor com um advogado italiano, em São Paulo. A história de galanteio terminaria com o falecimento dele e com o refúgio dela nos seus inúmeros projectos artísticos, como os mais de 600 recitais de poesia, um pouco por todo o país, e a gravação de dois discos, dos quais podemos escutar alguns excertos no documentário de Sequeira.

No final da década de 50, do regresso tardio a Portugal sobressaem a escassez de planos e as saudades do calor brasileiro: “Quando Bárbara retorna à Europa, faz vários espectáculos no estrangeiro e nas colónias, em África. Mas não chega a fazer um único espectáculo em Portugal, nem teve convites para trabalhar na rádio ou na televisão. Logo ela, que vinha com a experiência de trabalho na TV Tupi e que seria, sem dúvida, uma mais-valia para a recém-

inaugurada televisão portuguesa” (Sequeira, 2017, minuto 50). As portas fecharam-se, novamente, no país de origem: “Bárbara Virgínia formou-se como mulher de classe média e como artista cultivada, no confronto com a exclusão por parte de familiares conservadores, com a auto-percebida segregação profissional de género na sua atividade e com o conservadorismo e o fechamento da vida cultural numa sociedade sob regime fascista” (Sequeiros & Sequeira, 2017, online).

De regresso ao Brasil, irá ser proprietária do restaurante *Aqui é Portugal*, em São Paulo. Por aí terão passado, em animadas tertúlias e encontros, e novamente segundo Sequeiros e Sequeira (2017), figuras relevantes do poder político, amigos e artistas internacionalmente reconhecidos, como Amália Rodrigues, Edith Piaff e Tony de Matos. Despede-se das luzes e dos palcos a 15 de Outubro de 1963, num espectáculo no Teatro Municipal de São Paulo. Dias depois, próxima de completar 40 anos de vida, casa-se com um empresário brasileiro. Será mãe aos 52 anos. Apesar de falar do companheiro e marido com carinho, reconhece que a sociedade o terá formatado para o receio da exposição feminina, desincentivando a prossecução da sua carreira artística (Pianco e Pereira, 2018). Anos mais tarde, Bárbara Virgínia escreveu ainda e publicou, sobretudo em editoras católicas, títulos como *A Mulher na Sociedade: Manual prático e ilustrado de charme e distinção e Poder, Pode... Mas Não Deve: Manual ilustrado do bem-receber, elegância, charme e etiqueta*. Viria a falecer com 92 anos, a 7 de Março de 2015, na véspera do Dia Internacional da Mulher, quando a Cinemateca Portuguesa programa uma homenagem que deveria ter sido prestada em vida.

O filme sobre o filme

Do constrangido resgate de memórias da cineasta pioneira que parece estar a ter lugar na contemporaneidade, a obra mais significativa para a concretização do processo será então, e como temos vindo a adiantar, o documentário estreado em 2017. *Quem é Bárbara Virgínia?* pode definir-se como um *road movie* de aproximadamente 80 minutos, produzido pela Um Segundo Filmes, com argumento, realização e edição de Luísa Sequeira. A realizadora e curadora de cinema, é também *video-artist* e fotógrafa, trabalhando as intersecções do cinema e dos *media* emergentes (<http://luisasequeira.com/about/>). Entre vários projectos, dirige o Super 9 Mobile Film

Fest, o primeiro festival português exclusivamente dedicado a filmes realizados com *mobile*. Da interseccionalidade mencionada nos dados biográficos aqui brevemente convocados surge precisamente o filme que nos propomos analisar, entendendo-o como uma colagem de memórias e de imagens captadas em diversos dispositivos, unidos por um olhar comum e uma narração intimista.

O filme começa com um fundo preto salpicado de pequenas bolas brancas, como um céu estrelado que rodopia, em jeito onírico, sobre a figura feminina que irá surgir e que a realizadora nos revela ter sido filmado na própria Cinemateca Portuguesa. Segue-se uma fotografia de rosto. Na sombra, em contraluz, num *travelling* musicado pelos acordes de Chopin, uma voz feminina responde ao interlocutor masculino sobre qual o seu nome completo: “Bem, eu chamo-me Bárbara Virgínia, não é?” (Sequeira, 2017, minuto 1). A interrogação atrapalha quem a havia interpelado, enquanto Bárbara ensaia o esquecimento de um tempo em que possa ter tido outro nome. Ainda na sombra, a imagem seguinte é particularmente simbólica para a narração desta história que a História apagou: o rosto de Bárbara na capa de uma revista, com o barulho da fita e do projector em fundo, vai perdendo contornos e definição, no fundo da memória que se esvai. O sorriso não esmoreceu: foi apagado, quando o piano deixou de tocar.

O filme parece começar então pelo final, inscrevendo-se numa linha meta-cinematográfica de discurso e posicionamento sobre o próprio cinema:

Quando soube que estava a viver em São Paulo, no Brasil, senti de imediato que tinha de estar com ela. Quem é esta mulher? Por que não voltou para Portugal? Por que não fez mais cinema? E como foi realizar e protagonizar um filme nos anos 40, com apenas 22 anos? Começa assim a minha história com Bárbara Virgínia, uma mulher completamente esquecida e ausente da memória da História do Cinema. Tenho tantas perguntas. E poucas respostas. (Sequeira, 2017, minuto 3).

A passagem de imagens de arquivo (fotográficas e em movimento) para excertos da última entrevista que nos concedeu, a mim e a Pianco, será uma constante ao longo do filme de Luísa Sequeira cujo arco narrativo não obedece à estrita ordem cronológica. Pelo meio assistiremos a imagens dos filmes e das peças de teatro em que Bárbara Virgínia participou, bem como contextualizações panorâmicas, tanto de Portugal como do Brasil nas várias

décadas de vida da cineasta. Tudo com uma lente unificadora que atribui ao documentário uma textura uniformizada, *vintage*, original, já marcante no percurso de Sequeira.

Sendo filha da mencionada classe média, e como vamos comprovando ao longo do documentário, desde cedo que Bárbara Virgínia foi transpondo barreiras de gênero, como a reiterada necessidade de convencer o pai acerca da propensão artística. A mesma seria manifestada, promete-lhe, em restrito ambiente familiar, longe das luzes que iluminavam mulheres menos sérias. Nessa perspectiva, do catálogo do festival Porto Femme em que o filme também foi premiado faz parte uma indagação provocatória que fui convidada a escrever:

Dos nomes que a História do Cinema dita, resultam inúmeras histórias. E outras tantas imagens.

Quis a lei da vida que o Cinema criasse o homem como director e a mulher como obediente mostra da sua genialidade.

Quis a lei da excepção que, em alguns momentos, a vida fosse ao contrário, tornando-se mais vida, mais humana e mais justa.

Bárbara Virgínia é este nome que a História do Cinema não ditou, que quis esconder e que agora se vê forçada a resgatar.

Lu Sequeira é esta *inquietação, inquietação, inquietação* que não se conforma, não acredita, não obedece. E por isso busca, corre atrás, entende e não revela. Por imagens e pelas palavras que enuncia com clareza, com denúncia tornada poema (por esta ou por inversa ordem).

De Bárbara Virgínia, até chegarmos à inquietação de Lu, tão pouco se sabia. A primeira, a única, a ousada. E a adjectivação sucedia-se ao ritmo lento de quem se cansa das outras vozes: “mas era a ditadura”, “havia muitas atrizes”, “tantas mulheres a fazer montagem”, “agora já não é assim”. Então é como? (Pereira, 2019, p. 11)

“Por onde começar para reescrever uma história de ausência?” é a primeira fala de Luísa Sequeira no seu filme. A dúvida fundadora de todo o processo criativo. “Uma história não contada é como se não tivesse existido”, agrega em seguida.

Reconstruir o que o tempo apagou motivou o cansaço e a premente noção de que não tinha, de todo, que ser assim:

Passamos, emocionalmente, pela frustração de encontrar tão pouco sobre quem preencheria audiências, suscitara atenção mediática, marcara a dianteira de cronologias, ocasionara admiração, mas também rejeição nos meios

artísticos e intelectuais. Propusemo-nos abordar dificuldades, vazios e deleções como possibilidade para soltar fios de pesquisa e alinhar reflexões que, criticamente, integrassem e alimentassem esta narrativa. (Sequeiros e Sequeira, 2017, online)

Tratando-se de um documento de relevante interesse histórico, o documentário não ostenta a pretensão da pedagogia ou a bandeira da militância em grandes planos. A subtileza de Luísa Sequeira tece outra teia, com a estética apurada, o sonho moldado à vida e a palavra a devolver a inquietude. Nas entrevistas realizadas ao longo da investigação, falou comigo, com William Pianco (pesquisador de estudos fílmicos), Ana Mafalda Reis (directora do festival Olhares do Mediterrâneo) e Tiago Baptista (responsável pelo Arquivo Nacional da Imagem em Movimento). Recolheu testemunhos e (re)viu todas as imagens possíveis, incluindo o documentário que nunca ninguém viu: *A aldeia dos rapazes*, realizado por Bárbara Virgínia ao mesmo tempo que dirigia *Três dias sem Deus*, e que não temos conhecimento de alguma vez ter sido exibido na televisão pública nacional. A película que resta do filme, conservada no ANIM, está igualmente desprovida de banda de som, pelo que, no documentário de Luísa Sequeira, as imagens originalmente captadas no orfanato de Albarraque são complementadas pela recriação de sons contemporâneos extra-diegéticos e pelos seus próprios comentários: “[A realizadora] filma os rapazes de um ponto-de-vista próximo e tocante. Neste documentário, quase que não se vê adultos. As crianças brincam livremente chegando mesmo a abordar questões de género. Numa das cenas, os rapazes vestem-se de meninas para actuar numa festa” (Sequeira, 2017, minuto 29).

Em contraste com o esquecimento a que foi progressivamente votada, Luísa Sequeira mostra os jornais que falaram, naquele tempo, da tremenda ousadia: “Uma certeza concreta: Bárbara Virgínia será alguém no cinema português, porque já o demonstrou...”, “É um filme honestamente artístico? Mais do que isso, é um caso raro e ímpar do cinema português”, “Portugal tem uma realizadora de cinema. Que o nosso país a saiba compreender!”. Mas Portugal não soube.

A aura de fatalismo adensa-se quando falamos de Bárbara Virgínia, falecida quatro dias antes de Luísa Sequeira ter chegado a São Paulo para a entrevistar. Um silêncio absoluto no filme, no momento em que a realizadora lê o *e-mail* da filha de Virgínia, dando-lhe conta da triste notícia. A trama adensa-se como num romance trágico. A figura da cineasta pioneira que pairava sobre

o filme passa então a presença fantasmagórica que Luísa Sequeira busca incessantemente agarrar. A incredibilidade. O contraste da felicidade das imagens de arquivo. As palmas referidas na crítica aos seus espectáculos como um eco distante, que não sabemos de onde vem nem a quem pertence.

Sama, artista visual e seu companheiro, capta o choque com uma câmara de telemóvel. Os últimos vinte minutos do documentário deixam de ser sobre Bárbara Virgínia passando a incidir na busca de Luísa Sequeira. O que a colectora de memórias decide fazer, em seguida, é o impossível, a não desistência, o recontar de uma história através dos objectos e materiais encontrados, doados pela filha e por uma fã brasileira que preferiu manter o anonimato: joalheria, fotografias dispersas, livros de etiqueta da sua autoria, registos dos serviços de emigração. A banda-sonora de Dead Combo auxilia o transporte para a actualidade.

Por esta inscrição e renovada presença da sua voz em *off*, Luísa Sequeira faz também parte de uma jovem geração de documentaristas que tem vindo a assumir a escrita de si (Foucault, 2004), a narração da sua história e a busca de definições próprias enquanto meio de expressão artística. O processo de busca, de inquietação e de caminho são pormenorizada e sensivelmente assumidos, narrados pela realizadora que se posiciona e que assume a obra: a subjectividade que não desvaloriza mas antes consagra o objecto artístico.

Considerações finais

Luísa Sequeira montou um *puzzle* que os livros de História do Cinema se esquivaram a montar. Dentro da difícil tarefa de categorização, seria limitador descrever o documentário estreado em 2017 como um exercício de memória, pesquisa histórica e catarse, sendo ele essencialmente poema e reposição de justiça.

Do filme de Lu em diante, nem tudo tem que continuar a ser igual. A inexorabilidade do tempo não tem que ser um eterno-retorno ao silêncio e ao desconhecimento. Se Lu chegou ao Rio tarde demais foi por Bárbara Virgínia não desejar esperar mais. E não tinha que o fazer. Coube a Lu reviver todos os seus momentos, respeitá-los e oferecer-nos a sua busca. A travessia do Oceano, o recompor das últimas palavras, a disrupção num Portugal que não deixou de ser cinzento e num Brasil que, apesar da cor, continua a marcar com precisão o lugar da mulher. Bárbara Virgínia disse que não o aceitava. Lu Sequeira nunca o quis. (Pereira, 2019, p.13)

Três Dias sem Deus, perdido no tempo, pode não ter sido um filme político. Talvez nunca o possamos ver na totalidade, pelo que nunca o saberemos. Para além disso, não se constituiu, desde o início, como um projecto de realização de Bárbara Virgínia. Não obstante, a história da cineasta é tremendamente política, no sentido mais injusto, misógino e estrutural do termo.

No mesmo sentido em que se circunscreveu a figura de Margarida Cordeiro à de mera coadjuvante da genialidade de António Reis. No mesmo sentido em que se proclamam listas canónicas sem nomes de mulheres realizadoras de cinema. E no mesmo sentido em que se cultivam estereótipos, se encolhem os ombros e se faz questão de não ver.

No meio do intrincado processo de reconstrução de uma memória inexplicavelmente apagada, asseguremo-nos que as histórias de tantas mulheres ligadas ao cinema, em diversas áreas, não permanecem invisíveis. E escrevamos sobre os filmes das reconstrutoras de memórias que usam a sua voz para contar o que mais ninguém contou. É com esse propósito que concluo a presente reflexão.

O movimento mundial por uma equidade de género aplicada ao cinema — que envolve a arte, a indústria, tod@s @s que nela trabalham, a pesquisa histórica e a própria reflexão académica — propicia actualmente o contexto necessário à reposição da justiça. Seguindo o pensamento de autoras como Simone de Beauvoir ou Judith Butler, entendamos o feminino, não como uma origem e uma essência indefinível, mas como como um destino, assumido após dolorosos processos de transformação.

Abandonemos ademais, e de uma vez por todas, a ideia de um cinema *feminino*, povoado de não-lugares e de sensibilidades arquetípicas, e assumamos um cinema *de mulheres*, na sua multiplicidade de vivências, origens, cores e comunidades. É desse modo despreconceituoso que ele é definido em outras línguas: *women's cinema*, *films de femmes*, *cine de mujeres*.

Referências bibliográficas

BARROS, Joana Leitão de & MANTERO, Ana (2019). *Leitão de Barros, A biografia roubada*. Lisboa: Bizâncio.

CASTRO, Ilda *et al.* (2000). *Cineastas Portuguesas 1874–1956*. Câmara Municipal de Lisboa.

CORDERO-HOYO, Elena & SOTO-VÁZQUEZ, Begoña (org., 2020). *Women in Iberian Filmic Culture: A feminist approach to the cinemas of Portugal and Spain*. Bristol/UK and Chicago/USA: Intellect.

DERRIDA, Jacques (2001). *Mal de Arquivo. Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

FOUCAULT, Michel (1987). *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária.

FOUCAULT, Michel (2004). *Ética, sexualidade e política. Ditos e escritos*. Vol. V. Rio de Janeiro: Forense.

HOLANDA, Karla (org., 2019). *Mulheres de Cinema*. Rio de Janeiro: Numa Editora.

LISBOA, Ricardo Vieira (2016). “Bárbara Virgínia, um caso insólito no cinema português”, em *À Pala de Walsh*, dossier *E elas criaram o cinema*. Disponível em: <http://www.apaladewalsh.com/2016/11/barbara-virginia-um-caso-insolit-no-cinema-portugues/>

LISBOA, Ricardo Vieira (2017). *O Restauro Cinematográfico como Coreografia, O caso de “Três dias sem Deus” de Bárbara Virgínia*. Lisboa: Instituto Politécnico de Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema (a aguardar publicação).

MATOS-CRUZ, José de (1999). *O Cais do Olhar — O cinema português de longa-metragem e a ficção muda*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

PEREIRA, Ana Catarina (2016). *A Mulher-Cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação*. LabCom.IFP Books. Coleção: Ars. Universidade da Beira Interior.

PEREIRA, Ana Catarina (2019). *Quem é Bárbara Virgínia? Uma busca de Lu Sequeira*. Catálogo do Porto Femme International Film Festival, 2ª edição. Porto: XX Element Project, Associação Cultural.

PIANCO, Wiliam e PEREIRA, Ana Catarina (2016). “Bárbara Virgínia - A primeira realizadora de Cinema, em Portugal (Entrevista)”. Em: *International Journal of Cinema. Debatevolution*, Avanca: Portugal. Depósito legal: 362251/13. ISSN: 2182-2158. Número 2 - Julho de 2016. Também disponível em BOCC (2018): <http://www.bocc.ubi.pt/pag/pianco-pereira-2018-barbara-virginia.pdf>

RAIMUNDO, Orlando (2015). *António Ferro: O inventor do Salazarismo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

RAMOS, Jorge Leitão de (2012). *Dicionário do Cinema Português 1895-1961*. Lisboa: Caminho.

RIBEIRO, Carla Patrícia Silva (2010). *O “Alquimista de Sínteses”: António Ferro e o cinema português*. Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto. Disponível em: <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/55466>

SEQUEIROS, Paula, & SEQUEIRA, Luísa. (2017). “Esquecer Bárbara Virgínia? Uma cineasta precursora entre Portugal e o Brasil”. Em: *Comunicação e Sociedade*, 32, 331-352. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2183-5752017000200010

VIEIRA, M. (2009). *Três dias sem Deus. Tese de Licenciatura*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade Clássica (a aguardar publicação).

Sites referidos:

Academia Portuguesa de Cinema: <https://www.academiadecinema.pt/atividades/premios-barbara-virginia/>

Cinemateca Portuguesa: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=4882&type=Video>

Festival Olhares do Mediterrâneo: <http://www.olharesdomediterraneo.org/barbara-virginia-primeira-realizadora-portuguesa>

Luísa Sequeira: <http://luisasequeira.com/cinema/>

Produtora Um Segundo Filmes: <https://umsegundofilmes.com/project/quem-e-barbara-virginia/>

Filmografia:

Três Dias sem Deus (Bárbara Virgínia, 1946)

A Aldeia dos Rapazes (Bárbara Virgínia, 1946)

Quem é Bárbara Virgínia? (Luísa Sequeira, 2017)

Capítulo 6

Video-ensayos: pensar académicamente en imágenes y en relación con “el otro”

Nadia Moncada Sevilla¹
Pedro Pinto de Oliveira²

*A veces me parece que la imagen es algo maravilloso,
porque me permite decirlo todo*
Jean-Luc Godard

Introducción

El debate sobre el valor de las imágenes con respecto a la palabra escrita no es algo nuevo, sin embargo, cada vez adquiere más sentido, protagonismo y claridad. Las escrituras audiovisuales en un principio se trataron de un fenómeno dado y analizado desde el cine, por la razón incuestionable de ser una de las artes que más confiaba en la imagen y su capacidad tanto narrativa como discursiva.

En una actualidad dominada por los medios digitales, inundada por una excesiva cantidad de imágenes, contenido presentado en diversos formatos, fenómenos como la multimedialidad, intermedialidad y la interactividad, la discusión está mucho más esparcida, y, por tanto, más presente.

Hoy prevalece una búsqueda casi competitiva por lograr la innovación, y una fórmula que ha adquirido mucha notoriedad parece ser el llamado a la reinención. Ambas se han convertido en determinaciones de las que nos

¹ Nadia Moncada Sevilla. Estudiante de maestría en el Programa de postgrado en Estudios de Cultura Contemporánea, Universidad Federal de Mato Grosso.

² Pedro Pinto de Oliveira. Doctor en Comunicación por la UFMG - 2014. Orientador a nivel de Maestría en el Programa de postgrado en Estudios de Cultura Contemporánea, Línea de pesquisa: Comunicación y Mediaciones Culturales.

apropiamos con tanta efervescencia, convirtiéndolas en nuestro motivo, nuestro fin.

Las nuevas y tan variadas formas de escrituras audiovisuales son efectivamente un producto de todo este proceso. De un proceso constante de creación a partir de la experimentación y mezcla de géneros y formatos previamente constituidos. El cual, a su vez, es impulsado por una determinación por establecer nuevas formas de comunicación con las diferentes audiencias. Pueden ser consideradas, entonces, una extensión o quizás otra dimensión de la escritura, nuevos espacios de pensamiento, y nuevas formas de comunicación con el otro.

El presente artículo corresponde a una reflexión preliminar de un trabajo investigativo en torno al video-ensayo, entendido como un género de **redacción audiovisual académica** con posibilidades comunicativas con diferentes públicos. Se pretende encaminar una discusión enfocada en determinar el lugar que ocupan estas escrituras dentro de la academia en **América Latina y la Península Ibérica**, basándose en revistas digitales de la región que integren o no este tipo de contenido. Examinando cómo estos espacios de comunicación de la ciencia y las artes se abren para incorporar escrituras audiovisuales para comunicarse con sus audiencias, sean estos investigadores, la llamada comunidad académica o, en general, se abren a la comunicación con otros.

A partir de aquí, conviene reiterar y reconocer que admitimos el poder del video-ensayo como una nueva forma de comunicación en la cultura contemporánea de una sociedad mediatizada. Dicho esto, conviene abordar sus características particulares y su organización. Por lo tanto, conviene desarrollar esta reflexión puntuando algunos aspectos y consideraciones relevantes para la comprensión de este tipo de escritura.

Redacción audiovisual: la consolidación del video-ensayo

Aunque ya se mencionó en cierta medida a qué nos referimos cuando hablamos de redacción o escrituras audiovisuales, conviene detenernos un poco en una aproximación conceptual de las formas más conocidas, para después caer en el fenómeno en cuestión, el video-ensayo.

Si bien quizás no exista un concepto consolidado de redacción audiovisual, para motivos de este artículo podríamos concertar que la idea encierra todas aquellas producciones o expresiones presentadas audiovisualmente, ya sea con fines artísticos, informativos, de difusión o de reflexión, que cumplan con algunos parámetros de la academia, es decir, elaborados con razonamiento y

cierta rigurosidad narrativa, discursiva e incluso estética.

Son formas que oscilan entre el cine y la literatura, cruzándose en su trayecto con otras expresiones y artes. Son formas que nacen, entonces, de la combinación, armonización u oscilación de características de géneros, lenguajes, formatos, dispositivos y hasta podría decirse que medios. Un proceso que se ha dado históricamente. Irene Rajewsky (2012, p.59), quien ha publicado numerosos estudios en el campo de la intermedialidad, expresa que, si reflexionamos desde una perspectiva histórica, el cine, el teatro y la ópera son una evidencia de que las combinaciones mediáticas resultan a menudo en nuevas formas o géneros.

Al mismo tiempo, los géneros emergentes no solo retoman atributos de cada una de las artes en las que se inspiran o en las que están insertas, sino que también rompen esquemas de cada una. Para el académico y profesor de estudios cinematográficos e historia del arte, Timothy Corrigan (2011), de hecho, los reportajes, documentales y el cine experimental eran formas que “deshacían y rehacían” la manera de hacer cine.

En la actualidad, este proceso de combinaciones y oscilaciones se da a un ritmo tan rápido y disperso, que hace difícil seguirles el paso a todos los géneros emergentes. Nos enfrentamos a un escenario confuso donde coexisten varias escrituras audiovisuales al mismo tiempo. Por un lado, hay tantas formas de redacción audiovisual dispersas, posiblemente muchas siendo consideradas aún dentro de la idea de narrativas experimentales o el media art. Grandes cantidades de videos o composiciones audiovisuales son realizadas y publicadas sin tener un nombre específicamente dado.

Por otro lado, podemos encontrarnos con un fenómeno que parece ser totalmente paralelo, existe también una sobre-designación, es decir, una cantidad excesiva de posibles nombres para estas formas de realización audiovisual. Hoy es posible toparnos con conceptos como video-arte, video-poesía, video-crítica, video-correspondencia, video-reseña. Así como nombres que probablemente se refieran a la misma modalidad de video o al menos modalidades con diferencias mínimas, como video-ensayos, ensayos audiovisuales, *paper audiovisual*, crítica videográfica y, por qué no, más posibilidades, como los artículos audiovisuales.

La ausencia de definiciones estandarizadas es la principal causa de estos dos fenómenos, y al mismo tiempo una consecuencia de ambos. Esto ocurre porque hasta cierto punto todos estos son géneros o formatos que no

necesariamente brotan de la academia, sino que muchas veces son producidos por aquellos que generalmente consideramos los otros, creadores aficionados, video artistas o entusiastas del video y el lenguaje audiovisual.

En efecto, dentro del mundo del internet, protagonizado grandemente por los aficionados y su producción activa, las creaciones toman rumbos casi individuales, por tanto, se encuentran dispersas. Fuera de la academia es casi imposible trazar límites de qué es un video-ensayo, cuáles son sus características y hacer una selección de qué videos entran o no en esta categorización. La academia es el único espacio donde estas escrituras audiovisuales pueden unirse y adquirir un solo nombre, o al menos ciertos parámetros.

El sociólogo estadounidense Anselm Strauss (1999) nos recuerda que nombrar o designar “no es solo indicar un objeto como algún tipo de objeto” sino que requiere que coloquemos a ese fenómeno dentro de una categoría, según el autor, entonces, “podemos decir que cualquier objeto en particular al que nos referimos es un miembro de una clase general, un representante de esa clase [...] por lo tanto, definir una clase significa relacionarla con las clases asociadas en términos del sistema”.

Aun con este escenario confuso, la falta de estándares trae consigo una ventaja, el reconocimiento de estos formatos como composiciones en proceso de consolidación implica una especie de flexibilidad, es decir, una evidente apertura de estos géneros hacia la experimentación y modificación. Esto permite al mismo tiempo que se dé una mezcla constante, lo cual da lugar a productos ensayísticos y al mismo tiempo poéticos, o inspirados en otras artes, algo que también sucede en los géneros literarios.

En el caso del video-ensayo, aunque en este artículo lo estemos llamando de esta manera, aún hay quienes prefieren referirse a este tipo de producciones como ensayos audiovisuales, un concepto que parece ser más abarcador. Otros medios se refieren incluso al término *Paper audiovisual*. Podríamos pensar que se trata del mismo género nombrado de diferentes maneras, o asumir que se trate de modalidades hermanas, pero con ciertas diferencias. Sin embargo, lejos de intentar diferenciar estas tres concepciones, este artículo usará el término video-ensayo sin discriminar las composiciones que han sido llamadas por estos otros dos nombres.

Strauss también se refiere a esta cuestión de nombrar como un acto de validación que además despierta un conjunto de expectativas sobre el objeto o fenómeno nombrado y clasificado. Al respecto, podríamos reflexionar acerca de las expectativas que nos formamos al encontrarnos con este nombre

compuesto “video-ensayo”. El hecho de que una forma de video cargue con un nombre compuesto por la palabra “ensayo”, un género literario de gran peso para la academia, y esté dentro de la clasificación de escrituras audiovisuales o redacción audiovisual, implica, quizás, que es un género que responde a cierto rigor y elocuencia. (STRAUSS, 1999, p. 41)

Aunque nos estemos refiriendo a lenguajes diferentes (audiovisual y escrito), todas aquellas características otorgadas a los géneros y formatos literarios pueden ser traspasados a estas formas de redacción audiovisual, razón por la cual se les clasifica como redacción.

Ahora bien, ¿de dónde proviene esta modalidad específica de redacción audiovisual?

Es difícil trazar una línea de tiempo precisa desde sus posibles antecedentes, su nacimiento, su consolidación y su popularidad hasta hoy. Desde el denominado séptimo arte hace mucho tiempo se ha hablado de géneros como el ensayo cinematográfico, el cual desde su nombre denota que nos enfrentamos a otro tipo de filme. Si, por un lado, el cine se caracterizaba por una forma de expresión principalmente narrativa, y que era arte y entretenimiento al mismo tiempo, integrar el ensayo implicaba una fórmula que generaba un filme totalmente distinto a lo que usualmente conocíamos como tal.

Sin embargo, la herencia ensayística ha estado presente en más expresiones y artes, además del cine, Corrigan (2011) lo resume de la siguiente manera:

Desde Montaigne, el ensayo ha aparecido en numerosas permutaciones, habitando prácticamente todos los discursos y expresiones materiales disponibles [...] desde su fundación literaria, el ensayista también se mueve a través del siglo XIX en prácticas menos obvias, como dibujos y bocetos, y en el siglo XX, aparece incluso en formas musicales, como el Ensayo para orquesta de Samuel Barber (1938). A través de los siglos XX y XXI, el ensayista ha tomado cada vez más la forma de ensayos fotográficos, películas de ensayos y ensayos electrónicos que impregnan Internet como blogs y otros intercambios dentro de un circuito electrónico público. (CORRIGAN, 2011, p. 17, traducción propia)³.

³ El libro de Timothy Corrigan del que proviene la cita fue publicado totalmente en inglés. Cita original: “Since Montaigne, the essay has appeared in numerous permutations, inhabiting virtually every discourse and material expression available. [...] From its literary foundation, the essayistic also moves through the nineteenth century in less-obvious practices, such as drawings and sketches, and by the twentieth century, it appears even in musical forms, such as Samuel Barber’s *Essay for Orchestra* (1938). Through the twentieth and twenty-first century, the essayistic has increasingly taken the shape of photo-essays, essay films, and the electronic essays that permeate the internet as blogs and other exchanges within a public electronic circuitry”.

Para muchos, el ensayo cinematográfico es un antecedente definitivo de los video-ensayos, lo cual explicaría el por qué es preferido para cumplir una función principalmente dentro de los estudios fílmicos. De la misma manera se pueden rastrear entre los precursores, filmes catalogados como documentales subjetivos o el cine autorreferencial. Independientemente de ser o no ser así, los cineastas, en especial aquellos considerados clásicos, que tomaron el riesgo de explorar y extender la práctica de los ensayos cinematográficos desempeñaron una labor fundamental e influyente para la consolidación de las formas de redacción audiovisual actuales.

Es por esto que hoy en día, cineastas como Jean-Luc Godard o Agnès Varda, de la Nueva Ola Francesa, así como el cineasta estadounidense Orson Welles, son reconocidos no solo como exponentes claros del ensayo cinematográfico, sino también como antecesores de los videoensayistas. De la misma manera se estima el aporte del documentalista y artista multimedia Chris Marker, el cineasta alemán Harun Farocki, entre otros directores que en su trayectoria cuentan con filmes dentro de este género. Y, en el contexto latinoamericano, suele reconocerse el trabajo del cineasta cubano Santiago Álvarez, cuyo cortometraje *Now!*, es usualmente catalogado como un antecedente del video clip actual.

No obstante, para otros creadores audiovisuales, los antecedentes más directos de los video-ensayos son los videos educativos. Evan Puschak (2016), video-ensayista y creador del canal de YouTube The Nerdwriter, cree que el video-ensayo es una forma de realización que proviene de la necesidad de conocimiento en el mundo digital, siendo sus predecesores canales educacionales de YouTube exitosos, dispuestos a hacer una investigación y reunir contenido y producir un video al respecto para satisfacer al espectador su sed de conocimiento, su curiosidad. Una postura que evidencia la relación entre la existencia de estas formas y las necesidades de las audiencias actuales, que van mucho más allá del puro entretenimiento.

El académico estadounidense de los medios de comunicación Henry Jenkins—llamado “el McLuhan del siglo 21” por el crítico y ensayista Howard Rheingold—desde hace más de una década nos hace mención al fenómeno de la convergencia, que se da en el ámbito tecnológico, económico, social y cultural. Y que determina la forma en la que se transmite la información, se narran las historias y también la forma en la que se hace arte. Cuando el autor se refiere a convergencia afirma que está hablando del “flujo de contenido a

través de diferentes medios, la cooperación entre múltiples industrias de medios y el comportamiento migratorio de audiencias de medios que irán a casi cualquier lugar en búsqueda de la experiencia que quieren” (JENKINS, 2006, p. 2, traducción propia)⁴.

Todos estos son situaciones son imprescindibles para la comprensión del fenómeno de los video-ensayos. Por un lado, es esa cooperación entre medios la que explica el principio de las modalidades de redacción audiovisual actuales en general, composiciones que nacen de la colaboración entre artes, géneros, formatos y dispositivos. Por otro lado, es esa relación con el otro y su constante búsqueda de nuevas experiencias lo que explica su razón de ser y de subsistir.

Aún con todos estos atributos que hacen de este género una modalidad de redacción audiovisual capaz de conquistar una comunicación con las audiencias, atrayendo la atención tanto de espectadores, como de creadores y académicos, ¿será que se le es otorgada la confianza para poder cumplir con esta tarea?

El video-ensayo dentro de la academia

Como ya se reflexionó al principio de este artículo, la era en la que vivimos está marcada por una gran variedad de información y contenido presentada en diversos formatos. Los usuarios de internet y las nuevas audiencias tienen hoy aún más poder de decidir a qué información acceder y en qué formato la prefieren. Hoy se habla de conceptos como intermedia, multimedia y mucho más.

Sin embargo, aún con este evidente desenvolvimiento, la interactividad, la multimedialidad y todos estos impulsos suelen ser concebidos como esfuerzos orientados a mejorar la experiencia de las audiencias para propósitos principalmente de entretenimiento. Esto acontece aún con las plataformas para alojar y compartir videos, como YouTube, usualmente percibidas como espacios para ofrecer regocijo y distracción.

A su vez, de manera equivocada, suele asociarse al entretenimiento con la falta de seriedad y/o rigurosidad. Aún existe una evidente desconfianza en la

⁴ La cita original está en inglés “By convergence, I mean the flow of content across multiple media platforms, the cooperation between multiple media industries, and the migratory behavior of media audiences who will go almost anywhere in search of the kinds of entertainment experiences they want”.

imagen y lo audiovisual en el campo de academia y la divulgación científica, en comparación con la palabra escrita. De modo que el conocimiento presentado audiovisualmente, o en algún otro formato fuera del lenguaje escrito, tiende a “perder status”.

La clave de este debate está en la examinación y reflexión en torno a la confianza, o quizás, mejor dicho, la desconfianza en la imagen. Lo que conlleva a una desvalorización o escepticismo ante las composiciones audiovisuales.

En el caso específico de los video-ensayos, a pesar de cumplir un rol muy fuerte dentro de los estudios fílmicos, incluso dentro de estos campos la crítica verbal escrita conserva gran peso y favoritismo por parte de muchos estudiosos. Es decir, ni siquiera donde el video-ensayo se desenvuelve con más frecuencia se le es entregada una confianza absoluta.

Para asegurarnos del peso académico de este género de redacción audiovisual vale la pena tener presente cómo se constituye su discurso. Una manera acertada de llegar a este análisis es recurrir a ejemplos. Es destacable la composición realizada por Leigh Singer, titulada Poesía Barbárica: ¿Podemos realmente filmar el Holocausto (Título original: *Barbaric Poetry: Can we really film the Holocaust?*), publicada en la revista internacional *Sight & Sound*. Un video-ensayo de 12 minutos que resume el debate sobre las imágenes del Holocausto y los productos artísticos que se han elaborado a lo largo de la historia, principalmente la producción de filmes. Para la reflexión, el autor incluye **archivos de video, fotografías, clips de filmes, audios de entrevistas, citas textuales escritas y voz en off del autor** guiando el análisis y el diálogo entre estas citas. Resultando en una incuestionable lección de cómo citar audiovisualmente, pero, sobre todo, de cómo se construye un discurso académico-científico de manera audiovisual.

En el caso Latinoamericano, también conviene mencionar el video *La imagen tiempo y el deseo en Límite*, de Paul Schroeder Rodríguez, publicado en la revista argentina *Vivomatografías*, el cual, como su título lo expresa, hace un análisis de la obra cinematográfica brasileña *Límite* (Mário Peixoto, 1931), utilizando **clips del filme, voz en off del autor y citas textuales**. Sobre su propia composición, el autor expresa:

Puesto que se trata de un argumento con un alto grado de abstracción, he optado por un acercamiento tradicional al armar el videoensayo: una narración en voz off de tipo expositivo para acompañar secuencias tomadas de la película. La forma tradicional me pareció la más adecuada para

un videoensayo sobre una película tan altamente experimental, pues evita el riesgo de confundir la experimentación de la película con la mía propia. El resultado es una reflexión crítica, por el comentario en voz off, y a la vez poética, por las imágenes procedentes de la película (Schroeder Rodríguez, 2018).

Aunque el ensayo, género literario y académico tomado como base, cuenta con estándares y normas, también existe una discusión con respecto al concepto y características de este. Sin embargo, más que detenernos en este aspecto, es idóneo resumir los principales atributos del ensayo académico. Básicamente, es un tipo de texto escrito en prosa, con lenguaje formal, que expone y defiende una tesis, y se vale de los argumentos propios del autor y el diálogo entre autores de referencia a través de las citas.

Todas estas características se encuentran presentes en el ejemplo de video-ensayo mencionado. Dicho esto, con respecto al contenido y la articulación de su discurso, los video-ensayos no difieren mucho del género literario académico que conocemos como ensayo.

Es por esta razón que no podemos hablar de géneros totalmente nuevos, pues como lo plantea el crítico estadounidense Matt Zoller Seitz, conocido por sus libros sobre la filmografía de Wes Anderson, en su artículo *The video essay* (2009), refiriéndose al video-ensayo específicamente “los principios básicos son tan antiguos como la retórica: el autor hace una afirmación y luego presenta evidencia para respaldar su afirmación”. Se trata entonces de un proceso, no de descubrimiento, como puede ser interpretado, sino como ya se dijo antes, un proceso de reinvenición, redescubrimiento.

Con respecto a su razón de ser, Zoller Seitz (2009), escribió que “solo cuando evalúa el trabajo escrito, un revisor puede reproducir con precisión la textura, la esencia, la realidad de lo que se está criticando y anidar esa pieza del trabajo en el contexto de sus propios argumentos y sensibilidad” (2009). Es fácil citar, por ejemplo, el fragmento de un poema en un artículo o una reseña. Pero no pasa lo mismo con las artes o productos visuales. Los medios digitales por lo menos trajeron consigo el sentido de la multimedialidad, le ofrecieron a los críticos y escritores de reseñas la oportunidad de incluir en los artículos videos cortos, fotografías o enlaces. Pero aún existía ese vacío.

Siendo así, el video-ensayo y demás formas de escritura audiovisual llenan ese vacío, les otorga a los académicos en áreas de la comunicación, la cultura y las artes, en especial las visuales, una oportunidad de capturar la verdadera

esencia del producto que comentan, de transmitir el conocimiento generado de una forma mucho más atractiva e interactiva.

Notablemente, la mayor diferencia está en el tipo de lectura que requieren este tipo de textos audiovisuales. En un producto como este, las citas cumplen una función de soporte de las ideas del autor, otorgando mayor credibilidad a su discurso, pero además son esenciales para ilustrar, e incorporar un mayor sentido de interactividad. Convirtiéndose en una composición académica y entretenida al mismo tiempo. Comenta y a la vez muestra. Critica y al mismo tiempo rinde homenaje. De esta manera, el lector o espectador tiene la oportunidad de leer, ver y escuchar los ejemplos e ideas defendidas simultáneamente, sin necesidad de hacer un desplazamiento en la pantalla del dispositivo por el cual le llega la información.

Debido a su carácter audiovisual, la articulación de su discurso, compuesto por ideas, argumentos y conceptos es posible gracias a lo que dentro de las teorías cinematográficas se conoce como montaje, el cual, más que ser solo una técnica, fue contemplado por los cineastas y teóricos soviéticos como el nervio principal del lenguaje cinematográfico.

Eisenstein afirmaba que dos trozos de película colocados juntos consisten en una yuxtaposición que crea significados. Para el teórico soviético, entender el montaje implica no ver las piezas como algo desvinculado, sino como una representación que penetra todas las imágenes, organizadas de tal manera que formen un todo, una imagen generalizada y, por tanto, un concepto generalizado, “mediante la cual el creador, seguido por el espectador, experimenta el tema” (EISENSTEIN, 1973, P.20).

Tony Zhou (2015), videoensayista estadounidense, defiende que el videoensayo debe ser estructurado como un cineasta lo haría con un filme, razón por la cual es necesario prestar considerable atención al concepto del montaje, de manera que se trabaje con un grado de consciencia.

Considerando que gran parte de la producción audiovisual de la era actual corresponde a las propiedades del video como soporte o dispositivo, tal es el caso de los video-ensayos o ensayos audiovisuales, la apropiación es tal que lo resignifica más allá que como medio, para contemplarlo como género e incluso lenguaje.

Para el académico brasileño y profesor en comunicación, Arlindo Machado (1997), el video apunta a la misma perspectiva del montaje audiovisual del que nos hablaba el “padre del montaje”, el teórico y cineasta soviético

Serguéi Eisenstein. Un método que no es exclusivo del cine y que existe desde mucho antes, pero que se constituyó como teoría dentro de los estudios cinematográficos. De acuerdo con el autor de origen brasileño, las ideas del cineasta soviético son aún más adecuadas para el video que para el cine mismo. “A imagem do vídeo, estilizada, reduzida ao essencial, pede um tratamento significante no plano sintagmático, pede que se pense a articulação dos planos como um trabalho de escritura, uma escritura de imagens” (MACHADO, 1997).

Por su parte, en su famoso ensayo *Lo verosímil filmico*, el filósofo italiano Galvano Della Volpe (1967, p. 69), defendía que, tal como el discurso literario, la imagen fílmica está compuesta por “formas e ideas determinadas, discriminadas o discriminantes” logrando que su comunicabilidad consista en un “*discursus* de la inteligencia”.

De esta manera, el autor italiano prosigue a cuestionarse “cómo se puede seguir llamando ‘imagen’ en el sentido psicológico-estético-idealista, a una imagen portadora no solo de símbolos, ideas o formas, sino de símbolos, ideas o formas bien determinados y discursivos e incluso tecnificados” (DELLA VOLPE, 1967, p.66).

El tratamiento de las imágenes y la articulación discursiva de los video-ensayos depende en gran medida de esta confianza en el lenguaje audiovisual, así como la capacidad y libertad de los autores de permitirse pensar en imágenes.

Moreira y Oliveira (2019) se han dedicado al desenvolvimiento de una vertiente de construcción de conocimiento a través de imágenes, con la experimentación del denominado “Ensayo audiovisual científico”, una nueva forma de abarcar los contenidos de la ciencia y de comunicar los hallazgos de la investigación a sus pares. Una escritura que trabaja con la aproximación de los sistemas simbólicos de la ciencia, el arte y el cine. La experiencia parte de la palabra: el artículo verbal es una base extrafílmica incorporada al proceso de montaje, que incluye la adaptación de la palabra pensada en la plasticidad de las imágenes que forman el discurso científico.

Los video-ensayos, y otras formas de redacción audiovisual, cargan dos lecciones admirables. La primera es que confirma que es posible confiar en las imágenes para divulgar conocimiento, que nos podemos valer de las imágenes y el sonido para defender tesis y argumentos, para proponer hipótesis y teorías, o para transmitir hechos; y la segunda lección se trata de la democratización de conocimiento y del arte, pues a pesar de tener exigencias en el sentido de su

composición, no solo como obra académica, sino también artística, el video-ensayo nos demuestra que no se trata de tener recursos económicos o trayectorias esplendorosas en el ámbito académico e investigativo, se trata básicamente de acarrear con entusiasmo una esencia investigativa y motivación por generar y divulgar conocimiento, para luego plasmarlo en imágenes y sonidos.

Pese a eso, su avance por la academia es fundamental para ser reconocido como forma de redacción académica autosuficiente. Y es que, en el ámbito del conocimiento, la academia ha sido históricamente la que ofrece las pautas de lo que puede ser expresado de manera correcta o incorrecta, científica o no científica.

Sin embargo, es válido cuestionarse ¿quién o qué maniobra a esta institución que llamamos academia? Tanto puede ser que esta le otorgue una confianza casi exclusiva a la palabra escrita, como puede ocurrir también al inverso, que aquellos que divulgan conocimiento científico a través de textos escritos se sientan exclusivamente dignos de ser tachados como académicos.

Machado (1997), hace una crítica directa a la academia al decir lo siguiente:

Nossas instituições intelectuais, entretanto, ainda parecem se deixar embalar pelas ideias esdrúxulas de que o conhecimento se encontra associado exclusivamente ao modelo conceitual do texto impresso ou de que só se pode pensar com palavras, com palavras escritas preferencialmente. Persiste ainda largamente nos meios acadêmicos, sobretudo nas áreas das humanidades, uma tendência generalizada de confundir competência intelectual com talento para a escrita. (MACHADO, 1997, p. 179).

Cabe preguntarnos entonces ¿qué espacio ocupa el video-ensayo actualmente dentro de la academia? Parece una pregunta difícil de responder, sin embargo, es posible que su respuesta brote de otra interrogante ¿cómo se disemina el conocimiento científico hoy en día? Por medio de las revistas y periódicos científicos.

Colocar y examinar el video-ensayo desde las publicaciones de revistas digitales de cine, cultura y comunicación es una forma de observar al fenómeno de estudio en el entorno que se desenvuelve, de una forma fiscalizada. Esto, a su vez nos permite darnos una idea de cómo es percibida esta forma de redacción audiovisual dentro de la academia, especialmente en el contexto que concierne a este escrito, Latinoamérica y la Península Ibérica.

El video-ensayo en América latina y la península ibérica

Actualmente, existe un esfuerzo por constituir una comunidad de videoensayistas, académicos y entusiastas interesados en el tema, esto ya es visible dentro de redes sociales como Twitter y Facebook, pero principalmente entre redes específicamente de video como YouTube o Vimeo. Hay también una especie de alianza o enlaces entre revistas, blogs, sitios web, centros de investigación, facultades de universidades que publican contenido alrededor de la temática, ya sea mediante artículos escritos que reflexionen al respecto o videos que entren en las consideraciones de lo que es un video-ensayo. Así como también existen festivales, instituciones académicas y productoras que siguen de cerca este tipo de trabajos y ofrecen oportunidades.

Esta comunidad o red académica en desarrollo ha llevado a cabo avances significativos en relación a la concepción de qué es un video-ensayo y las demás nociones que envuelve este fenómeno. Así como también ha permitido que hoy conozcamos nombres de profesionales que ya estén siendo citados como intelectuales de referencia, pioneros o principales contribuidores en el campo de los video-ensayos.

Destacan, por ejemplo, nombres como: Kevin B. Lee, artista multimedia, cineasta y crítico de cine, pionero en la realización de video-ensayos; Kogonada, cineasta y videasta coreano, también considerado uno de los primeros en realizar videos en esta modalidad de escritura audiovisual. Así como también sobresale Catherine Grant, Jason Mittell y Christian Keathley, quienes aparte de ser catalogados como pioneros, son también considerados intelectuales de referencia para la temática, por su aporte académico en torno al tema, que van desde artículos, libros y sitios web, hasta talleres y conferencias.

Sin embargo, aún existe una limitación evidente en esta comunidad, la primera es que abarca de manera intencionada principalmente el área de los estudios filmicos, haciendo una mención mucho menor al video-ensayo como una forma de comunicación aprovechable para la difusión de pensamiento en otras áreas; y la segunda es que, por ahora, prevalece un notable protagonismo de los países de habla inglesa, en especial Estados Unidos e Inglaterra, frente a trabajos de otros países o realizados en otros idiomas, por tanto existe aún poca presencia de trabajos latinoamericanos o de la península ibérica.

Latinoamérica y la Península Ibérica generalmente no son regiones contempladas como potencias o centros de la innovación en el mundo, mucho

menos en cuestiones que precisen de tecnicidad o de industrias constituidas, de aquí la incuestionable diferencia entre la producción de cine en Estados Unidos con respecto a la del contexto referido. Sin embargo, tampoco es un obstáculo para producir o experimentar con nuevos géneros. La producción de video-ensayos y estudios al respecto en esta región, aunque posea menor protagonismo que el de Estados Unidos e Inglaterra, es un fenómeno ya evidenciado. Y la extensión de esta red o comunidad hacia determinadas tierras ya está empezando a notarse con mayor claridad.

Es destacable, por ejemplo, el trabajo de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, una revista argentina dirigida por Andrea Cuarterolo y Georgina Torello con una trayectoria sobresaliente en la academia, publicada en línea con formato de salida en pdf, pero que simultáneamente se complementa con un canal en la red social Vimeo, donde ha publicado video-ensayos.

También sobresale el sitio web *Desistfilm*, que se describe como una revista en línea de cine, dirigida por José Sarmiento Hinojosa y Mónica Delgado, originarios de Perú; y con la colaboración de un equipo internacional que incluye tanto a latinoamericano como a autores de otras regiones. Dicha revista dedica una sección especial a los video-ensayos.

En el caso de la Península Ibérica, ha adquirido visibilidad el trabajo de *Transit: cine y otros desvíos*, un proyecto nacido en Barcelona, fundado por Carles Matamoros, Covadonga G. Lahera y Cristina Álvarez. Esta publicación multimedia integra ensayos audiovisuales sobre cine y aporta consideraciones valiosas dentro de la discusión de este género. Por su parte, *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, es una publicación en línea con artículos en formato únicamente escritos de forma tradicional, aunque no integra contenido audiovisual, ya ha abordado la temática en algunas ediciones.

Se reconoce la labor de la reciente, pero a la vez contundente *Tecmerin: Revista de Ensayos Audiovisuales*, un proyecto de la Universidad Carlos III de Madrid, dirigido por Manuel Palacio. Se trata de una publicación semestral, con revisión por pares, que recibe video-ensayos sobre aspectos del cine, televisión o cultura popular.

Cada una de estas publicaciones le otorga un lugar diferente al video-ensayo. Mientras que, en *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, estas composiciones solo ocupan un espacio como objeto de estudio, en las demás sí aparece publicado entre su contenido. Dentro de estas el tratamiento

también es diferenciado. Por un lado, *Vivomatografías* publica en su sitio un documento breve en pdf con la temática abordada y con un enlace hacia su canal en Vimeo, donde se puede acceder al ensayo audiovisual, que es usualmente acompañado de un resumen y palabras claves; *Desistfilm* publica al video-ensayo en su plataforma, con una breve introducción escrita que puede extenderse hasta seis párrafos; En *Transit: cine y otros desvíos*, el video aparece generalmente al inicio de la publicación y es seguido por un artículo escrito, acompañado muchas veces de fotografías. A pesar de esto, la lectura tanto del producto audiovisual como la del artículo pueden ser realizadas independientemente.

Y, por otro lado, está el tratamiento que recibe el video-ensayo en *Tecmerin: Revista de Ensayos Audiovisuales*, donde los videos son acompañados por apenas una presentación breve escrita por el autor. Dejando mayor protagonismo a la composición audiovisual por encima de la palabra.

Otro aporte con gran valor académico en torno a los video-ensayos desde la perspectiva latinoamericana es la publicación titulada Video Ensayo, elaborada por un grupo de académicos del Laboratorio de investigaciones y aplicaciones de semiótica visual de la PUCP (Pontificia Universidad Católica del Perú), que reúne artículos de Mihaela Radulescu, Milagro Farfán y José Sarmiento Hinojosa. Un libro con potencial para convertirse en una lectura obligatoria en relación al tema.

Expresado lo anterior, el escenario en torno a la producción e investigación de los géneros de redacción audiovisual emergentes en Latinoamérica y la Península Ibérica parece ser prometedor. Por un lado, el crecimiento de la producción de video-ensayos y otras formas de escritura audiovisual en este contexto es inminente. Incentivada por la sed de conocimiento de los espectadores y lectores contemporáneos; y llevada a cabo por entusiastas dispuestos a satisfacer a estas nuevas audiencias.

Por otro lado, al igual que hace muchos años los cineastas soviéticos se dieron a la tarea de, no solo hacer cine, sino estudiarlo y teorizarlo, las reflexiones en torno al video-ensayo parecen brotar de los propios realizadores, en especial aquellos que ven con consciencia su potencial académico y artístico.

Urge inclinar la mirada al trabajo investigativo, la documentación y a la creación que se está llevando a cabo en relación a los video-ensayos tanto en Latinoamérica como en la Península Ibérica. La tarea no es exclusivamente de esta red o comunidad que se está constituyendo, sino también de todos los

investigadores y entusiastas interesados en la temática que forman parte de esta región. Se precisa de un mayor esfuerzo por dar a conocer este tipo de pesquisas y creaciones, así como los nombres de referencia de las personas que ya han aportado y siguen aportando tanto en el análisis de esta modalidad como en su expansión.

Imágenes y pensamiento reflexivo

De acuerdo con las ideas de Jenkins, el video-ensayo nació y sigue tomando forma en una era determinada por la convergencia, la cual ha dado lugar a decenas de combinaciones y composiciones de escritura visual y audiovisual. Un panorama disperso que dificulta hacer una proyección a futuro.

Alberto Manguel (2001) nos recuerda que Aristóteles sugirió que todo proceso de pensamiento requiere de imágenes. Los ensayos audiovisuales o video-ensayos se han convertido en una apología al pensar en imágenes, confirman que el conocimiento puede ser plasmado en una composición audiovisual que responda a los parámetros de la redacción académica y científica; pero, sobre todo, demuestran ser una forma de comunicación en disposición al otro, sus audiencias y lectores actuales, sean estos investigadores y personas dentro del campo de la academia, o aficionados interesados en satisfacer su búsqueda por experiencias de lectura cada vez más innovadoras e interactivas.

La integración práctica de este tipo de escrituras audiovisuales al contenido de revistas digitales, en especial aquellas catalogadas como científicas o académicas, representa un paso más hacia una mayor aceptación y confianza en la imagen, lo cual genera un futuro esperanzador para estos géneros como divulgadores de conocimiento.

Evidentemente, aún queda abundante espacio para seguir avanzando en la reflexión y producción de conocimiento respecto a esta modalidad de redacción y pensamiento audiovisual, así como en la búsqueda de espacios que lo promuevas, en especial dentro del contexto latinoamericano y la Península Ibérica.

El poder trazar una proyección a futuro de estas formas de redacción audiovisual, tanto en este contexto como mundialmente, depende de los esfuerzos, preferiblemente simultáneos, realizados por pensadores audiovisuales,

entusiastas aficionados, artistas y todo aquel dispuesto a pensar y escribir en imágenes, pero sobre todo en la academia. Pues la consolidación de estos géneros, así como la estandarización de sus conceptos y características solo será posible dentro de ella. Un proceso que al mismo tiempo debe lograrse en balance con la abertura de estas modalidades a la experimentación y mayores combinaciones a futuro.

Finalmente, no se trata de una lucha entre la palabra y la imagen, de quién supera a quién, o quien reemplaza a quién, ni mucho menos; sino de una fusión de las cualidades de cada una para lograr un género que pueda cumplir con los parámetros de la academia, pero al mismo tiempo responda a las exigencias de la era actual y las audiencias que la integran. Se trata, entonces, de un proceso armonioso en el que se respete la autosuficiencia de cada lenguaje. Se trata de pensar en el video-ensayo como otra forma de comunicarse a disposición de otros, especialmente de democratizar el conocimiento y expandir los espacios para la reflexión del pensamiento.

Referencias

CORRIGAN, Timothy. **The Essay Film: From Montaigne to Marker**. Oxford University Press, 2011.

DELLA VOLPE, Galvano. **Lo verosímil filmico y otros ensayos**. Traducción: Alberto y Juan Antonio Méndez Borra. Madrid: Editorial Ciencia Nueva, 1967. Título original: Il verosimile filmico e altri scritti di estetica.

EISENSTEIN, Serguéi. **El sentido del cine**. Argentina: Siglo XXI Argentina editores, 1974. Disponible en https://monoskop.org/images/6/68/Eisenstein_Sergio_El_sentido_del_cine.pdf

JENKINS, Henry. **Convergence Culture: Where Old and New Media Collide**. New York University Press, 2006.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens: Uma história de amor e ódio**. Tradução: Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Título original: Reading pictures: a history of love and hate.

MOREIRA, Benedito Dielcio; OLIVEIRA, Pedro Pinto de. Nuevas formas de comunicar la ciência: la experiencia del ensayo audiovisual científico. Tecmerin. Revista de ensayos audiovisuales, n.2, Julio 2019. <https://tecmerin.uc3m.es/revista-2-4/>

PUSCHAK, Evan. How YouTube Changed The Essay. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ald6Lc5TSk8>.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2**. Belo Horizonte: Rona/FALE-UFGM, 2012. p. 51-73. Tradução: Isabella Santos Mundim. Título original: Border talks: The problematic status of media borders in the current debate about intermediality.

SCHROEDER RODRÍGUEZ, Paul. La imagen tiempo y el deseo en Límite (Mário Peixoto, 1931). **Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica**. Argentina, n. 4, 2018. Disponible en <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/163>

STRAUSS, Anselm. **Espelhos e máscaras: A busca de identidade**. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. Título original: Mirrors and masks.

ZHOU, Tony. F for Fake (1973). How to structure a video essay. 2015. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=1GXv2C7vwX0>

ZOLLER, Matt. **The Video Essay**. Berlin: Kunst der Vermittlung. 2009. Disponible en <https://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/internet-weblogs/matt-zoller-seitz-video-essay/>

Capítulo 7

Ciência Pop: uma discussão sobre popularização da ciência nas redes sociais¹

Mirian Barreto Lellis²
Lohaine Barbosa Lohmann³

Introdução

A ciência hoje é sem dúvidas parte central da sociedade, é geradora de mudanças sociais, culturais e econômicas. De alguma forma a ciência ou o conhecimento científico está presente no cotidiano, seja nas ações rotineiras do dia a dia, seja nas questões relacionadas à saúde, tecnologia, finanças, entre outras, ou ainda nas formas com que questionamos e interpretamos o mundo à nossa volta. A relação entre ciência e sociedade apresenta múltiplos contornos. Em alguns casos, a presença da ciência é ofuscada pelo negacionismo, por orientações religiosas e ideológicas e até por meio do consumo. Em outros casos, ao contrário, a ciência envolve-se de forte visibilidade, o que torna a relação ciência e sociedade frequentemente alvo de debates e polêmicas

Entretanto, acreditamos haver um consenso entre pesquisadores e público leigo: estimular uma melhor comunicação científica que garanta a com-

¹ Esse estudo é parte da pesquisa de Mestrado de Lohaine Lohmann intitulada “O olhar científico no universo cinematográfico: o caso Matrix” e da pesquisa de Doutorado, ainda em andamento, de Mirian Barreto Lellis.

² Doutoranda e Mestra pelo PPG ECCO - Estudos de Cultura Contemporânea da UFMT – Universidade Federal de Mato Grosso. Graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela mesma instituição. Especialista em Design Instrucional pelo IFMT - Instituto Tecnológico Federal de Mato Grosso. É membro do Grupo de Pesquisa Multimundos. Dedicar-se à pesquisa de doutorado na área da Comunicação, Jornalismo Científico, Cultura científica, cotidiano e Educação. E-mail: mirian_ellis@gmail.com

³ Natural de Cuiabá – MT, Bolsista Capes, Mestre em Estudos de Cultura Contemporânea - ECCO – UFMT, com o título “O Olhar Científico no Universo Cinematográfico: o caso Matrix”. Estágio de investigação realizado na Universidade da Beira Interior, Portugal, durante o segundo semestre de 2018-2019. Pós-Graduação em Comunicação com o Mercado pela Universidade Estadual de Londrina. Graduada pelo curso de Comunicação Social com habilitação em Radialismo pela UFMT.

preensão e apropriação dos conhecimentos científicos. Nesse sentido, várias iniciativas aproximam a ciência do grande público, em busca de uma consciência científica coletiva. Esse princípio norteador é a base da comunicação da ciência e tecnologia, que recebe diferentes denominações de acordo com a função e objetivo desejados. Considerando o aumento da produção científica no mundo e a necessidade de popularizá-la, entendemos que a cultura científica tem pela frente novos desafios, tendo em vista a consolidação dos processos de comunicação nos novos ambientes.

Diversos estudos⁴ recentes mostram que os “brasileiros respeitam, valorizam e têm interesse em ciência, mas, ao mesmo tempo, confirmam que ainda existe um hiato entre a produção científica e a população” (LAPLANE, 2017). Compreendemos esse lapso não só como uma dificuldade de linguagem técnica ou da sua tradução para um modelo popular, mas também como um problema na forma do conteúdo construído e veiculado e na ausência de esforços conjuntos (instituições, cientistas e população) para aproximar ciência e sociedade.

Compreendemos, portanto, o empenho de divulgação científica que transforma as práticas científicas e educacionais e passa a funcionar como um sistema especializado em explicar fenômenos destinados ao público letrado. Basta ver as revistas especializadas, cuja linguagem comunica apenas os pares. Ou os jornais e sites de notícias que, apesar de dedicar espaço para o tema, pouco conseguem falar com o público com problemas de letramento, visto que a prerrogativa para acesso às informações ali veiculadas é a alfabetização, o que por si só é uma forma de seleção na sociedade, como entende Bourdieu (2007).

Várias iniciativas buscam aproximar a ciência do grande público. Esse princípio norteador é a base da comunicação da ciência e tecnologia, que recebe diferentes denominações de acordo com a função e objetivo desejados. Considerando o aumento da produção científica no mundo e a necessidade de divulgá-la, entendemos que a cultura científica têm pela frente novos desa-

⁴ Para este estudo foram consultados os seguintes estudos: 1) “A ciência e a tecnologia no olhar dos brasileiros. Percepção pública da C&T no Brasil: 2015”. Brasília, DF: Centro de Gestão e Estudos Estratégicos, 2017. Disponível em: https://www.cgee.org.br/documents/10195/734063/percepcao_web.pdf/47ab69a2-bee7-4be1-aeab-c5ae4e9bedde?version=1.5 Acesso em: 29 jun. 2020. 2) Pesquisa de Percepção Pública da Ciência e Tecnologia: 2019” Brasília, DF: Centro de Gestão e Estudos Estratégicos, 2019. Disponível em: <https://www.cgee.org.br/web/percepcao>. Acesso em: 29 jun 2020. 3) “Pisa - Programa Internacional de Avaliação de Estudantes realizado pela OCDE - Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico” Disponível em: https://www.oecd.org/pisa/publications/PISA2018_CN_BRA.pdf. Acesso em: 29 jun 2020.

fios, especialmente tendo em vista a consolidação dos processos de comunicação nos novos ambientes, especialmente no âmbito das redes sociais. Neste estudo nos referimos especificamente ao *YouTube*. A questão da divulgação científica é antes um processo comunicativo-discursivo, ou seja, não é apenas uma questão de linguagem, mas sim de discussão da forma como o conteúdo é construído e em quais canais é veiculado e quem é o público impactado.

Popularizar ou divulgar ciência? Reflexões sobre as tensões da ciência no cotidiano

Diariamente vemos o papel transformador da ciência cada vez mais presente na sociedade, ao mesmo tempo em que sua compreensão torna-se cada vez mais distante. Há em curso inúmeros esforços de cientistas, instituições, jornalistas, professores, por exemplo, para integrar o conhecimento científico aos hábitos das pessoas e devolver à sociedade o que, de fato, sempre lhe pertenceu: a Ciência. Esse processo de divulgar a ciência não é novo. Com o passar do tempo, sofreu modificações na forma como o conteúdo científico foi construído e disseminado, recebendo nomenclaturas e entendimentos diferentes para um mesmo propósito: divulgar, difundir, publicar, transmitir, popularizar e aproximar ciência e sociedade. Massarani (1998) explica que alguns termos desse processo se tornaram mais evidentes, como por exemplo popularização da ciência, divulgação científica e mais recentemente o termo cultura científica.

A nomenclatura gera debate em torno dos significados dos termos e divide opiniões, fazendo do que deveria ser o ato de aproximar e simplificar a ciência para o grande público uma expressão complexa e controversa. Se para alguns a divulgação científica é sinônimo de visibilidade, presença, proximidade, acessibilidade, o que observamos são ações e iniciativas que pouco conseguem interagir com o público não-especialista. Desse modo, tornou-se comum o entendimento da popularização da ciência como um processo unidirecional, em que o conhecimento científico é traduzido dos especialistas para os não-especialistas, um processo suplementar e posterior à produção de conhecimento, mais conhecido como divulgação científica (MYERS, 2003).

A divulgação científica assume, de certo modo, uma posição dominante e até dominadora e reverbera junto à opinião pública algumas tensões. A exemplo disso, temos um olhar unidirecional para os cientistas, idealizando-os como

autoridades inquestionáveis no que se refere a ciência; vemos a ciência, produzida por especialistas, ser concebida como a verdade absoluta, irrefutável e impassível de julgamento; ou o fato de a sociedade assimilar que a ciência é um conhecimento privilegiado para poucos ou ainda propagação da ideia de que o público leigo é que não se interessa ou não compreende a importância da ciência.

Diante de todas essas inquietações em torno do processo de comunicar ciência, destacamos uma que está relacionada ao conceito de divulgação científica. Reis (1987) entende divulgação científica como tornar a ciência e seus processos mais simples, revelando ao público especializado e geral um conhecimento mais palatável e acessível. Essa ideia é corroborada por estudiosos como Carlos Vogt (2006) e Ildeu Moreira, (2006) os quais afirmam que um dos caminhos para encurtar essa distância é melhorar a comunicação da ciência por meio da linguagem. Entretanto, em nosso entendimento não se trata apenas de traduzir o conhecimento da língua técnica, formal, para a língua informal ou de seguir o modelo comunicativo emissor-receptor - por demasiado ultrapassado - mas sim de criar uma ponte entre o mundo da ciência e os outros mundos.

Ao pensar na questão da linguagem e da necessidade de aproximar sociedade e ciência, Nussenzveig (2018) aponta que na sociedade contemporânea, altamente tecnológica, os cientistas esperam que as pessoas reconheçam as conquistas e contribuições que a ciência proporciona. Essa ideia - errônea - promove uma inquietação no meio científico ao mesmo tempo em que condiciona e acomoda especialistas e não especialistas em lugares diferentes da “Ilha do conhecimento”⁵. Embora esses sujeitos habitem um mesmo espaço, eles permanecem separados, cabendo à ciência, por meio da propagação do conhecimento científico, a função de uni-los, o que o fio de Ariadne teve na missão de Tseu: conexão entre mundos, elo, ligação, guia, meio de intercruzamento dos sujeitos para encontrar solução ao dilema existente. Essas tensões refletem uma postura distanciada da ciência com o grande público.

A história da divulgação científica mostra como diferentes atores sociais, instituições e meios participam desse processo (MASSARANI, 1998). Pensar

⁵ Uma referência ao livro do Marcelo Gleiser (2014) que traz no título “Ilha do conhecimento”. O autor se utiliza dessa expressão de forma metafórica para explicar que o conhecimento é uma ilha cercada por um vasto desconhecido. A ilha é terra firme onde podemos pisar com a certeza de que não vamos cair ou nos afogar nas águas do desconhecido, porque esse chão nos pertence, sabemos onde pisamos e podemos nos manter firmes, essa porção de terra cercada por água equivale ao conhecimento.

esse processo histórico de divulgação científica e popularização da ciência no âmbito do Brasil é também uma oportunidade de reflexão mais crítica sobre os ciclos de produção científica, sobre as dificuldades de se fazer ciência aqui, sobre a descontinuidade de estudos científicos, seja pela redução de investimentos por parte dos poderes públicos ou por empresas privadas, sem falar que tivemos e ainda temos um desenvolvimento científico tardio, se comparado ao de outras nações. Há, no entanto, atividades que foram relevantes – e continuam sendo – para a aproximação e ampliação do alcance do conhecimento científico. Como exemplo disso tivemos no século XIX revistas, conferências públicas e exposições nacionais em espaços diversos. No século seguinte, vimos a ascensão das Universidades e o aumento da atuação dos museus e centros de ciências. Cientistas e acadêmicos empreenderam ações que abriram precedentes para a criação de iniciativas que vieram a institucionalizar a ciência no país como o Conselho Nacional de Pesquisa, os programas de Rádio, Revistas especializadas e livros nacionais de divulgação científica. E como afirma Silva Neto (2002), a literatura fantástica ou ficção científica e também o cinema, apesar da tímida participação, também fazem parte das iniciativas de divulgação da ciência com produções de *Sci-Fi*.

No início do século XXI, a fim de estimular o diálogo entre ciência e sociedade, surgem novas iniciativas de divulgação. Dentre elas destacamos a internet com seus *websites* (MOREIRA, 2006). Mais recentemente vemos emergir nas redes sociais, como *Instagram* e *YouTube*, canais de divulgação científica, ao mesmo tempo em que observamos a ascensão de atores sociais (*instagramers* e *youtubers*) que vivem ciência nessas redes. Diante desses novos canais e novas formas de comunicação, as atividades de divulgação científica não podem se estabelecer em territórios fixos, delimitados em um ou outro canal ou uma ou outra mídia, elas são expansíveis e moldáveis. Num conceito deleuziano, a divulgação científica é rizomática, contém braços de fluxos contínuos que se abrem em novas articulações, abarcando novos elementos, caminhos, conceitos, num devir constante: “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15).

Cultura científica e a *forma* da Ciência

Em virtude do “enlace” da ciência com diversos processos, possibilida-

des, materiais e campos de estudos, a ideia de “ciência” na sociedade, por ser demasiadamente ampla, necessita de uma definição mais adequada para denominar as ações de divulgação científica: a proposta de Vogt (2006) é “Cultura científica”. A ciência, assim como a cultura e a sociedade, está em constante transformação. Como introduz Carlos Vogt (2006), a ciência envolve uma gama de elementos que contribuem para as transições científicas, tal como fatores históricos sociais ligados aos valores, comportamentos, práticas, atitudes e pensamentos, processos de interação e regulação social e a significação simbólica na constituição da ciência. Por este motivo, o autor defende a expressão “cultura científica” como um vocábulo mais adequado para se referir às ações de divulgação científica, bem como a inserção da ciência e tecnologia no meio social.

Segundo Carlos Vogt (2006), o benefício de comunicar a ciência não é somente em favor da sociedade, mas, principalmente, para satisfazer a necessidade da ciência e do próprio cientista em compreender melhor seu trabalho. A concepção e ideia da cultura científica mudaram ao longo dos anos. Os estudos de Vogt propõem inserir a ciência na vida social. A sua ênfase está justamente na questão da comunicação e difusão do saber, pois para ele são questionáveis as estratégias de comunicação da ciência e da tecnologia nos processos de divulgação científica. O autor defende uma “alfabetização científica” e pressupõe que o obstáculo para a divulgação científica no cotidiano esteja na falta de compreensão, ignorância ou desinteresse do público leigo, uma vez que para “gostar” de ciência “[...] teria de compreender a ciência (*public understanding of science*), teria de estar consciente de sua importância (*public awareness of science*), teria de incorporar um nível de cultura científica indispensável (*science literacy*)” (VOGT, 2006, p.23). No entanto, lançamos um olhar particular sobre a constituição da cultura científica de Carlos Vogt a partir dos estudos sobre forma de Simmel (2006).

A sociedade é o resultado da relação de convívio entre os sujeitos sociais. Essa definição é compreendida a partir da ideia de Simmel (2006), que concebe a sociedade como produto do meio, em que discute a relação forma e conteúdo. Para Simmel conteúdo é tudo o que está intrinsecamente no indivíduo, são as construções mentais que projetam seus desejos, impulsos, tendências, objetivos, cujo propósito é causar efeitos sobre o outro ou receber esses efeitos de outros indivíduos. Enquanto a forma proporciona a transformação do conteúdo por meio autonomia da interação, ou seja, é preciso que haja

uma relação/interação entre os indivíduos e suas construções mentais individuais para que o conteúdo tome a *forma* necessária à compreensão da coletividade.

Para Simmel (2006, p. 61) “a ciência tornou-se um valor em si mesma. Ela escolhe seus objetos por si mesma, modela-os com base em suas necessidades internas, e nada questiona para além de sua própria realização”. A fala de Simmel explica a *forma* da Ciência. Apesar de ter em si mesma uma importância estabelecida, ela molda seus conteúdos, os quais a partir da interação com o indivíduo que separa, organiza, categoriza e analisa as construções resultantes dessa interação originando uma forma de conhecimento autônoma.

A partir dessa discussão, tomamos as reflexões sobre forma e a associamos ao processo de produção e divulgação científica. Como vimos, a divulgação científica transforma os resultados das pesquisas científicas em informações mais palatáveis ao público geral. Isso nos permite interpretar que quando a divulgação científica não consegue atingir o objetivo principal de aproximar a ciência desse público o problema pode estar na *forma* com que essas informações/conteúdo são construídas. Exemplo disso, é observado a ausência de interação com os conteúdos científicos nas redes sociais: se não há interação, logo a resposta mais óbvia e recorrente é a falta de interesse do público, contudo ao longo do texto avançamos na discussão dessa ideia. Para haver interação, é necessário que o interesse se manifeste entre os interagentes e ambos compartilhem suas construções. Se há interação com o tema, todos que estão interconectados podem compartilhar suas experiências, o que nos leva a defender que a *forma* com que o conteúdo circula e é divulgado contribui para a visibilidade e aproximação da ciência com o público geral.

Ciência e o sujeito que foge à ordem

Como vimos, a ciência não é percebida como uma presença viva no cotidiano e quando vista, em grande parte das vezes não é alcançada ou concebida como ciência, prova disso são as já mencionadas tensões científicas no cotidiano que dificultam a comunicação entre instituições, especialistas, mídia e público. Em um esforço para reverter esse cenário, vimos surgir várias iniciativas que buscam aproximar ciência e público, dando maior visibilidade à presença científica no cotidiano. Um exemplo disso é o crescimento da produção de conteúdo de divulgação e popularização científica - principalmente con-

teúdos voltados para o público jovem - disponíveis nas redes sociais como o *YouTube*. Essas redes acessadas pelos dispositivos digitais, nas telas deslizantes na palma da mão, são governadas pela linguagem audiovisual, o que marca uma nova forma de comunicar, interagir e relacionar.

A linguagem do audiovisual é potente e se destaca em meio à imensa oferta de tipos de conteúdos informativos que ocupam o cotidiano da nossa sociedade. Isso porque as imagens nos atravessam, elas conversam com o espectador, despertam emoções, convida à reflexão, carregam consigo linguagens, signos e símbolos: todos esses recursos são “modos de fazer mundos” (GOODMAN, 1995). Acompanhadas de sons, as imagens se tornam ainda mais poderosas e significativas, linguagem audiovisual é um modo particular de comunicação e tem se tornado cada vez mais uma linguagem popular (BABIN; KOULOUMDJIAN, 1983).

Esse tipo de linguagem, construída de forma híbrida (imagens, sons e textos), uma combinação de elementos visuais e sonoros se tornou um meio de trazer a ciência mais perto do cotidiano. O que antes era restrito a ambientes acadêmicos, feiras científicas, jornais e programas específicos, hoje está no dia a dia das pessoas, como por exemplo nos filmes, especialmente nos gêneros de ficção científica (*sci-fi*). Em se tratando de cultura, esse gênero muito explorado nos campos da literatura, do cinema, da televisão e mais recentemente pelos jogos eletrônicos, nada mais é que um “relato que efabula ou especula sobre mundos e acontecimentos possíveis a partir de hipóteses logicamente verosímeis” (NOGUEIRA, 2010, p.29). Segundo o autor, os filmes de ficção científica estão embasados em hipóteses possíveis, servindo, assim, como ‘enunciadores’ de novas tecnologias⁶.

Pensar nas produções cinematográficas de *sci-fi* como enunciadoras da ciência e seus acontecimentos hipotéticos nos leva a refletir sobre cultura e cotidiano como práticas culturais, anunciadas por Michel de Certeau (2014). Com base nas leituras de Certeau, buscamos entender como as práticas culturais científicas na comunicação estão sendo construídas e apreendidas no cotidiano, por meio das novas formas de comunicar e interagir e consumir ciência. Uma vez que na atual configuração não mais existe sujeitos passivos no

⁶ Sobre isso ver: *6 Tecnologias de ficção científica que viraram realidade*. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/tecnologia/6-tecnologias-de-ficcao-cientifica-que-viraram-realidade/>>. *15 livros de ficção científica que realmente previram o futuro*. Disponível em: <<https://epocanegocios.globo.com/Vida/noticia/2018/12/15-livros-de-ficcao-cientifica-que-realmente-previram-o-futuro.html>>. *Quando a ficção científica vira realidade*. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/mundo/quando-a-ficcao-cientifica-vira-realidade-agkkifwqu9flm7e1fqdmso5q/>>.

sistema comunicacional, o sujeito não é só receptor ou só emissor, ele é sim o receptor-produtor de conhecimento a partir das mensagens recebidas/interagidas. Isso contribuiu para mudar o entendimento sobre a relação sujeito-mídia, pois o sujeito receptor-produtor na internet é um *bricoleur*⁷ que constrói um outro conhecimento a partir da coleta: reaproveitamento e conserva de ideias e conhecimentos reunidos pela experiencição. Esse novo conhecimento procura valorizar o sujeito individual em sua trajetória, o sujeito insubmisso que foge da ordem. (CERTEAU, 2014).

Pensar nas produções cinematográficas de *sci-fi* como enunciadoras da ciência e seus acontecimentos hipotéticos também é aceitar que o espectador vai ressignificar o que lhe foi dito de forma a produzir novos conteúdos. Compreender melhor a presença da ciência no cotidiano a partir do audiovisual, em especial nas redes sociais – é também compreender como ele está construindo um outro conhecimento, um *bricoleur*, um mosaico. No *YouTube*, por exemplo, com seus inúmeros canais com abordagens de ciência e tecnologia são compartilhados vídeos baseados em pesquisas científicas, o que oportuniza outras pessoas a também produzir outros conhecimentos a partir do compartilhamento. Iniciativas como essa ajudam a formar uma corrente de *bricoleurs* e aproxima pessoas comuns de conhecimentos até então só compartilhados entre os especialistas.

Diante disso, observamos no projeto *Science Vlogs Brasil* (SVBR), idealizado pelo próprio do *YouTube*, formas de popularizar a ciência e divulgá-la na internet. O projeto é uma espécie de selo de qualidade e garante ao espectador que as informações ali disseminadas são de confiança, uma vez que para ser um parceiro desse projeto os canais com o selo seguem critérios rigorosos⁸. A lista dos canais com o selo *Science Vlogs Brasil* (SVBR) soma mais de 20 milhões de inscritos e 3 bilhões de visualizações. Em tempos de informações duvidosas e *Fake News*, a iniciativa imprime confiabilidade e segurança nas informações e divulgações científicas no ambiente online. Os vídeos postados no SVBR, além de funcionar como uma bússola para o espectador, ajudando-o a identificar quais canais consumir com segurança, servem de base para que

⁷ A ideia de Bricolagem advém da figura do *bricoleur* é usada por antropólogos, sociólogos e historiadores como Claude Lévi-Strauss, Marcel Mauss, Pierre Bourdieu e Erving Goffmann. Contudo, para este estudo compreendemos que a ideia de bricolagem trazida por Certeau (2014) é a mais apropriada, visto que para ele a bricolagem é uma maneira de praticar o cotidiano, de reapropriar o produto final de toda ação de consumo para ressignificá-lo em uma nova estrutura.

⁸ Página do projeto *Science Vlog BR* falando sobre o funcionamento do projeto: <https://www.youtube.com/channel/UCqiD87j08pe5NYPZ-ncZw2w/about>

outros canais se inspirem e construam novos conteúdos.

Apesar da iniciativa do *YouTube* ser de grande importância, não se pode considerar somente os parceiros do *Science Vlogs Brasil* (SVBR) como os representantes de confiança de conteúdos científicos, visto que há canais que não possuem este selo, muitas vezes por questões contratuais, mas realizam um trabalho relevante de divulgação científica. A exemplo disso temos o canal *Nerdologia* comandado pelo biólogo e pesquisador Átila Iamarino e o historiador Filipe Figueiredo. E o *Canal Nostalgia*, do mediador Felipe Castanhari. Ambos os canais não possuem o selo SVBR, mas o que realizam na rede é de grande impacto e importância para a ciência. Os canais possuem, respectivamente, mais de 2,93 milhões e 13,5 milhões de inscritos e somam, juntos, mais de 1,5 bilhões de visualizações. Os canais *Nerdologia* e *Nostalgia* utilizam da linguagem do audiovisual para explicar a ciência a partir referências do cotidiano popular como filmes, séries, fatos atuais e descobertas científicas.

Além do *YouTube* ser uma rede social que permite aos usuários criarem e compartilharem seus próprios conteúdos, também possibilita a interação entre os usuários no ambiente online. Sobre isso, segundo Primo (2000), na plataforma do *YouTube* as interações ali ocorridas são de caráter mútuo, onde todos os sujeitos são interdependentes e quando “um é afetado, o sistema total se modifica. O contexto oferece importante influência ao sistema, por existirem constantes trocas entre eles” (PRIMO, p.86, 2000). As interações ocorridas nos canais do *YouTube*, seja na forma de uso das ferramentas (inscrição, “gostei” e “não gostei”), seja nos comentários, visualizações ou compartilhamentos, não são formas isoladas de interação, pertencem a um conjunto de ações interativas. Assim como na interação face a face, a interação online está diretamente relacionada com a construção social do indivíduo, do usuário. Afinal, os limites entre vida real e vida virtual já não existem mais, inclusive autores como Deuze (2011) e Fragozo (2012) não fazem mais essa divisão em seus trabalhos.

Como exemplo de ciência na rede, dados da análise feita durante a coleta de informações para a realização da dissertação “O olhar científico no universo cinematográfico: o caso Matrix” (LOHMANN, 2019). O vídeo “Vivemos na Matrix?”⁹ foi postado pelo canal *Nerdologia* em 2016 e o argumento principal proposto pelo pesquisador e youtuber Átila é a discussão se

⁹ O vídeo “Vivemos na Matrix?” do canal *Nerdologia* pode ser acessado pelo Link do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=Y5nVveHi7Cc>

vivemos ou não no mundo real. Para essa discussão, o canal faz uso da produção *Matrix*, filme de 1999 das irmãs Wachowski. Além de cenas do filme, o vídeo contém falas, trechos de artigos e de entrevista de cientistas, como Nick Bostrom¹⁰, o físico e teórico Jim Gates e o filósofo David Johnson. Pesquisadores e cientistas validam as ideias e situações contidas no filme, trazendo os argumentos para além do filme, para o nosso cotidiano.

O final do vídeo é ao mesmo tempo uma especulação e incentivo para os usuários comentarem. E a tática surte efeito: o vídeo¹¹ obteve mais de 900.000 visualizações e 4.585 comentários quando da coleta de informações, em 2019. Após análise detalhada e criação de categorias de 550 comentários, Lohmann (2019) constatou que 67% dos comentários se enquadra na categoria “manifestações distintas” categoria na qual estão comentários sem conteúdo relacionado ao vídeo (conteúdo científico) e sem qualquer expressividade. Já os comentários relacionados à ciência presente no vídeo correspondem a 10%, sendo a segunda categoria de maior número. Dentro dessa categorização, foram criadas subcategorias com o intuito de compreender melhor o diálogo científico encontrado a partir do vídeo. As subcategorias encontradas foram Inteligência Artificial; Buraco Negro; Realidade Simulada; Gravidade; Déjà vu; e Teorias e autores.

Mais da metade dos números obtidos a partir dos comentários analisados mostra a invisibilidade da ciência, ao menos nos comentários. Isso não significa que podemos tirar conclusões definitivas sobre a ciência não ter alcançado esse número de espectadores, pois são inúmeros os motivos que levam a pessoa a não comentar na plataforma. Assim como na interação face a face, a interação online está diretamente relacionada ao contexto social. A pergunta a se fazer é justamente o motivo pelo qual usuários não se sentem motivados a participar do debate proposto pelo vídeo. Trata-se de uma questão que interessa diretamente ao estudo da divulgação científica

A partir do levantamento de informações e análise do vídeo do *Nerdologia* “vivemos na Matrix?” realizado por Lohmann (2019), foi possível verificar nas próprias sugestões da plataforma nos vídeos relacionados ao tema que dos 20 primeiros vídeos sugeridos, 13 abordam temas do filme *Matrix*,

¹⁰ BOSTROM, Nick. *Are we living in a computer simulation?* The Philosophical Quarterly, v. 53, n. 211, p. 243-255, 2003. Disponível em: <https://www.simulation-argument.com/simulation.pdf>

¹¹ Os dados apresentados sobre o vídeo “Vivemos na Matrix?” se referem ao levantamento realizado em 7 de janeiro de 2020.

correlacionando sua história a hipóteses e vivências. Destacamos que todos os vídeos foram produzidos em data posterior a 2016, ano de lançamento do vídeo no *Nerdologia*. Isso demonstra que o canal possui uma relação muito próxima com as pessoas: diálogos, comentários, visualizações e compartilhamentos que ajudam outras pessoas a construir outros conhecimentos.

Os vários formatos e ferramentas comunicacionais levam a ciência para o cotidiano, aumentam o consumo de informações científicas. Isso não significa assumir a ciência amplamente discutida, ou até mesmo compreendida. Para poder identificar o impacto, pesquisas no âmbito acadêmico se tornam uma das alternativas.

Considerações finais

Nunca se falou tanto em ciência e tecnologia nos grandes veículos comunicacionais como atualmente. A comunicação científica e tecnológica tem sido pauta em assuntos governamentais e as próprias instituições e universidades tem reconhecido cada vez mais a importância da divulgação como sendo parte do fazer ciência (VOGT, 2006). Até então restrito a muros acadêmicos, feiras científicas e museus, hoje – ainda de forma tímida – a ciência começa a ser tratada mais amplamente. Apesar dos inquestionáveis avanços na cultura científica, ainda estamos distantes do total aproveitamento das novas tecnologias para a divulgação, e mais importante, a visibilidade e interação da ciência junto à sociedade.

Os esforços da divulgação científica para popularizar a ciência são tentativas de diminuir a distância de tornar a ciência uma presença viva na sociedade. Estão aqui incluídos como divulgação científica: Museus, Centros de Ciências e Mídias. Entretanto, a divulgação científica requer interesse dos realizadores e público ao diálogo, estudos, de modo a criar uma ponte entre o conhecimento científico e o saber cotidiano. Dito isso, a divulgação científica desempenha um papel importante no processo de “ensino-aprendizagem” de ciência, pois já não se trata apenas de investigar – atividade preponderante do cientista, mas sim de compartilhar os fenômenos investigados, levar ao conhecimento de todos, o que torna a informação científica um bem comum, com uma importante função social: diminuir o fosso existente entre a população e os cientistas.

Entendemos que a questão da divulgação científica é antes a compreensão do processo comunicativo-discursivo, ou seja, não é apenas uma questão de linguagem, mas sim de discutir a forma como o conteúdo é construído e para quais canais. Essas discussões nos movem a pesquisar, procurar a melhor forma de construir conteúdos científicos que aproxime a ciência da população. Nessa busca, vemos as redes sociais e o audiovisual como parceiros que podem ajudar a construir um diálogo, uma comunicação horizontal e multidirecional, na qual o processo interacional se realiza.

Referências

BABIN, P.; KOULOUMDJIAN, M.; **Os Novos Modos De Compreender: A geração do Audiovisual e do Computador.** Editora: Paulinas, 1983.

BARBOSA LOHMANN, L. **O olhar científico no universo cinematográfico: o caso Matrix.** 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea) – Faculdade de Comunicação e Arte, Universidade Federal de Mato Grosso. Cuiabá.

BOURDIEU, P. **A distinção: crítica social do julgamento.** São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

CANAL NOSTALGIA. **YouTube.** Disponível em: <https://www.youtube.com/nostalgia/videos> Acesso em: 10 jan. 2021.

CERTEAU, Michel: **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer.** Petrópolis: Vozes, 2014.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F.; **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Tradução de Aurélio Guerra e Célia Costa. Vol.1 Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DEUZE, Mark. **Media life: Media, Culture & Society**, v. 33, n. 1, p. 137-148, 2011.

FRAGOSO, S.; RECUERO, R.; AMARAL, A. **Métodos de Pesquisa para Internet.** Porto Alegre: Editora Meridional, 2012.

GOODMAN, N.; **Modos de Fazer Mundo.** Lisboa, Portugal: Edições Asa, 1995.

LAPLANE, M.; A ciência no olhar dos brasileiros. [Entrevista concedida a] Patricia Mariuzzo. **Jornal da Ciência**, São Paulo, 20 jul 2017. Disponível em: <http://portal.sbpcnet.org.br/noticias/a-ciencia-no-olhar-dos-brasileiros/> Acesso em: 30 dez 2020.

MOREIRA, I. A inclusão social e a popularização da ciência e tecnologia no Brasil. In: **Inclusão Social**, Brasília, V. 1, n. 2, p.11-16, 2006. Disponível em: <http://revista.ibict.br/inclusao/article/view/1512/1708>. Acesso em: 25 jun 2020.

MASSARANI, L. M. **A divulgação científica no Rio de Janeiro**: algumas reflexões sobre a década de 20. 19 nov. 1998. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – CNPq/IBICT-UFRJ/ECO, Rio de Janeiro. Orientadores: Lena Vania Ribeiro Pinheiro e Ildeu de Castro Moreira.

MYERS, G. Discourse studies of scientific popularization: questioning the boudaries. **Discourse studies**. V.5, n. 2, pp. 268-279, 2003. <https://doi.org/10.1177/1461445603005002006>

NUSSENZVEIG, P; Cientistas não expõem claramente os mecanismos de funcionamento da ciência. **Jornal da USP**, 29 de novembro de 2018. Atualidades. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/cientistas-nao-expoem-claramente-os-mecanismos-de-funcionamento-da-ciencia/> Acesso em: 31 dez 2020.

REIS, J. Divulgação científica. In: **Ciência e Cultura**, nº 19 (4) p. 697-702, 1967.

SANTAELLA, L.; Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermissão. Editora Iluminuras Ltda, 2001.

SIMMEL, G. A sociabilidade (Exemplo de sociologia pura ou formal. In: **Questões fundamentais da sociologia**: indivíduo e sociedade. Tradução de Pedro Caldas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SILVA NETO, A. L. da. **Dicionário de Filmes Brasileiros**. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002

VOGT, C. **Cultura científica**: desafios. São Paulo: Universidade de São Paulo; Fapesp, 2006.

NERDOLOGIA. Assista NERDOLOGIA. **YouTube**, 27 de set. de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5Tt39ve4voU> Acesso em: 10 jan. 2021.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema II**: gêneros cinematográficos. Covilhã: Labcom, 2010.

PRIMO, Alex. **Interação mútua e interação reativa**: uma proposta de estudo, **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n.12, p. 82-92, jun./2000.

SCIENCE VLOGS BRASIL. **Youtube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/ucqid87j08pe5nypzQnczw2w/featured>>. Acesso em: 10 jan. 2021.

Capítulo 8

Inteligência Coletiva, a Comunicação Responsiva e as Formas de Aprender Colaborativamente em Rede

Izabel Meister¹

Luciana de Area Leão Borges²

Valéria Sperduti Lima³

Introdução

O nosso objetivo é discutir como as redes digitais têm contribuído com a definição de novos sentidos de conexão entre inteligência coletiva, aprendizagem colaborativa e comunicação. O conhecimento na rede é potência, próprio dela e de sua tessitura. A dimensão que ele toma depende das conexões de sentido, de relevância, pertencimento, simetrias, assimetrias, e potencialidades estabelecidas entre participantes, tecnologias e temporalidades da rede.

¹ Izabel P. Meister. Doutora em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo (2012), com estágio doutoral na The Open University, Inglaterra. Mestre pelo mesmo programa (2008), tem graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (1991). Professora da Universidade Federal de São Paulo - Unifesp desde 2014, atua no Curso Superior de Tecnologia em Design Educacional no âmbito do conhecimento em rede e aberto, bem como, no âmbito do design. Desenvolve pesquisas sobre conhecimento aberto e em rede, visualização de dados para contextos abertos e em rede, design universal e design social.

² Luciana de Area Leão Borges. Doutora em comunicação e educação pela Universidade de Siegen, Alemanha. Mestre em Ciências da comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Graduada em Publicidade e Propaganda, atuou como docente nas universidades federais de Mato Grosso – UFMT e de São Paulo – Unifesp, nas áreas de Comunicação Social - Publicidade e Propaganda e Tecnologia e Design Educacional - UAB/Unifesp, respectivamente, entre 1993 e 2020. Pesquisa a comunicação não violenta e responsiva nas interações virtuais e presenciais

³ Valéria Sperduti Lima. Doutora em Educação Currículo, com especialidade em Novas Tecnologias da Educação na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Mestre em Múltiplos Meios pela Universidade Estadual de Campinas. Graduada em Ciências Biológicas pela Universidade Federal de São Carlos. Professora da Universidade Federal de São Paulo - Unifesp, desde 2011, atua no Curso Superior de Tecnologia em Design Educacional no âmbito do conhecimento de avaliação em diferentes contextos educacionais. Desenvolve pesquisas sobre conhecimento aberto e em rede, avaliação, aprendizagem colaborativa e formação continuada de professores.

Estes adjetivos são elementos essenciais para estabelecer e manter estados de inteligência coletiva. Quando somada a intencionalidade de construção colaborativa de conhecimento, a sua tessitura contempla conceitos, como: coletividade; desenho intencional; flexibilidade; comprometimento; presença; riscos; interdependência; pensamento divergente; criatividade.

Discutimos uma abordagem de comunicação responsiva, que compreende alteridade, empatia e escuta como práticas comportamentais e de linguagem. Essa abordagem é condutora da negociação de contextos e de significados entre os participantes, considerando-se os riscos de interpretação e de rumos inusitados que o conhecimento pode suscitar, sem limites permanentes.

Nesse contexto, a rede mediada por tecnologia digital potencializa a discussão sobre comunicação responsiva integrada à aprendizagem colaborativa, como palavra de ordem, repleta de presença social e, portanto, representativa de uma extensão do coletivo participante.

As redes digitais e suas dimensões

A discussão elaborada sobre o uso das redes digitais abertas integradas à construção de conhecimento em rede origina-se de alguns conceitos importantes, com o intuito de ampliar a compreensão do estudo de caso analisado como objeto de nossas investigações. Partimos do princípio de que a criação de conhecimentos num contexto de rede é próprio dela, em condições e contextos identificados com tais redes que se articulam com inteligências coletivas vinculadas a aprendizagem colaborativa e a comunicação responsiva, e que, associadas às tecnologias e mídias digitais, permeiam muitas áreas da vida social contemporânea (Konizets, 2011).

A comunicação nas redes digitais é muito instigante e desafiadora, principalmente quando analisada à luz da educação a distância, com potencialidade para contemplar diferentes narrativas e ações colaborativas e capacidade de criar novos sentidos e significados acerca da realidade. Contudo, observa-se também nas redes, processos interativos perversos, centrados em inverdades, mas esse não é o horizonte da pesquisa.

Numa perspectiva pedagógica e educacional, podemos pensar nas redes digitais como espaços de aprendizagem nos quais ensinamos e aprendemos mutuamente. Nesse movimento sinérgico, a conectividade se sustenta, é am-

pliada e dá visibilidade a novos modos de aprender. Navegar no ciberespaço, embora pareça uma ação individual, é uma atividade coletiva e social na medida em que permite interações entre sujeitos através de instrumentos que impulsionam a conectividade.

O conceito de atividade aqui abordado parte do materialismo histórico dialético, que postula a atividade humana como resultado das relações do indivíduo com o seu entorno. São as condições do ambiente coletivo que dão sentido ao exercício da atividade consciente, intencional, que parte de um motivo para atender a uma necessidade (Leontiev, 2004).

O contexto do aberto pressupõe acesso livre num ecossistema também aberto de permanência e interação, de construção, desenvolvimento, uso, reuso e compartilhamento, tendo sua centralidade na colaboração. A educação aberta relaciona-se a este movimento e a outros neste âmbito, como o do software livre e do código aberto. E, deste modo, aproxima-se da educação informal ou não formal.

Abordar aprendizagem, comunicação e conhecimento articulados ao contexto do aberto e em rede é fundamental para que possamos assegurar condições, em conjunto com aspectos da teoria da complexidade e do caos, para as inteligências coletivas e para o conhecimento em rede.

Compartilhamento é, provavelmente, a mais básica característica da educação: educação é compartilhamento de conhecimento, *insights* e informações com outros, sobre o qual novo conhecimento, competências, ideias e entendimentos podem ser construídos. (OPEN EDUCATION CONSORTIUM)⁴

Outra importante discussão refere-se à ocupação do espaço onde o contexto do aberto está ancorado, a fim de atuarmos nas redes sociais digitais (ou online ou virtuais). Partimos do pressuposto que as redes migram ou se constituem na internet (digital), em um espaço-tempo estabelecido no binômio potência e conexão (online) e denominado virtualidade. A conectividade é o fenômeno que ativa a virtualidade e a realiza naquilo que Pierre Lévy (2011) denomina ciberespaço (espaço da internet ou outros espaços digitais). É uma realidade que se apresenta na diluição de fronteiras e limites entre espaços

⁴ Tradução nossa. Disponível em <https://opensource.com/resources/what-open-education> acessado em 26/08/2020. The Open Education Consortium (OEC) é uma rede que agrega instituições e organizações em torno da educação aberta. <https://www.oecconsortium.org/about-oec/>

sociais, educacionais, de trabalho, e considera suas geografias e tempos reformulados na atualidade contemporânea.

As redes sociais virtuais têm fundamento e aproximações feitas, principalmente, com a matemática, a biologia, a física e o social. A matemática aborda a rede como constituída de pontos (vértices ou nodos) e linhas (aresta/borda ou link) e abstrai toda informação que não seja a da conectividade. Neste campo Paul Baran⁵ demonstra condições importantes para os tipos de rede, que podem ser: centralizadas, não centralizadas ou distribuídas. Esta é uma condição que denota o movimento e a estrutura da rede.

A rede mais centralizada é a mais nucleada e dependente. No outro extremo a distribuída não tem um administrador central ou um núcleo que a torna mais vulnerável ao seu congelamento ou desaparecimento. As redes podem transitar por estas condições e assumir diferentes contextos ao longo da sua existência. Tal visão é ampliada pela Nova Ciência das Redes (Newman, 2006; Barabási, 2002; Strogaz, 1994; Watts, 2004) que as localiza como estruturas desenvolvidas em sistemas complexos e dinâmicos e apresentam densidade (clustering), capacidade de organização (swarming), capacidade de conectividade e capilaridade.

Quando são agregados laços fortes e fracos é possível estabelecer aquilo que é denominado *fenômeno de pequeno mundo*, tradução nossa para *small world phenomenon*, que segundo a Nova Ciência das Redes é celeiro para o crescimento da inovação. Quanto mais conectividade (laços fracos - heterogêneos) e colaboração (laços fortes - homogêneos) na rede mais o mundo fica menor em termos de conexões e mais colaborativo.

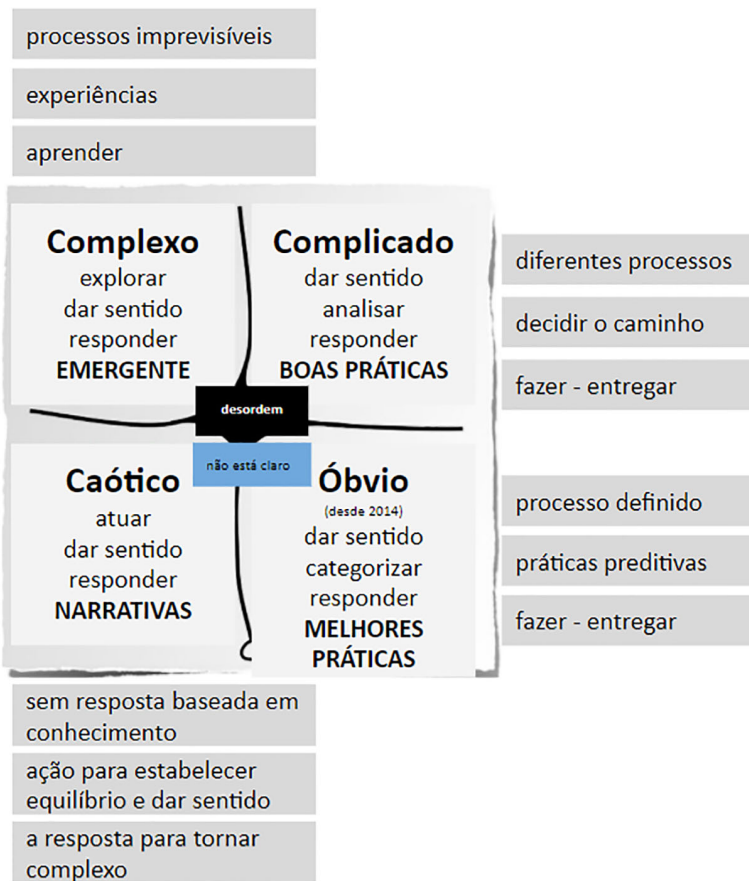
Entender as redes como estruturas vivas, permeáveis e de trocas, fluxos e vetores, é um diálogo necessário com a biologia (Capra, 1995) e com a física (Nicolis e Prigogine, 1989). Quando se acrescenta a palavra social às redes, os indivíduos são incluídos. Na percepção de Manuel Castells, em seu livro *Communication Power* (2009), as redes sociais são consideradas estruturas comunicacionais. E pode-se ir mais além, trazendo à discussão a visão de que as redes são práticas culturais e sociais sob um jogo de tensões entre estruturas e culturas onde todos são criadores, emissores e receptores. Todos são agentes,

⁵ Paul Baran (1926 - 2011), pesquisador da Rand Corporation que busca solução para a sobrevivência de redes de comando e controle na iminência da guerra fria. Parte do princípio de uma rede robusta de comunicação baseada em tecnologia digital e redundância. Aponta, neste trabalho, um sistema de nós distribuídos que poderiam operar mesmo em caso de um deles ser anulado.

atores participantes de uma atividade interagente em uma estrutura em rede, sem distinção entre estruturas, objetos e indivíduos (Latour, 2010; Law, 2012),

Os contextos complexos e caóticos podem ser sintetizados a partir do trabalho de Dave Snowden, de 1999, chamado Cynefin Framework, como modelo para tomada de decisões baseado na teoria da Complexidade e do Caos, a partir de duas dimensões: cultura e sentido (ter, dar sentido).

Fig. 01 Cynefin Framework



Adaptação nossa de Snowden - Own creation, own work, CC BY 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=12887809>

O Cynefin Framework mostra que as redes se desenvolvem assim como o conhecimento, nos quadrantes Complexo e Caótico. No primeiro quadrante

temos processos imprevisíveis, experiências que emergem e dão sentido e possibilidade de resposta. Um ponto de convergência, potencialmente um espaço para a aprendizagem, próximo do espaço do Saber (Lévy, 2011). O quadrante do caos apresenta diversas conexões e narrativas virtuais que resultam em novas práticas e ações. Nele se desenvolve a expansão da rede. Tais conceitos nos auxiliam no entendimento da cultura da interatividade, das inteligências coletivas e, portanto, na perspectiva da Teoria do Estado de Relevância (MEISTER, 2012), da construção de conhecimento próprio das redes sociais virtuais, um *conhecimento mínimo persistente*, baseado em relevância.

Discutimos redes como espaço-tempo, agente interativo, que depende da curadoria para lidar com linguagem emergente ou simbólica, com a profusão de conhecimento ou novos conhecimentos sem ligação com algum previamente elaborado. Trata-se de lidar, principalmente, com o aberto e compartilhado. E podemos destacar, dessa forma, que não é possível distinguir previamente, neste campo, especialistas de não especialistas. O que contribui para um processo denominado inteligência coletiva (Lévy, 2011) ou distribuída (Shaffer; Clinton, 2006).

Inteligências coletivas são estados e processos que resultam da cooperação para a criação e inovação a partir de um conhecimento novo e compartilhado que permanece na rede para além dos que cooperam e colaboram. A centralidade do movimento nas redes, pelas conexões, estabelece-se sobre as mensagens (posts). Este suporte, meio e mídia, que revela a própria rede enquanto interação e permanência.

O Estado de Relevância enfatiza o tempo de visibilidade entre convergência e expansão da mensagem e, por consequência, da rede. Nos fala de um processo não linear, dependente de interações e conexões, em permanente tessitura. A relevância é dada por atributos, com prevalência ou inexistência ou ainda pelo equilíbrio temporário entre eles, a saber: importância, utilidade, atualidade e significado.

O Estado de Relevância, epicentro da Teoria, é instrumento para dar suporte a laços sociais, conhecimento e aprendizagem, diversidade e autonomia. Como já mencionamos, expansão está mais para laços fracos - heterogêneos, enquanto convergência para laços fortes - homogêneos. Assim, expansão opera mais no quadrante complexo enquanto convergência emerge mais no contexto caótico.

Em síntese, a visibilidade da informação acontece na articulação do pro-

cesso de convergência e de expansão do conhecimento em rede, que é dado pela relevância estabelecida pelos quatro atributos em diferentes escalas, granularidades, frequências e intensidades. Neste ponto de camadas que se entrelaçam, igualamos informação e conhecimento, fragmentos de conhecimento, que delimitamos como *conhecimento mínimo persistente*, incompleto no seu tempo de visibilidade. Podemos concluir que a rede pode criar conhecimento não sistemático, resultado de fruição coletiva em campo aberto e colaborativo, apoiado por inteligências coletivas.

A rede opera com diversidade de conteúdos, códigos, conexões e inteligências em diferentes dimensões. Cada ação, conexão, interatividade transforma a memória coletiva e guia os participantes em dinâmicas complexas. Por fim, a construção de conhecimentos em redes sociais digitais é um processo sofisticado, dependente de interatividade e conexões ativadas por relevância.

Nesse entrelaçamento de ideias e conhecimentos, há que se considerar os modos de aprender em meio a tantas conexões. Lev Semenovitch Vygotsky desenvolveu um conceito por ele denominado de Zona de Desenvolvimento Proximal, cuja prática revela a importância do outro para a evolução do “eu”. As interações (éticas e propositivas) estimulam e fazem ampliar os processos internos dos indivíduos, ou melhor, suas capacidades mentais para prosseguir em movimento crescente no sentido de avançar um passo à frente no conhecimento.

O que uma pessoa é capaz de realizar quando interage com outra ou grupo revela seu potencial de realizar sozinha, tão logo esteja pronta. As trocas advindas das interações estimulam o desenvolvimento, a capacidade de fazer outras leituras de mundo, de ver o novo. Esse processo evolutivo ocorrido em contextos colaborativos aproxima as pessoas que passam a pensar juntas com objetivos em comum. A sinergia advinda é transformadora e aciona todo o potencial criativo e de aprendizagem de cada pessoa envolvida.

Em espaços por vezes tão disputados como as redes, a busca pela eficiência na comunicação tem atraído profissionais de áreas diversas. A assiduidade nas redes em atendimento à formação de uma “Inteligência coletiva” vincula-se ao nível de gestão e comunicabilidade dos participantes e, principalmente, o exercício da escuta e auto escuta ativa. Ouvir a nós próprios, sobre o que desejamos comunicar com o outro é tão importante quanto ter consciência daquilo que o outro provoca em nós. A responsividade na comunicação faz

aproximar, conectar e viabilizar a criação de vínculos e atitudes de empatia. Desse movimento colaborativo, subjetivo, imaterial nascem as grandes ideias, desenvolvem-se projetos, ações são executadas, aprendizagens são desenvolvidas e a inteligência coletiva descrita por Levy se sustenta.

O estudo de caso analisado

Nossa investigação sobre a relação entre redes digitais e inteligência coletiva é discutida neste artigo por meio de um estudo de caso desenvolvido na disciplina Projeto Integrador I do curso de graduação Tecnologia em Design Educacional (TEDE) da Universidade Federal de São Paulo - Unifesp, ofertada no primeiro semestre de 2020. O curso TEDE utiliza uma metodologia de educação por projeto e, para tanto, a cada semestre oferta uma disciplina Projeto Integrador (PI) no contexto educacional enfatizado para o semestre letivo. O PI agrega de forma aplicada competências e conhecimentos desenvolvidos nas demais disciplinas do curso, desenvolvidas em paralelo, com a finalidade de promover a preparação para a formação profissional através de simulações da prática do design educacional.

O PI analisado foi desenvolvido considerando o contexto educacional aberto e em rede e propôs aos alunos o desafio de desenvolvimento de redes de educação aberta que pudessem conectar atores sociais numa ação educacional para a sustentabilidade em tempos de pandemia⁶. O desenho da disciplina partiu da compreensão e articulação de dois conceitos que delinearão as ações das redes construídas pelos alunos: Sustentabilidade e Rede Aberta e Colaborativa. A própria rede de educação aberta, ao provocar a ação autoral e colaborativa dos integrantes, torna-se base para o desenvolvimento sustentável no sentido de promover conexões, compartilhamentos, trocas e protagonismo visando o equilíbrio socioambiental.

O conceito de sustentabilidade foi desenvolvido com apoio da visão de Feil & Schreiber (2017: p.676) que inclui os seres humanos à teia complexa de fenômenos naturais de um único sistema global, abundante de relacionamentos e interdependências. O homem é reconhecido como produto do meio e parte integrante do mundo e do ambiente, dotado de capacidade transformadora, mas também afetado e dependente do meio que o cerca. Essa

⁶ Durante a oferta da disciplina o mundo vivenciava a pandemia de COVID-19, que causou impactos à saúde, bem como, outros impactos relacionados a questões sociais, econômicas e outras.

abordagem teve o propósito de conduzir os alunos à composição de uma visão mais aberta de educação, com a finalidade de potencializar a produção de projetos imersos na situação real vivenciada mundialmente (a pandemia da COVID-19) e integrada a abordagens comunicacionais relacionadas à empatia e escuta.

Ambientes colaborativos, virtuais ou não, demandam um olhar sensível sobre a riqueza dos encontros, das proximidades, da convergência de culturas e de aprendizagens, também da presença social como qualidade do processo participativo. São interações empáticas, sobretudo. Nas redes, ou em qualquer outro espaço, há um encontro de subjetividades. Estabelecendo-se uma relação que, aos olhos de Bakhtin, significa compreender o outro: “essa posição do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o início, e às vezes literalmente a partir da primeira palavra do falante” (Bakhtin: 2003: p.271).

Ainda que não seja imediato, de algum modo, a compreensão responsiva vai ocorrer. Segundo o autor “cedo ou tarde” o que foi ouvido e compreendido de modo ativo encontra eco no discurso ou no comportamento subsequente do ouvinte (*ibidem*, p.271).

O desenho da rede na disciplina

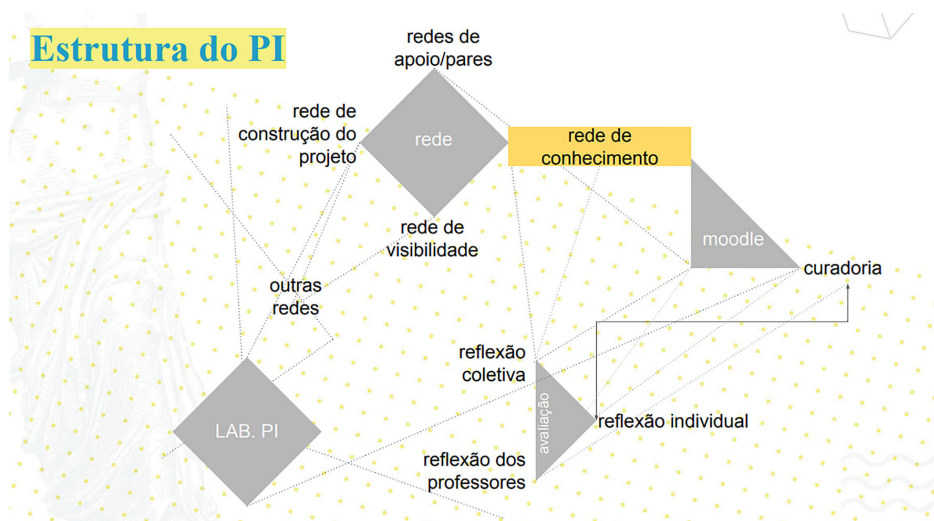
O desenho da rede foi pensado a partir dos principais conceitos aqui estabelecidos com o objetivo de compor todo o processo, da elaboração da ação educativa à sua tangibilização, planejado e experienciado dentro da rede.

Nessa perspectiva, a estrutura do PI distribui o desenvolvimento do projeto em diferentes espaços, nodos (vértices ou nós), constituintes da rede de conhecimento que se pretende. São eles: o ambiente virtual de aprendizagem moodle, espaço da curadoria e das reflexões e o blog Tumblr, espaço de inserção das fases do projeto integrador e desenvolvimento das ações educativas. No Tumblr foi criado um blog central como nodo importante da rede pela sua característica agregadora e difusora pelo reblog. O nome do blog central é Redes educacionais sustentáveis⁷. A partir de então, cada grupo criou o seu blog do projeto que foi conectado a este blog central por link e por ações de reblog.

⁷ <https://uc1tede.tumblr.com/>

Um terceiro nodo foi estabelecido por uma estrutura chamada LAB PI, laboratório do PI, organizado a partir da ferramenta Google meet para web conferências semanais. Espaço de atividades síncronas, com a finalidade de ampliar e possibilitar trocas com outros agentes, especialistas, comunidades envolvidas ou comunidades com o mesmo foco do projeto.

Havia também a possibilidade de os alunos, durante o desenvolvimento do projeto, criar ou se apoiar em outras redes. Aquelas que tratavam de troca sobre o projeto ou parte de dele, como por exemplo a temática ou o público alvo. Constituindo-se novas redes ou incluindo especialistas sobre a área em redes denominadas *redes de apoio* (linkedin, comunidades na web, twitter, facebook, são exemplos). E aquelas que tinham por objetivo proporcionar a demonstração de partes integrantes do projeto, tais como a identidade, o design das interfaces e a linguagem visual, audiovisual, inclusive para avaliar o protótipo do projeto. Estas redes foram denominadas *redes de visibilidade* (flickr, youtube, instagran entre tantos). A figura que segue representa esta estrutura.



Criação nossa, 2020.

Os alunos tinham dentro desta estrutura a possibilidade de estabelecer outros nodos para a ação educacional. O que significa que a rede poderia ser ampliada, considerando parte dedicada ao projeto e parte como espaço da

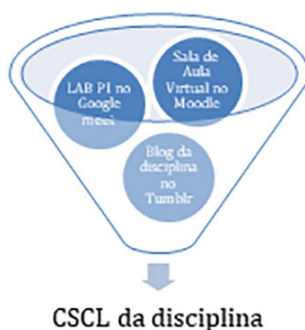
ação educativa, ou sobreposta, e usando os mesmos espaços para o projeto e a ação educativa.

A aprendizagem colaborativa

O PI utilizou potencialidades das tecnologias digitais como suporte à aprendizagem colaborativa. Apoiou-se em princípios da aprendizagem colaborativa assistida por computador (Computer Supported Collaborative Learning – CSCL) que, segundo Reis & Martins (2008: p.02) que objetivam proporcionar condições de aprendizagem através da experimentação de ações construtivas e da discussão reflexiva dos participantes, tendo o ambiente virtual de fornecer os meios para a representação dos conhecimentos, a composição de uma base de dados que atue como memória do grupo e armazenagem das informações referentes ao projeto em desenvolvimento, bem como, facilitar uma diversidade de comunicações entre os integrantes.

Para esses autores a tecnologia ocupa um papel de destaque na permissão da expansão das fronteiras do conhecimento, possibilita novas posturas do aprender, bem como, formas singulares de relacionamento entre as pessoas. Seguindo tais princípios, vamos olhar agora as plataformas utilizadas e discutidas acima na perspectiva da estrutura tecnológica de suporte à aprendizagem colaborativa na disciplina:

Fig. 03 A integração tecnológica na disciplina



Criação nossa, 2020.

As 03 (três) plataformas utilizadas:

1. Moodle: considerada a Sala de Aula Virtual da disciplina;

2. Google meet: espaço virtual das reuniões semanais síncronas do LAB PI;

3. Tumblr: o blog e reblog da composição e integração entre os projetos dos grupos de alunos.

A Sala de Aula Virtual na plataforma Moodle⁸ foi desenvolvida com a intencionalidade de fortalecer e sustentar a proposta e diretrizes gerais da disciplina para o desenvolvimento dos projetos em rede e, também, como local de reflexão, avaliação e registro da aprendizagem colaborativa em construção com os alunos; o LAB PI na plataforma Google Meet caracterizou-se como espaço dos encontros virtuais semanais, com propósitos experimentais de construção das aprendizagens sem hierarquias consolidadas e com possibilidade de composição de novos contornos do aprender na perspectiva do grupo; e, por fim, o blog Redes Educacionais Sustentáveis na plataforma Tumblr representou o local de divulgação, socialização, compartilhamento e desenvolvimento pelos alunos dos projetos em redes sociais.

As ações colaborativas foram desenhadas para integrar os propósitos e caminhos definidos nas três plataformas. Neste artigo analisaremos o desenvolvimento das ações colaborativas na Sala de Aula virtual, por se tratar do ambiente virtual com propósitos de fortalecimento e sustentação da proposta e diretrizes da disciplina na abordagem de construção colaborativa de conhecimentos.

O processo colaborativo iniciou com a composição dos integrantes de cada grupo, ação definida por meio do interesse comum no desenvolvimento de uma proposta de rede social com enfoque em uma das sete dimensões de sustentabilidade, abordadas na disciplina: Dimensão Ecológica; Dimensão Psicológica; Dimensão Econômica; Dimensão Social; Dimensão Espacial ou Territorial; Dimensão Cultural e Dimensão Política. de desenvolvimento dos projetos. Formaram-se 07 (sete) grupos com a participação de (04) quatro a (05) cinco integrantes.

A partir da determinação dos grupos, as ações colaborativas foram potencializadas na Sala de Aula Virtual através das seguintes atividades:

1) Chuva-de-ideias para criação das redes sociais sustentáveis.

Atividade desenvolvida em grupo com a finalidade de definição dos

⁸ O Curso de Graduação em Tecnologia em Design Educacional da Universidade Federal de São Paulo - Unifesp é desenvolvido na modalidade a distância e utiliza a plataforma Moodle para o desenvolvimento dos processos educacionais das disciplinas do curso. O Moodle é a plataforma oficial do curso.

primeiros passos do projeto, com base nos itens: tema; objetivo; público-alvo; estrutura da rede. Tal proposta potencializou a construção colaborativa do grupo por meio da conexão entre a realidade da pandemia vivenciada por todos e o contexto educacional aberto e em rede.

Segundo Palloff (2002, p. 147),

O processo de conectar a aprendizagem do cotidiano à aprendizagem do curso, não apenas confere uma sensação de maior importância aos participantes, mas também os valoriza como pessoas que têm o próprio conhecimento e que podem aplicá-lo a outros contextos.

2) Avaliação do processo do grupo.

Atividade desenvolvida em 02 (duas) etapas, considerando os mesmos temas para reflexão individual e posteriormente com o grupo, a fim de suscitar o planejamento de melhorias no processo colaborativo do grupo:

- a) Eficácia do grupo no desenvolvimento da atividade;
- b) Participação ativa dos integrantes;
- c) Preparação dos participantes para realização das atividades planejadas no grupo para desenvolvimento do projeto;
- d) Aprendizados de cada um com os colegas;
- e) Colaboração de cada um com o grupo;
- f) Sugestões de revisão das ações no grupo para potencializar a construção colaborativa do projeto.

Ao final da segunda etapa, o grupo deveria encaminhar um relatório de percepções sobre o trabalho colaborativo, considerando as necessidades de melhoria na organização dos integrantes e as conquistas desenvolvidas por meio das ações coletivas.

A estratégia de avaliação utilizada foi centrada nos processos do grupo, com o interesse em ajudá-los a aprimorar a colaboração nas aprendizagens. A discussão e a redefinição dos processos de construção coletiva de conhecimentos, sem a participação do professor, é essencial para ampliar a colaboração entre os participantes.

Na tabela 1 apresentamos trechos do relatório de cada grupo, que comprovam a potencialidade desse momento nas revisões da aprendizagem colaborativa dos integrantes:

Tabela 1 - Reflexão sobre os processos de colaboração de cada grupo

| GRUPO | TRECHO DA REFLEXÃO DO GRUPO |
|----------------------------------|--|
| Dimensão Cultural | “... foi possível constatar nossos progressos e necessidades de melhorias nesta primeira fase do Projeto Integrador” |
| Dimensão Ecológica | “...consequimos distribuir tarefas e realizar reuniões semanais para realizar algumas e discutir as próximas atividades, acompanhar o que estava sendo feito por cada um de nós e distribuir as próximas tarefas” |
| Dimensão Econômica | “...diariamente no grupo de whatsapp, temos autonomia para postar nossas opiniões, sugestões e quaisquer colocações pertinentes às atividades desempenhadas e/ou como estamos nos sentindo pessoal ou academicamente” |
| Dimensão Espacial ou Territorial | “Nossos desafios foram aliar as forças e fraquezas de cada membro para aproveitar o potencial de todos durante a construção do trabalho” |
| Dimensão Política | “Falhamos em feedbacks e tomadas de decisão em encontros online sobre os encaminhamentos do projeto, o que, em algumas ocasiões, culminou em incompreensão da proposta a ser implementada” |
| Dimensão Psicológica | “Os principais desafios encontrados foram: distribuir as tarefas de maneira igualitária, elaborar insights coletivamente, participar das reuniões via Google Meet mantendo o foco na produção das atividades.” |
| Dimensão Social | “ As principais soluções encontradas referem-se ao uso de ferramentas como o Trello e o Google Drive, por meio das quais todas as integrantes conseguiram acessar e contribuir com a produção dos relatórios e atividades relacionadas ao Projeto Integrador!” |

Os trechos destacados são representativos dos relatórios dos grupos e demonstram a variedade de temas abordados no momento de avaliação do processo colaborativo, como: a necessidade de ajustes das ações negociadas entre os integrantes; a importância do apoio mútuo no processo de aprendizagem; a definição de estratégias de comunicação e de uso de tecnologias para potencializar as reuniões; a criação de rotinas de trabalho entre os integrantes, dentre outras definições.

3) Avaliação do processo do projeto.

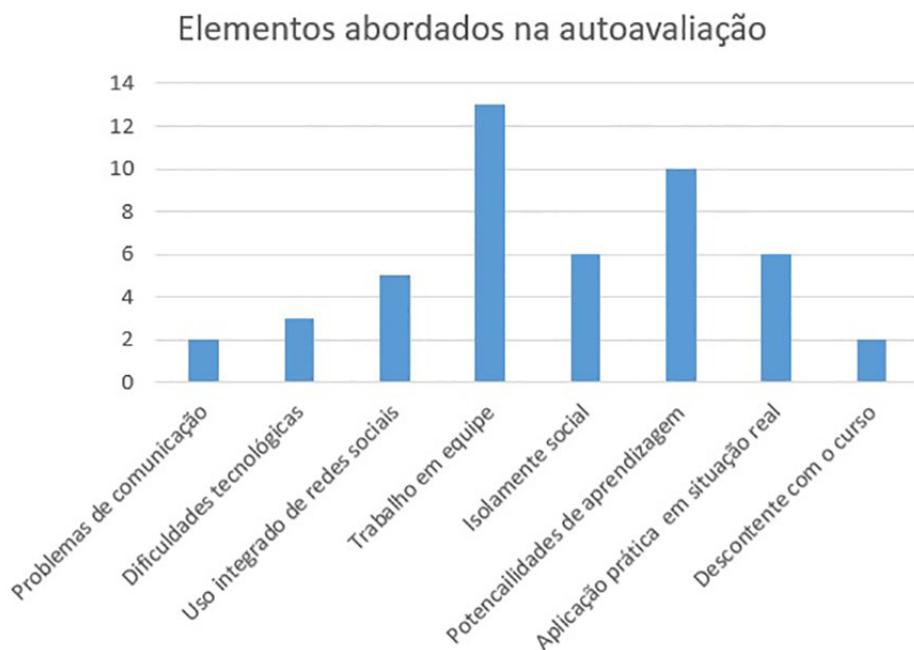
Atividade realizada individualmente, ao final da disciplina, com o propósito de autoavaliar as aprendizagens desenvolvidas no projeto coletivo, considerando as diferentes redes criadas durante a disciplina. O item utilizado

nessa análise teve como enfoque “A Experiência: Como avalia a sua experiência no primeiro projeto integrador? Mudaria algo na construção do projeto?”

Responderam a atividade 18 (dezoito) estudantes dos 21 (vinte e um) que participarem da disciplina. Por meio de método de análise de conteúdo, apoiado em Chizzotti (2010), buscamos compreender criticamente a significação do conteúdo abordado por cada estudante, a ideia manifesta ou latente, as significações explícitas ou ocultas.

As temáticas abordadas em cada manifestação foram agrupadas por categorias em comum, expressas no gráfico a seguir, considerando-se a categoria e o número de abordagens realizadas por todos:

Gráfico 1 - Autoavaliação dos alunos



A tema com maior manifestação dos estudantes foi o “trabalho em equipe”, sendo ressaltadas as dificuldades de construção coletiva, principalmente o alinhamento de ideias e cumprimento das atividades por cada integrante do grupo. Alguns relatos valorizaram a experiência da construção das aprendizagens em grupo, apesar dos desafios enfrentados.

O segundo tema em destaque, intimamente relacionado ao trabalho em

equipe, foi “potencialidades de aprendizagem” com referência ao apoio mútuo e diversidade de pontos de vista.

Os temas “isolamento social” e “aplicação prática em situação real” foram citados com a mesma frequência pelos estudantes. Consideramos essas abordagens relacionadas, pois o desafio da disciplina era propor o desenvolvimento de ações educacionais em redes sociais em tempos de pandemia. A situação de pandemia desmotivou alguns alunos que sentiram os efeitos psicológicos do isolamento social, como por exemplo: a demissão de familiares ou de si mesmo de um emprego, o sofrimento com o adoecimento/perda de pessoas próximas, o despreparo profissional para o trabalho remoto, dentre outros. Mesmo assim, alguns alunos valorizaram o desafio de buscar caminhos educacionais no contexto da pandemia, bem como, a possibilidade de trabalhar com os conceitos sustentabilidade e redes sociais com ações práticas.

O quarto tema abordado pelos estudantes foi o “uso integrado de redes sociais” considerado desafiador pelo fato de aprenderem concomitantemente o uso integrado de redes sociais. Foi também considerado estimulante para os grupos devido à ampliação da dimensão de socialização dos conhecimentos em discussão.

Dois alunos relataram dificuldades tecnológicas vivenciadas no início da disciplina, o que exigiu maior dedicação e estudos para superação desse desafio. Dois alunos manifestaram descontentamento com o método educacional da disciplina e do curso, desenvolvidos por meio da aprendizagem por projeto. É esperado que nem todos os estudantes se sintam à vontade com o método de aprendizagem por projeto, muitas vezes, por nunca terem vivenciado essa estratégia educacional em seu processo de formação.

Para finalizar a análise da atividade 3, compartilhamos a mensagem de um aluno, que sintetiza o que foi relatado pelos colegas:

Avalio minha experiência como desafiadora, produtiva e fortalecedora, superando limites e lidando com assuntos que não dominava e aumentando minha capacidade pessoal em diversos aspectos, respectivamente. Foi uma boa participação e uma vivência ao qual sou muito grato por ter usufruído e pelas pessoas, companheiras e mentoras, que conheci até esse momento. (Aluno X)

A análise dos relatos de cada aluno discute o uso das redes e tecnologias com o compromisso de assumir um papel ativo e comprometido com a qualidade da comunicação e dos trabalhos entre os pares. As ferramentas tecnológicas

e suas singularidades integradas a métodos colaborativos potencializam as habilidades dos sujeitos e a empatia. Sobre isso, Goleman (2014, p.100) ressalta: “precisamos pensar sobre sentimentos”. Nessa perspectiva, o autor aborda sobre a importância de exercitar e zelar por sentimentos e pensamentos nas relações não presenciais e em trabalhos colaborativos, construindo uma abordagem de uso das ferramentas e novas plataformas como facilitadores da comunicação e aprendizagem. Podemos ressaltar também que não é a ferramenta que potencializa as habilidades dos sujeitos, mas possibilita o estabelecimento de relações em rede menos computacionais e mais afetuosas. O que valoriza novas transformações da realidade.

A rede construída

Para finalizar esse artigo discutiremos sobre o resultado do processo de construção de ação educativa e de conhecimento aberto e em rede a partir do desenho da rede proposto inicialmente. Esse percurso será realizado a partir dos nodos, das arestas/bordas ou links, tanto quanto, a partir das conexões propostas.

O foco principal é indicar a conectividade estabelecida por meio das escolhas dos grupos para os espaços (nodos) das ações educacionais e do projeto, para a definição das arestas, como forma de perceber a rede social integrada, a relevância, a expansão e a convergência, o grau de centralidade e maturidade da rede. Estas premissas ajudam a fundar bases para reconhecer o conhecimento próprio da rede e as inteligências coletivas a partir da estrutura da rede.

A tabela que segue indica os grupos, suas temáticas e os nodos propostos (células cinzas) e efetivamente realizados (com os links).

Tabela 02. Rede criada a partir de nodos propostos e efetivamente realizados

| REDES P/UCI | REDE | BLOG | TWITTER | FACEBOOK | INSTAGRAM | LINKEDIN | PINTEREST | MEDIUM | YOUTUBE | WHATSAPP |
|--------------------------------------|---|------|--------------------|---|---|----------|-----------|--------|---|----------|
| redes educacionais sustentáveis | http://ucbde.tumblr.com/ | | | | | | | | | |
| organizeresiduais | http://organizeresiduais.tumblr.com/ | | @organizeresiduais | | | | | | | |
| res significando o isolamento social | http://res-significando-o-isolamento-social.tumblr.com/ | | | res-significando-o-isolamento-social | | | | | | |
| covidconnects | http://covidconnects.tumblr.com/ | | @covidconnects | https://covidconnects.tumblr.com/ | | | | | | |
| o-pedimio politico | http://o-pedimio-politico.tumblr.com/ | | | | | | | | | |
| spread e emprender | http://spread-e-empender.tumblr.com/ | | | | | | | | | |
| cco-confinamento | http://cco-confinamento.tumblr.com/ | | | | http://www.instagram.com/ccomamater | | | | https://www.youtube.com/watch?v=5DgB7LkQ2I | |
| MrEr | http://muscumear.tumblr.com/ | | | | | | | | | |

As observações iniciais indicam, com exceção do blog *Redes educacionais sustentáveis* que é o blog nuclear do projeto, em uma perspectiva de rede cen-

tralizada, que a maioria dos grupos estabeleceu, a priori, uma ótica de rede distribuída ao propor diferentes espaços para desenvolver a ação educativa.

No entanto, esta ótica é reduzida quando construção da rede e isto se deve a diversos fatores, dentre eles: maior ou menor compreensão e prática com os espaços a serem adotados; o entendimento sobre uma rede integrada; colaboração e cooperação entre os membros do grupo; e a relação com o tempo de projeto, da disciplina e da realidade do COVID-19. Dois projetos mantiveram suas ações educacionais nucleadas no próprio blog do projeto.

A rede mapeada nos mostra um baixo grau de conectividade quando analisada pela interatividade das e com as mensagens e, também, pela pouca interconexão entre hashtags e links. Até este momento, a rede, formada pelas

Tabela 03. Hashtags utilizadas na rede

| hashtags | |
|-------------------------------------|--|
| redes educacionais sustentaveis | #Sustentabilidade #Sustentabilidade Social #sustentabilidade econômica #sustentabilidade política #sustentabilidade ecológica #sustentabilidade psicológica #sustentabilidade espacial #sustentabilidade cultural |
| organizesuasideias | #organizesuasideias #COVID19 |
| ressignificando o isolamento social | #EstudandoEmCasa #estudojunto |
| covidconecta | #CovidConecta #Sustentabilidade #sustentabilidade espacial |
| e-pedemia política | |
| aprender e empreender | #aprendereempreender #comunidadeempreendedora #empreendertransforma #economiacolaborativa #empreendedorismo |
| eco-confinamento | #>< #uc1tede #dimensaoecologica #redessociais #redeaberta |
| MusEus | |

ações educacionais e pelos seus projetos, está mais amparada em convergência, por laços fortes, do que por expansão através dos laços fracos. Isto aproxima a rede de espaços mais organizados do que complexos e caóticos.

Como os projetos foram pensados no âmbito dos grupos e não como uma rede de conhecimento baseada em ações educacionais sustentáveis o elemento hashtag, importante para estabelecer conectividade e maturidade da rede, foi pouco efetivo.

Usando uma escala de maturidade adaptada de Andreas Meiszner (2012)¹ sugerimos que a rede constituída por cada projeto e a rede ampla que os engloba ainda está em estágio imaturo. Os ambientes imaturos são assim chamados porque os participantes ainda não reconhecem os espaços (nodos), as conexões (arestas); bem como, as linguagens e códigos não são habituais. Nesta perspectiva elementos do Estado de Relevância ainda são pouco percebidos em sua dinâmica.

Na escala proposta ainda temos a *maturidade inicial*. Nela o espaço, as linguagens e códigos tornam-se claros. Durante o semestre letivo, enquanto a disciplina estava acontecendo, alguns grupos e suas redes chegaram a este estágio.

A *maturidade média* é dada pela adoção dos espaços, com dinâmica e constância de uso; a *maturidade completa* é estabelecida quando as funções, linguagens e códigos são incorporados. Estes últimos estágios aproximam-se dos quadrantes do complexo e do caótico do Cynefin Framework, assim como, do binômio convergência e expansão, e criam condições para a manutenção da rede de conhecimento pela criação e relevância do conhecimento.

Esta análise nos indica que quanto maior for a clareza sobre as redes sociais digitais como espaço de conhecimento próprio e menor a curva de aprendizagem sobre os nodos que as compõem, maior será a maturidade da rede ao longo do tempo, possibilitando condições para a colaboração, as inteligências coletivas e o conhecimento aberto e em rede. Observamos a necessidade latente dos alunos da percepção da rede como um todo, concentrando-se muito em fragmentos da rede. Talvez como consequência de uma primeira experiência.

¹ Virtual workshop: Mainstreaming open education. Disponível em: <https://unu.edu/events/archive/conference/virtual-workshop-mainstreaming-open-education.html> Acessado em: 02 de setembro de 2020.

Referências

BAKHTIN, M. Estética da criação verbal. São Paulo. Martins Fontes, 2003

BARABÁSI, Albert-László. Linked: the new Science of networks. Massachusetts: Perseu Books, 2002.

BRUNER, J. A cultura da educação. Porto Alegre. Artmed, 2001.

CAPRA, F. A teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos. Tradução Newton Roberval Eicheberg. São Paulo: Cultrix, 1995.

CASTELLS, Manuel. Communication Power. Oxford: Oxford University Press, 2009.

CHIZZOTTI, A. Pesquisa em Ciências humanas e sociais, 11 ed, São Paulo: Cortez, 2010.

FEIL, A. A.; SCHREIBER, D. “Sustentabilidade e desenvolvimento sustentável: desvendando as sobreposições e alcances de seus significados”, IN: Cadernos EBAPE.BR, v. 14, nº 3, Artigo 7, Rio de Janeiro, Jul./Set. 2017. Disponível em (https://www.researchgate.net/publication/320484360_Sustentabilidade_e_desenvolvimento_sustentavel_desvendando_as_sobreposicoes_e_alcances_de_seus_significados). Acesso 28.08.2020

GOLEMAN, D. Foco: a atenção e seu papel fundamental para o sucesso. Trad. Cássia Zanon. – 1 ed. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

KOZINETZ, Robert. Netnography: doing ethnographic research online. London, UK: SAGE Publications Ltda., 2011.

LATOUR, Bruno. Networks, societies, spheres: reflections of an actor-network theorist. Keynote speech for the International Seminar on Network Theory: network multidimensionality in the digital age. Los Angeles: Annenberg School for Communication and Journalism, feb 2010. Disponível em: <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/viewFile/1094/558> Acessado em 02 de setembro de 2020.

LAW, John. Notas sobre a teoria do ator-rede: ordenamento, estratégia e heterogeneidade. Disponível em: <http://www.necso.ufrj.br/Trads/>

Notas%20sobre%20a%20teoria%20Ator-Rede.htm Acessado em 02 de setembro de 2020.

LEONTIEV, A. O Desenvolvimento do Psiquismo. 2 ed. São Paulo/Rio de Janeiro. Editora Nacional 1976.

LÉVY, Pierre. Cibercultura. São Paulo: Editora 34, 1999.

LÉVY, Pierre. A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço. 7ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

LEVY, P. A INTELIGÊNCIA COLETIVA NOVA FONTE E POTÊNCIA, Universidade Unisinos. Formação Antropológica. Disponível em: <http://www.projeto.unisinos.br/humanismo/antropos/IColetiva.pdf>. Ultimo .acesso: 26.08.2020

MEISTER, Izabel. A tecitura do conhecimento nas redes sociais: habitat das inteligências coletivas. Tese de doutorado – Programa Educação, arte e história da cultura. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2012. Disponível em: <http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/2067> Acessado em 02 de setembro de 2020.

NEWMAN, Mark. BARABÁSI, Albert-László. WATTS, Duncan J. The structure and dynamics of network. New Jersey: Princeton University Press, 2006.

NICOLIS, G. PRIGOGINE, I. Exploring complexity: an introduction. New York: W. H. Freeman and Company, 1989.

PALLOFF, R. M. Construindo comunidades de aprendizagem no ciberespaço. Rena M. Palloff e Keith Pratt; trad. Vinícius Figueira. Porto Alegre: Artmed, 2002.

REIS, F L D & MARTINS, A E. Aprendizagem Colaborativa no Ensino a Distância. In Revista Brasileira de Aprendizagem Aberta e a Distância, São Paulo, SP. DOI: <https://doi.org/10.17143/rbaad.v7i0.210> . Edição v. 7. 2008.

SHAFFER, David Williamson; CLINTON, Katherine A. Toolforthoughts: Reexamining thinking in the digital age. WCER, 2005. Disponível em: https://wcer.wisc.edu/docs/working-papers/Working_Paper_No_2005_6.pdf Acessado em: 07 de agosto de 2020.

SNOWDEN, Dave (David). *Cynefin, a Sense of Time and Place: an Ecological Approach to Sense Making and Learning in Formal and Informal Communities*, 1999. Disponível em: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.196.3058&rep=rep1&type=pdf>. Acessado em: 07 de agosto de 2020.

STROGARZ, S. H. *Nonlinear dynamics and chaos*. Massachusetts: Perseu Books, 1994.

VIGOTSKI, L. S. *A Formação social da mente*. São Paulo. Martins Fontes, 2002.

WATTS, Duncan J. The “new” science of networks. *Annual reviews*, 2004. Disponível em: <https://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146%2Fannurev.soc.30.020404.104342>. Acessado em 02 de setembro de 2020.

WATZLAWICK, P.;; BEAVIN, J. H.; JAKCSON, D. D. *Pragmática da comunicação humana. Um estudo de padrões, patologias e paradoxo na interação*. São Paulo: Cultrix, 2007

Capítulo 9

Crianças e Tecnologias: educação para o futuro

Mariana Moro¹
Gracielly Gomes²

Introdução

O mundo está se desenvolvendo em uma velocidade nunca antes vista. Antes, uma carta para chegar até o destino em outro estado em nosso país de três a seis dias. Hoje, com um simples clique, é possível enviar um artigo de 200 páginas para um lugar situado no outro lado do mundo. Essa é uma das inúmeras novidades resultantes da era digital. Realidade virtual, mensagens por aplicativos de conversas, chamadas de vídeo, chamada em espera, conversar em salas de bate papo com mais de uma pessoa ao mesmo tempo, essas são algumas das diversas possibilidades dos tempos atuais.

Juntamente com tais possibilidades, está o YouTube, uma plataforma que permite hospedar vídeos com diferentes conteúdos. Nessa plataforma, o usuário pode deixar sua opinião, compartilhar com outras plataformas e também ser o próprio produtor de conteúdo. Qualquer pessoa, mesmo que não possua conta na rede YouTube, pode acessar e encontrar o que quiser com a ferramenta buscar.

Na nossa atualidade, o Youtube tem sido um dos principais mecanismos de busca por conteúdos de cunho escolar. Com mais de um bilhão de usuários em 91 países, sendo apresentada em versões com 80 idiomas diferentes, a plataforma tem como principal missão “dar a todos uma voz e revelar o mundo”³, tendo como premissa elementos básicos como o direito à liberdade de

¹ Mariana Mouro. Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT, é mestre em Estudos de Cultura Contemporânea pela UFMT.

² Gracielly Gomes. Graduada em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT, é mestre em Estudos de Cultura Contemporânea pela UFMT.

³ Disponível em <https://www.YouTube.com/intl/pt-BR/about/press/> acessado em 10/07/2020

expressão, à informação, à oportunidade e à liberdade de pertencer. Pensando nessa diversidade de conteúdos escolares postados nessa plataforma, o presente artigo defende a importância do letramento tecnológico para crianças e jovens, com foco não apenas no manuseio de máquinas, mas principalmente na programação e na capacidade de interpretação dos conteúdos.

Começamos com uma apresentação do envolvimento dos mais novos e suas habilidades ao manusear qualquer tipo de tecnologia posta a ele. Depois, apresentamos o ponto de vista de Douglas Rushkoff sobre a expertise das crianças quando o assunto é a interação com a tecnologia e seguir com as mudanças culturais e comunicacionais apresentadas por Jean Caune. Também nos beneficiamos de Jean Piaget para apresentar quais são as relevâncias do procedimento de escolarização no desenvolvimento da autonomia na criança, manifestada essencialmente para a condição de adulto. Em Macedo buscamos a contribuição das leituras que cada indivíduo realiza sobre o mundo, enxergando que estas são carregadas de sensibilidade. A partir de Pierre Lévy buscamos compreender melhor o processo das atividades cognitivas afetivas envolvidas com a linguagem, a sensibilidade, o conhecimento e a imaginação, partindo do princípio de que são inventivas e remodeladas pela mediação digital. Juntamente, refeitas por dispositivos tecnológicos particulares, tais atividades, como a escrita, a leitura, os processos de ensino-aprendizagem, incorporam-se as novas configurações sociais. Desta maneira, pretendemos compreender mais a fundo as relações de jovens com as tecnologias e como essas ocorrem em nossa esfera cultural e social.

Infância e tecnologia – a tecnologia como ambiente natural para crianças

A era da tecnologia transforma o modo como as pessoas se relacionam, nada é mais como antes. Atualmente a comunicação tem passado por transformações em seus modos de operação. Pessoas em locais díspares, com fusos horários únicos, conseguem se comunicar em tempo real. A primeira transformação que se pode colocar em termos da cultura tecnológica é a noção de tempo e espaço. Não há mais barreira para que a comunicação aconteça de forma rápida e eficaz. Uma simples e rápida mensagem acaba por estabelecer uma relação e comunicação entre indivíduos, ambas em locais diferentes, com horários diferentes.

As relações e o consumo têm também mudanças. Tudo é alterado. Os

costumes mudam, por conseguinte os indivíduos também. Tal alteração é identificada ao que Jean Caune apresenta como era pós-industrial. Para o autor, é a fase que estabelece “uma convergência de técnicas de informação que, por certo, afetam os processos de produção e difusão do saber, os modos de pensamento, os momentos de entretenimento, os comportamentos e as identidades culturais” (Caune, 2012, p. 2).

A exemplo dessa modificação e da obsolescência rápida que chega até nós é o aparelho celular. O primeiro celular móvel teve seu lançamento em 1983, mesmo sendo uma novidade para a tecnologia da época, não completava as necessidades simples que o homem tem hoje. O avanço tecnológico do celular fez com que outros meios se tornassem obsoletos, como, por exemplo o “orelhão” nas calçadas, ou mesmo algum telefone público fixo instalado em prédios públicos para uso da população. Ou seja, o aparelho celular é uma das ferramentas resultantes dessa revolução, e uma das mais utilizadas, em constante evolução, mas também orientador das práticas sociais de comunicação e circulação de informações.

As boas novas resultantes da convergência tecnológica vão muito além. Sendo isso um “processo cultural a considerar que o fluxo de conteúdo que perpassa múltiplos suportes e mercados midiáticos e os consumidores migram de um comportamento de espectadores passivos para uma cultura mais participativa” (DEL BIANCO, 2012, p. 17). Demais ferramentas como o rádio, filmadoras, câmeras fotográficas, gravadores, por exemplo, tornam o celular uma máquina indispensável, especialmente por ser móvel e permitir o acesso à internet.

Todo esse aparato tecnológico em um só aparelho, para Del Bianco (2012) proporciona inovações no que se refere às configurações, rearranjos e acoplamentos nas interfaces, o que sugere a alteração do modo de operação da mídia tradicional: da produção para a distribuição e a transmissão de conteúdo. Tudo isso “funciona como ferramentas organizativas que possibilitam centralizar conhecimento e informação com um grau elevado de flexibilidade e de adaptabilidade” (DEL BIANCO, 2012, p19).

E não é raro ver que crianças que demonstram facilidade em lidar com novas tecnologias, como exemplo, o celular, seja ela modelo Android, iphone ou qualquer outro tipo. Hoje, quando se trata de tecnologia, os papéis de quem ensina e para quem aprende estão invertidos. O mais novo ensina o mais velho. Isso acontece devido a facilidade que as crianças têm de adaptação

à tecnologia. Para Douglas Rushkoff, “a capacidade de a pessoa incorporar novos sistemas de linguagem – de se adaptar – é maior até o início da puberdade, e depois diminui drasticamente” (Rushkoff, 1999, p. 8). Isso ajuda também a compreender porque os adultos têm mais dificuldades para se adaptar aos avanços tecnológicos.

“Bem-vindos ao século XXI. Somos todos imigrantes nesse novo país” (Rushkoff, 1999, p. 8). Essa é uma afirmação ousada. Rushkoff é autor de “Um Jogo Chamado Futuro”, lançado em 1999. A obra parece ser antiga, considerando a velocidades das mudanças tecnológicas, mas com o passar das páginas nota-se sua atualidade. A frase apresentada no começo deste parágrafo, “somos todos imigrantes nesse novo país” é um exemplo. Hoje nos deparamos com cenários perturbadores, como a pandemia do coronavírus. O ano de 2020, exigiu de todos uma adaptação inimaginável. O mundo foi tomado pelas *lives*⁴ e *home office*⁵. E mais uma vez foram necessárias paciência e adequação. E, mais uma vez, as crianças saem na frente com a capacidade lidar com aulas por vídeo chamadas, aulas online e outras atividades. A constante inovação é um traço central do presente.

o homem evoluiu significativamente durante o tempo da vida de uma pessoa e essa intensidade de evolução não dá sinais de redução. Precisamos nos adaptar, mais que a qualquer mudança em particular, ao fato de que estamos mudando com tanta rapidez. Temos de aprender a aceitar a mudança como uma constante. A inovação é o novo status quo⁶ (RUSHKOFF, 1999, p. 9).

Para o autor, essa evolução é “uma nova forma de vida colonial” para a qual a humanidade está se encaminhando. Hoje é possível se relacionar com pessoas que estão do outro lado do mundo, apenas com uma ligação. Mais do que isso, é possível conhecer um local simplesmente com um clique. Um exem-

⁴ Live é uma transmissão ao vivo de áudio e vídeo na Internet, geralmente feita por meio das redes sociais. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/noticias/2020/03/o-que-e-uma-live-saiba-tudo-sobre-as-transmissoes-ao-vivo-na-internet.ghtml>.

⁵ Do inglês – escritório em casa. Home Office é um regime de trabalho feito remotamente. Há empresas que incentivam este tipo de trabalho, permitindo que seus colaboradores façam algumas horas desta maneira, que pode ser na casa do trabalhador ou até mesmo em outros lugares fora da companhia, como cafés, parques, etc. Disponível em: <https://www.dicionariofinanceiro.com/home-office/>.

⁶ Condição de alguém ou estado atual de alguma coisa. Estado ou circunstância que se mantém igual ou do modo como estava antes de alterações: não podia perder o status quo de presidente. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/statu-quo/>.

plo deste avanço são as experiências realistas que ocorrem por meio dos óculos de realidade virtual⁷. Essa tecnologia permite mais que uma mera diversão. Ela proporciona ao usuário conhecer certos locais como se o visitante estivesse de corpo presente no local visitado. Como afirma Rushkoff “sem sair do lugar, viajamos mais longe do que qualquer geração na história” (Rushkoff, 1999, p. 9).

A evolução a qual Rushkoff se refere, por vezes é entendida como ameaça por inúmeras pessoas. Como é o caso de empresas que não se atualizam e acabam por perder renda e clientes. Para o autor, a atualização deve ser vista como parte do processo de evolução. “Não estamos sendo invadidos - estamos apenas sendo cutucados” (Rushkoff, 1999, p.14). Um exemplo dessa adaptação está em uma série disponível no *streaming* Netflix. *Modern Family*⁸ é o nome da produção. Em um dos episódios, a família protagonista precisa escolher entre se adaptar à evolução tecnológica ou perder dinheiro em sua empresa. Quem aparece com as evoluções para o empreendimento são jovens de uma *startup*⁹. A atual diretora é filha do dono, que está aposentado. Depois de muita discussão acabam por aceitar, pois enxergam que se não se adaptarem às tecnologias, podem chegar à falência.

Para Caune, a evolução tecnológica proporciona o avanço da técnica, ao lado das formas de comunicação. O que está diretamente ligado aos “processos cognitivos, ao aumento do saber e capacidades humanas de armazená-lo” (Caune, 2012, p. 13). Com isso temos novas práticas culturais, assim como novos conhecimentos postos à sociedade. E quando entendemos as alterações nas formas culturais, estamos falando também das formas de ensino e aprendizagem que estão se adaptando aos avanços da tecnologia. Hoje, o aluno não é um mero receptor. Ele pode ser autor do seu próprio aprendizado. E as

⁷ É comum que esse questionamento surja quando nos deparamos com os famosos óculos (ou headsets) de realidade virtual. Como, para forjar a realidade, uma imagem plana não bastaria, a realidade virtual cria uma ilusão de profundidade através da estereoscopia, onde duas imagens diferentes são geradas, uma para cada olho. Assim, o cérebro interpreta que as duas são uma só, o que forja a sensação de realidade. Disponível em: <https://canaltech.com.br/>.

⁸ Através da perspectiva de um documentário jamais visto, momentos da convivência e divertidas cenas do cotidiano de uma família são expostos. Episódio citado está na temporada 10 episódio 3. Em [Netflix.com.br](https://www.netflix.com.br)

⁹ Startup é uma empresa jovem com um modelo de negócios repetível e escalável, em um cenário de incertezas e soluções a serem desenvolvidas. Embora não se limite apenas a negócios digitais, uma startup necessita de inovação para não ser considerada uma empresa de modelo tradicional. Disponível em: <https://www.startse.com/noticia/startups/afinal-o-que-e-uma-startup>.

instituições de ensino que não acompanham tais mudanças acabam por perder estudantes, bem como a credibilidade no quesito adaptação e inovação.

E um desses nichos que cresce a cada dia é a educomunicação em espaços não formais, por exemplo o audiovisual na plataforma *youtube*. Mesmo antes do cenário em que vivemos de pandemia, os estudantes já buscavam por vídeos nessa rede que pudessem auxiliar no aprendizado deles. E agora, na era das aulas online e vídeo aulas, isso tem ganhado força e poder na sociedade. Para Veen e Vrakking (2009), isso ocorre por ser o YouTube uma ferramenta eficaz para a transição do ensino formal para o não formal. Essa ferramenta comunicacional acomoda uma interação com os estudantes fora do espaço formal, possibilitando o acompanhamento em tempo real das novidades postadas na plataforma. Com isso, independente da tática utilizada no processo de percepção dos produtos audiovisuais, a articulação do discurso de seus atores, o modo como ilustram o conteúdo e o espaço e equipamento que utilizam, o que nos importa é refletir a respeito da importância da divulgação deste material como ferramenta de ensino-aprendizagem, dando suporte aos conteúdos apresentados no interior das salas de aula, como é o caso da produção de videoaula.

As formas de interação com a plataforma proposta permite que o estudante também se torne um produtor, como abordado anteriormente. Mesmo porque, conforme defende Rushkoff, nada pode ser observado sem ser modificado pela própria observação. Nenhuma observação é passiva. Desta maneira, independente da faixa etária, inclusive crianças, todos acabam por produzir algum tipo de conteúdo. Em uma busca rápida por canais que abordam a educação tecnológica, não há canais que tenham algum tipo de conteúdo que seja específico para ensinar a criança a lidar com as novas tecnologias. Ou seja, a criança que usa um celular, um computador, é uma autodidata, pois tudo que aprende o faz sozinha, mexendo, procurando, experienciando. Para uma criança é muito simples operar um celular. Aprende como se usa na prática. A descoberta faz parte do mundo infantil.

A importância da educação para contextos digitais na infância

Em um mundo cada vez mais tecnológico, a infância é vivenciada das mais surpreendentes formas. Esperar um padrão de comportamento infantil diante das múltiplas plataformas digitais acessadas diariamente por esse grupo

etário seria o mesmo que subestimar sua capacidade conectiva e criativa. Os brinquedos e os modos de brincar tradicionais ganham extensões tecnológicas no mundo virtual. As relações na cultura tecnológica estimulam cada vez mais um universo de possibilidades virtuais e contribui para a alteração da estrutura comunicativa presente nas brincadeiras. O potencial da criança inserida nesse contexto digital apresenta caráter progressivo e repercute em todos os domínios da sua vida. O volume de informação que uma criança recebe na atualidade é infinitamente maior do que nos tempos anteriores, quando a fonte de informação se baseava apenas na família, na escola e na religião. Concomitantemente, os perigos que envolvem essa infância conectada também superam todas as estimativas de outros tempos.

Em meio a esse cenário de constantes evoluções instantâneas, o protagonismo infantil também se manifesta nos campos da educação. Piaget (1977) defende a relevância do processo de escolarização para o desenvolvimento da autonomia na criança, que se manifesta essencial para a condição de adulto. A autonomia é observada também nas atividades pertinentes ao uso feito pelas crianças das tecnologias. É muito incomum notar uma criança pedir ajuda a um adulto quando se trata do manuseio dos dispositivos digitais. Esse fenômeno quebra a corrente defendida por muito tempo de que o conhecimento sempre vem do adulto. Quando se trata de atividades em contextos digitais as afinidades da criança favorecem a descoberta do novo.

Macedo (2004), estudioso da teoria de Piaget no Brasil, ressalta os modos como nossas leituras pessoais são carregadas de individualidade. Para ele, as leituras pessoais são carregadas de sensibilidade, as compreensões que construímos são sensíveis às experiências e nos tornam únicos como indivíduos. E isso deve ser considerado na educação infantil: é o olhar do professor para o interior da sua sala de aula, para os seus alunos, para as fases de desenvolvimento do aprendizado e as facilidades e dificuldades presentes. Piaget posiciona o papel do professor em alguém capaz de levar seu aluno a fazer ele mesmo suas próprias descobertas. Segundo o autor, “para que uma criança entenda, deve construir ela mesma, deve reinventar. Cada vez que ensinamos algo a uma criança estamos impedindo que ela descubra por si mesma. Por outro lado, aquilo que permitimos que descubra por si mesma, permanecerá com ela” (PIAGET, 1989, p. 53).

As atividades pertinentes à cultura digital tecnológica da criança quando inseridas no ambiente escolar tendem a impulsionar a ludicidade e a

criatividade, ao mesmo tempo em que incentiva o indivíduo na construção e amadurecimento de suas descobertas. Essas vivências proporcionam o desenvolvimento de suas habilidades, competências e inteligências subjetivas (SANTOS, 2014; GOMES, 2016). Em meio a essas extensões midiáticas utilizadas pelas crianças, o celular se apresenta como o dispositivo mais popular entre todas as faixas etárias. Por meio desse dispositivo a interatividade é constante e reconfigura fronteiras. Além disso, viabiliza os novos modelos de interação humana. Conforme falado anteriormente, as extensões midiáticas disponibilizadas nesse aparelho resultam na transformação da interatividade propiciada pela internet.

Lemos (2005) contextualiza o celular como o controle remoto do cotidiano. Para esse autor, “o celular expressa a radicalização da convergência digital, transformando-se em um “teletudo” para a gestão móvel e informacional do cotidiano. De medium de contato inter-pessoal, o celular está se transformando em um media massivo” (LEMOS, 2005, p.7). As atividades cognitivas essenciais envolvidas com a linguagem, a sensibilidade, o conhecimento e a imaginação inventiva são remodeladas pela mediação digital. Conjuntamente, recompostas por dispositivos tecnológicos singulares, as atividades cognitivas, como a escrita, a leitura, os processos de ensino-aprendizagem, incorporam-se a novas configurações sociais (LÉVY, 1998).

As crianças são navegantes assíduas nesse oceano de informações. Nos dias atuais, as brincadeiras e cantigas de roda cedem espaço para os jogos eletrônicos presentes nos *tablets* e celulares. Teixeira (2012, p.26) defende que as tecnologias “possibilitam o alcance global e imediato de determinado conhecimento, sistematizado em um texto, imagem, vídeo etc.”. Além disso, o autor complementa que essas tecnologias viabilizam espaço para o desenvolvimento de uma “comunicação imediata, de contraposição teórica, de aprofundamento e de estabelecimento de relações dialógicas entre as pessoas” (TEIXEIRA, 2012, p.26). De acordo com esse autor, as tecnologias digitais são ampliadas na cibercultura de maneira que efetive a construção do conhecimento, de manifestações inteligentes e de avanço da ciência em todas as áreas do conhecimento.

Considerando contextos midiáticos digitais, a participação e colaboração são insumos à inteligência coletiva. Ao encaminhar esses conceitos para o campo educacional e avaliando o interesse de crianças pelas mídias digitais e

redes sociais, os educadores tem nesses dispositivos um poderoso aliado quando incorporado no ambiente escolar com finalidade de suporte no aprendizado. Teixeira (2012) conceitua a educação como um processo em que o conhecimento é construído por meio de métodos de aprendizagem, sejam eles formais ou não formais.

Havendo a possibilidade de que qualquer pessoa possa emitir informação sobre diversos assuntos, democratizando os meios de manifestação, a viabilidade de criação de coletivos inteligentes apresenta um crescimento exponencial. Coletivos voltados aos interesses comuns investem na valorização dos saberes diferenciados, habilidades e perspectivas que virtualmente irão qualificar e complexificar os conhecimentos constituídos. Toda essa discussão acerca do potencial da criança no contexto tecnológico e digital é bem atual e relevante. Todavia, estamos educando nossas crianças para a vivência nesses ambientes virtuais? Na escola, a criança recebe suporte nos processos de ensino aprendizagem e, como já vimos nas argumentações de Piaget, o professor ocupa um papel muito importante na mediação desse conhecimento. Entretanto, não temos a cultura de educar nossas crianças para a vivência em contextos digitais. A supervisão dos pais existe e, geralmente, com o auxílio de aplicativos instalados nos dispositivos, controlam o conteúdo acessado e horários de uso.

As crianças possuem plena habilidade de produção de conteúdo nas plataformas digitais, como acontece com as inúmeras YouTubers e Instagramers infantis, que aparecem periodicamente em canais e perfis das redes sociais mostrando seu cotidiano e até mesmo ensinando algo aos seus seguidores. Sabemos que as crianças estão dos dois lados da tela, ora como consumidoras, ora como emissoras de mensagens. Rushkof (2012) chama a atenção para os modos como somos consumidores de toda essa tecnologia, propondo o aprendizado de programação para que não sejamos por ela programados. A criança se mostra plenamente capaz de interagir e produzir conteúdo, mas não há um interesse comum em estimular e educar a criança para o uso das tecnologias. De modo que ela estará fazendo uso de algo programado por alguém, geralmente um adulto. Para Rushkoff (2012, p. 20), a programação de computadores é essencial no mundo tecnológico em que vivemos, e enfatiza que programar “significa determinar os códigos e as regras por meio das quais nossas muitas TICs construirão o futuro”.

Considerações Finais

A criança possui habilidade para exercer tal função como aluno e, conseqüentemente, programar seu futuro. Investir no ensino de programação para as crianças é o mesmo que investir também na sua educação, na sua autonomia e no seu futuro. Pois é o mesmo que dar a ela insumos e suporte para construir seu futuro, que será cada vez mais tecnológico. A necessidade de atualização torna-se primordial na contemporaneidade. Inovar, modificar, reinventar, remodelar e modernizar são as palavras que melhor determinam nossa realidade cotidiana. Vivemos sobre a constante pressão pela necessidade de atualizar. Móveis, eletroeletrônicos e eletrodomésticos são trocados diariamente nas residências simplesmente porque os antigos não atendem mais as necessidades rotineiramente atualizadas dos consumidores.

A novidade é a principal causa da atualização. Os aplicativos dos dispositivos móveis são atualizados constantemente, a ponto de esgotar a memória do dispositivo, o que leva o consumidor a trocar seu aparelho, já que ele não o atende mais. No mundo tecnológico a atualização tornou-se uma constante e, sem mesmo perceber, somos levados a fazer com que essa engrenagem nunca pare. Acordamos todos os dias em um mundo novo, repleto de novas atualizações ao passo de um clique. Toda essa atualização é parte do processo de evolução (Rushkoff, 1999). O homem atualizado é um homem evoluído, com processos cognitivos aprimorados e com o saber e capacidades humanas ampliadas, de modo que a cultura também seja alterada, atualizada (CAUNE, 2012).

As crianças já nascem em meio a essa realidade, como se fosse natural. Reproduzem essa necessidade de atualizar desde suas atividades mais simples. Sua linguagem também é atualizada. Estão introduzidas em uma cultura em constante atualização e possuem pleno potencial para acompanhar todas essas transformações, desenvolver e aprimorar novas habilidades. Todavia, a educação que recebem ainda não contempla todas as dimensões de um mundo tecnológico em constante atualização. Na maioria dos casos, a estrutura escolar não atualiza seu método educacional de acordo com as necessidades dessa criança, agora tecnológica. Uma das principais missões da escola é justamente preparar a criança para o seu futuro. Se consideramos o momento atual tecnológico, o devemos esperar da tecnologia nesse futuro que aguarda a criança do hoje? Seria esse o momento das principais entidades promotoras da

infância investirem na construção do futuro dessas crianças?

O modelo Eldorado, extraído da teoria piagetiana, sugere justamente que o professor olhe para a mesma direção do seu aluno e, nesse caso, seria necessário que, além do professor, a instituição de ensino tenha esse mesmo olhar e caminhe lado a lado, observando o potencial tecnológico de uma criança que acompanha a evolução do mundo e é capaz de construir seu futuro. Entretanto, sem instrução suficiente para isso. Educar para as tecnologias é o mesmo que preparar essa geração, com tanto potencial tecnológico, para um futuro autônomo. Seja programando sistemas de computadores, criando conteúdo, ou exercendo qualquer outra atividade em que efetive sua autonomia e protagonismo.

Referencias

CAUNE, Jean. Cultura e comunicação: convergências teóricas e lugares de mediação. **São Paulo: Editora Unesp**, p. 1904-2004, 2014.

DEL BIANCO, Nélia R. O rádio brasileiro na era da convergência. **São Paulo: INTERCOM**, 2012.

GOMES, S. dos Santos. Infância e Tecnologias. In COSCARELLI, Carla Viana (Org.). **Tecnologias para aprender**. São Paulo: Parábola, 2016. 190 p.

LEMOS, André. Cibercultura e mobilidade: a era da conexão. **Razon y palabra**, v. 41, 2005. Disponível em: < <http://www.razonypalabra.org.mx/antteriores/n41/alemos.html>> Acesso em 22/09/2018.

LEVY, Pierre. **A inteligência coletiva**. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

_____. **As tecnologias da inteligência**. São Paulo: Ed. 34, 1997

_____. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

PIAGET, J. **Seis estudos de psicologia**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

PIAGET, Jean. **O julgamento moral na criança**. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

RUSHKOFF, Douglas. **As 10 questões essenciais da era digital**: programe seu futuro para não ser programado por ele. São Paulo: Saraiva, 2012.

RUSHKOFF, Douglas. **Um Jogo chamado futuro como a cultura dos garotos pode nos ensinar a sobreviver na era do caos**. Revan, 1999.

SANTOS, Santa Marli Pires dos. **O brincar na escola: metodologia lúdico-vivencial, coletânea de jogos, brinquedos e dinâmica**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. 108 p

SOUZA, Marilene Proença Rebello de. Entrevista com o professor Lino de Macedo. **Psicol. Esc. Educ. (Impr.)**, Campinas, v. 8, n. 2, p. 231-235, dez. 2004. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-85572004000200013&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 3 jul. 2020. <https://doi.org/10.1590/S1413-85572004000200013>.

TEIXEIRA, Adriano Canabarro. A educação em um contexto de cibercultura. **Revista Espaço Acadêmico**, v. 12, n. 139, p. 25-32, 2012. Disponível em <<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/19347>> Acesso em 23/08/2018.

VEEN, Wim; VRAKKING, Ben. **Homo Zappiens: educando na era digital**. Artmed Editora, 2009.

Capítulo 10

Patrimonio, Turismo, Identidad y un Caso para el Estudio: el “Camino del Cid”

Valeriano Piñeiro-Naval¹
Raquel Crespo-Vila²

Cultura y patrimonio: un binomio consolidado

Conviene empezar reconociendo que el término “cultura” es lo suficientemente complejo como para haber sido abordado desde muy distintas perspectivas y suscitado, por lo mismo, innumerables definiciones³ (Hofstade, 1981; Piñeiro-Naval & Morais, 2020).

Siguiendo a Hofstede (1981), la noción de “cultura” puede ser definida como “un agregado interactivo de características comunes que influyen en la respuesta de un grupo humano a su entorno” (p. 24). Asimismo, este autor asegura que “la palabra ‘cultura’ está comúnmente reservada para las socieda-

¹ Valeriano Piñeiro-Naval. Universidad de Salamanca (España). Licenciado en Publicidad y Relaciones Públicas (Universidade de Vigo, 2008) y en Comunicación Audiovisual (Universidad de Salamanca, 2009). Doctor Europeus en “Comunicación Audiovisual, Revolución Tecnológica y Cambio Cultural” por la Universidad de Salamanca (2015), es miembro integrado, desde noviembre de 2016, del *LabCom – Comunicação e Artes* de la Universidade da Beira Interior, donde disfruta de una beca nacional de postdoctorado de la *Fundação para a Ciência e a Tecnologia* (Ref./nº: SFRH/BPD/122402/2016) de Portugal. Sus principales líneas de investigación se centran en las dinámicas que se establecen entre la cultura, el patrimonio y el turismo en la sociedad digital, la comunicación institucional y la metainvestigación en comunicación. E-Mail: vale.naval.usal.es

² Raquel Crespo-Vila. Instituto Politécnico de Bragança (Portugal) Licenciada en Publicidad y Relaciones Públicas (Universidade de Vigo, 2008) y en Filología Hispánica (Universidad de Salamanca, 2012). Egresada en el Máster en Literatura Española e Hispanoamericana: Estudios Avanzados (Universidad de Salamanca, 2013) y Doctora Internacional en “Español: Investigación Avanzada en Lengua y Literatura” (Universidad de Salamanca, 2019). Sus principales líneas de investigación se centran en la presencia y reactualización de la literatura medieval castellana en la narrativa contemporánea, con especial interés hacia la figura del *Cid Campeador*. E-Mail: raquel.cvila@ipb.pt

³ A título informativo: ya en la década de los cincuenta, Kroeber y Kluckhohn (1952) identificaban alrededor de 150 definiciones del término; una cifra nada desdeñable que, con absoluta certeza, habrá aumentado desde entonces.

des —en el mundo moderno se habla de naciones— o para grupos étnicos o regionales, pero también puede ser aplicado a otros colectivos humanos o categorías, como una organización, una profesión o una familia” (Hofstade, 1981, p. 24). La cultura es, por tanto, un sistema de elementos compartidos por una colectividad humana; es decir, “un amplio número de personas condicionadas por un bagaje similar, una educación y unas experiencias vitales” (Doney, Cannon & Mullen, 1998, p. 607), que encuentran en dicho repertorio una serie de pautas actitudinales y normas de interrelación con su hábitat social, una suerte de programación mental colectiva que distingue a los miembros de un grupo de individuos frente a los demás grupos (Hofstade, Hofstade & Minkov, 2010). Pero no se trata tan solo de elementos intangibles, pues también deben ser tenidos en cuenta los bienes materiales que producen los miembros de dicha comunidad.

Un paso más allá Hofstede, junto a un grupo de colaboradores, trataba de catalogar las distintas formas adoptadas por la cultura para su manifestación, discriminando entre símbolos, héroes, rituales y valores:

Los símbolos son palabras, gestos, imágenes u objetos que transportan un significado especial dentro de una cultura. Los héroes son personas, vivas o fallecidas, reales o imaginarias, que poseen características altamente apreciadas en la cultura y que sirven, pues, como modelos de comportamiento. Los rituales son actividades colectivas técnicamente superfluas, pero socialmente esenciales dentro de una cultura, por lo que se llevan a cabo en su propio beneficio (...) Los símbolos, los héroes y los rituales pueden ser agrupados bajo el término “prácticas” porque son visibles para un observador ajeno, aunque su significado cultural radica en la forma en que son percibidos por los miembros del grupo social. El núcleo de la cultura también está formado por valores, en un sentido amplio, que son sentimientos no específicos acerca de lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo, lo normal y lo anormal, lo racional y lo irracional; sentimientos que a menudo son inconscientes y pocas veces discutibles, y que no se pueden observar como tal sino que se manifiestan en pautas de comportamiento (Hofstede, Neuijen, Ohayv & Sanders, 1990, p. 291).

Desde este planteamiento, la cultura constituye un constructo multidimensional en el que se incardinan tanto símbolos como rituales y valores de un determinado grupo social, así como también su archivo de personajes de tipo heroico —aspecto este que, en el contexto del presente trabajo, conviene subrayar a ojos del lector—.

Asimismo, Vergara (2006) afirma que “en toda sociedad existe un conjunto central de atributos culturales que identifican a un colectivo, en especial a los que tengan una ubicación determinada en el tiempo y el espacio como es el caso de una nación, una etnia o una religión” (p. 101). A la luz de esta observación, surge una idea que puede generar cierto escepticismo y conviene preguntarse: ¿es la cultura una realidad de tipo diacrónico o, por el contrario, es un hecho temporal y geográficamente localizado? Es verdad que las pautas culturales que caracterizan a un grupo social pueden ser acotadas al lugar donde este habita y al lapso temporal en que lo habita. Sin embargo, no es menos cierto que dichos patrones culturales pueden trascender su espacio concreto gracias a los flujos migratorios, a la globalización o a las tecnologías de la información y la comunicación; y que, tomando por caso las tradiciones y las costumbres de una determinada comunidad, transmitidas de generación en generación desde un pasado —más o menos— lejano, esas mismas pautas culturales están traspasando los límites temporales.

Abordado el término “cultura”, es momento ahora de aproximarse a la no menos compleja noción de “patrimonio” —íntimamente ligada con la anterior—, así como a las diferentes categorías que a ella se adscriben. En primera instancia, “el concepto de patrimonio nos permite discutir sobre la continuidad entre el pasado y el presente. El patrimonio nos provee de profundidad histórica y de unas pautas permanentes en un mundo en perpetuo cambio” (Bessière, 1998, p. 26); o, dicho con otras palabras: “la idea de patrimonio es central en el crítico proceso de toma de decisiones en cuanto al modo en que los recursos son empleados por la gente en el presente y conservados para futuras generaciones en un mundo muy cambiante” (Millar, 1989, p. 9). Se trata, pues, de esa herencia o legado que traza un puente entre el pasado y el futuro de un colectivo social, que, por lo demás, debe implicarse en el cuidado de dicha herencia, preservándola para que las generaciones venideras puedan recibirla.

Para una mejor comprensión de la noción de “patrimonio” resulta del todo oportuno ahondar un poco más y detallar los subtipos que se engloban en dicha categoría. Para ello, vamos a servirnos de una de las clasificaciones más extendidas en la literatura sobre este tema, propuesta por un organismo de tanto reconocimiento internacional como es la UNESCO —*The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*—. Según los expertos que integran dicho ente, el patrimonio se divide en dos categorías: el cultural

y el natural. En lo concerniente al patrimonio cultural, se contempla la siguiente relación de elementos constitutivos:

Los monumentos: obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumental, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia.

Los conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia.

Los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza, así como las zonas, incluidos los lugares arqueológicos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico (UNESCO, 1973, p. 141; 2005, p. 47).

Esta definición de patrimonio cultural resulta escasa, puesto que únicamente se ha tenido en cuenta su dimensión material o tangible. Sin embargo, esta carencia es enmendada en la “Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial”, celebrada por la UNESCO en París en 2003, en la que se define el patrimonio cultural inmaterial como:

Los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana (UNESCO, 2003).

Otra institución con un peso específico elevado en el terreno del patrimonio y el turismo culturales es ICOMOS —*International Council on Monuments and Sites*—⁴. Sus responsables conciben el patrimonio cultural como un concepto amplio que incluye tanto entornos naturales como culturales:

Abarca paisajes, los sitios históricos, los emplazamientos y entornos construidos, así como la biodiversidad, los grupos de objetos diversos, las tradiciones

⁴ Información recuperada de: <https://bit.ly/2Vp0xy2>

pasadas y presentes, y los conocimientos y experiencias vitales. Registra y expresa largos procesos de evolución histórica, constituyendo la esencia de muy diversas identidades nacionales, regionales, locales, indígenas y es parte integrante de la vida moderna (ICOMOS, 1999).

En suma, y para recapitular los conceptos tratados hasta el momento, se constata que el patrimonio puede ser bien natural, si tiene se refiere a un ecosistema medioambiental, bien cultural, si está relacionado con un entorno de tipo social y humano. Este último se divide, a su vez, en dos subcategorías específicas: el patrimonio material o tangible y el inmaterial o intangible.

Teniendo claro que “el patrimonio integral de un territorio está compuesto por objetos naturales y culturales —patrimonio material— y los comportamientos, saberes y valores del pueblo que lo habita —patrimonio inmaterial—” (Olivera, 2011, p. 664), estimamos conveniente incidir en los conceptos de patrimonio cultural material e inmaterial. El patrimonio cultural material o tangible se refiere, como es obvio, a aquellos bienes que son visibles y palpables. Se puede catalogar como: “estático, referido al lugar histórico, a los monumentos, edificios o cualquier cosa que esté permanentemente en dicho lugar (...); y móvil, que alude a los artefactos culturales que son capaces de ser trasladados de lugar como un manuscrito o un textil” (Rodzi, Zaki, Hassan & Subli, 2013, p. 413). En este sentido, y como una variante terminológica más, podemos denominar al patrimonio cultural estático como “inmueble” y al móvil como “mueble”.

Por su parte, el patrimonio cultural inmaterial o intangible “se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes: tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural; artes del espectáculo; usos sociales, rituales y actos festivos; conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; y técnicas artesanales tradicionales” (UNESCO, 2013). Además, “este tipo de patrimonio identifica a una comunidad y le infunde el sentido de pertenencia al fundamentar cada acto de su cotidianidad” (Schenkel, 2013, p. 71); idea que implícitamente introduce el concepto de identidad cultural colectiva —y que será tratada, aunque de manera breve, en apartados ulteriores—.

A tenor de lo expuesto hasta aquí, es fácil presumir que las dos nociones revisadas, la de “cultura” y la de “patrimonio”, convergen en una etiqueta bien conocida y bien avenida como la de “patrimonio cultural”. Tal sintagma hace referencia a “la manifestación fenotípica de un genoma cultural que individu-

aliza y distingue a una sociedad” (Zamora, 2011, p. 106), gracias a la puesta en valor de un pasado común que se concreta en el presente a través de un repertorio de normas y manifestaciones culturales —materiales e inmateriales— compartidas por una colectividad humana. Dicho con otras palabras: si la cultura es una suerte de “saber” —saber ser, saber estar, saber hacer, saber pensar, etc.— en la que los miembros de un colectivo social se guían y se reconocen de manera común, el patrimonio cultural podría definirse como el conjunto de unidades de significación —materiales e inmateriales— que la misma comunidad produce para proyectar y concretar el referido “saber”. Añádase, para concluir el apretado pero ineludible repaso terminológico realizado en este apartado, una observación que en absoluto debería pasar desapercibida: “el patrimonio cultural no se refiere únicamente a la llamada alta cultura, como por caso las artes, las antigüedades, los monumentos, etc.; también alude al patrimonio cultural más popular e industrial” (Alberti & Gausti, 2012, p. 263). He aquí el carácter dual —y democrático, si se quiere— que concierne al patrimonio, ora expresión culta, ora expresión popular.⁵

El turismo cultural como agente dinamizador del patrimonio

El patrimonio cultural se convierte en la principal fuerza que sustenta ese tipo de turismo llamado “cultural”, al que dedicaremos las líneas que siguen y que, desde los planteamientos de ICOMOS, puede considerarse como aquella práctica lúdica que:

Tiene por objeto, entre otros fines, el conocimiento de monumentos y sitios histórico-artísticos. Ejerce un efecto realmente positivo sobre éstos en tanto en cuanto contribuye —para satisfacer sus propios fines— a su mantenimiento y protección. Esta forma de turismo justifica, de hecho, los esfuerzos que tal mantenimiento y protección exigen de la comunidad humana, debido a los beneficios socioculturales y económicos que comporta para toda la población implicada (ICOMOS, 1976, p. 1).

Sin duda, esta definición de “turismo cultural” alude explícitamente al patrimonio cultural, en tanto que subraya “el conocimiento de monumentos

⁵ No es lugar este para profundizar sobre cuestión tan enjundiosa, pero valga apuntar que estas reflexiones remiten intuitivamente a autores como Adorno y Horkheimer (2007) o Eco (2004), que, de manera lúcida, trataron ya la disyuntiva entre “high culture” y “low culture”.

y sitios histórico-artísticos” como dos de las principales finalidades del consabido tipo de turismo; pero únicamente hace referencia a la vertiente material o tangible del patrimonio —y, recordemos, también existe una parte muy importante inmaterial o intangible—. Por ello, y en busca de otras definiciones que ayuden a alcanzar una visión de conjunto sobre el fenómeno del turismo cultural, recuperamos, en primer lugar, a Galí, Majó y Vidal (2000), quienes aseguraban que “en el marco global internacional, la definición de turismo pasa necesariamente por la afirmación de la cultura y la valorización del patrimonio como común denominador” (p. 84). Para desarrollar su actividad, el turismo cultural se vale del patrimonio material e inmaterial. Por ende, “los bienes de patrimonio son demandados cada vez con mayor intensidad por un número creciente de turistas” (Velasco, 2009, p. 241), así como las prácticas y rituales socioculturales de la población que habita el destino turístico en cuestión, ya que “atraen turismo, hacen regresar a la población local en fechas puntuales, generan inversiones locales y a veces externas, crean puestos de trabajo aunque sean a veces temporales y presentan muchos otros efectos positivos para la economía de un área” (Olivera, 2011, p. 674).

De igual modo es lógico asumir que el turismo, en tanto que actividad económica favorecedora de la difusión de los valores y atractivos culturales de una colectividad humana, resulta “central para el estudio de la producción cultural y los procesos de transformación de la cultura” (Chronis, 2005, p. 400). Es sabido también que “el patrimonio cultural es un recurso sumamente importante para el turismo, lo cual se transforma en argumento para recuperarlo y protegerlo, siendo un factor de dinamización y potenciación del desarrollo socioeconómico local y regional” (Fernández & Ramos, 2010, p. 140). Si asumimos que toda población o colectivo social cuenta con determinados elementos patrimoniales, estos deben ser empleados de forma sostenible y respetuosa, para garantizar así su mantenimiento y conservación. De hecho, considerando que “la cultura y el patrimonio son valorados en forma creciente como recursos de primer nivel para ser explotados económicamente” (Gómez Schettini, Almirón & González Bracco, 2011, p. 1028), la población local ha de ser consciente de que sus activos patrimoniales pueden atraer a turistas motivados por su disfrute, conocimiento y aprendizaje, reportando beneficios económicos que pueden y deberían contribuir a la preservación del consabido patrimonio, para que el ciclo pueda perpetuarse de manera sostenible.

El uso más apropiado del patrimonio, que representa un factor diferen-

cial en la actividad turística de cualquier ciudad o territorio, “es el que incluye los elementos patrimoniales de forma inteligente en la promoción y comercialización turística como foco de atracción para la demanda, tanto interior —aquel tipo de turismo que realizan los individuos dentro de su propio país— como exterior —el relacionado con el turismo proveniente de otros países—” (Ferradás, 2010, p. 2). El patrimonio cultural es, por tanto, “una característica esencial de captación de turismo, una especificidad del destino, un atractivo de posicionamiento competitivo” (Montero & Oreja, 2010, p. 4), que, de ser correctamente promocionado y explotado, puede generar beneficios económicos de notable importancia. Asimismo, el patrimonio cultural “configura en muchos casos el destino turístico, y el turismo, posteriormente, magnifica la capacidad de atracción del patrimonio” (Prats, 2011, p. 251), estableciéndose, pues, una relación indisoluble y una retroalimentación permanente entre ambas realidades.

Deviene del todo necesario, entonces, que cualquier comunidad interesada en aprovechar la rentabilidad económica que, mediante la instrumentalización turística, puede extraer de su patrimonio, logre hacerlo desde el respeto y desde el convencimiento de que, en dicho legado, no solo reside ese pasado del que provienen, sino también el futuro de generaciones venideras.

Patrimonio cultural, turismo e identidad

Con anterioridad nos referíamos al patrimonio como el compendio de elementos culturales y naturales que conforman la herencia de un pueblo, legado que ha de ser preservado de cara a un futuro y correcto aprovechamiento. Igualmente, justificamos la importancia del patrimonio como pilar esencial del turismo cultural, muy en boga en las últimas décadas gracias a un cambio en la conducta y motivación de los turistas que, cada vez con más insistencia, buscan experiencias lúdicas distintivas (Cohen, 2005) y asociadas al conocimiento y al aprendizaje. Apúntese, asimismo, que el patrimonio, además de ejercer como soporte para el turismo, juega un papel fundamental en la construcción de la identidad colectiva de los pueblos (Richards & Marques, 2008), que, mediante la actividad turística, reafirman sus peculiares valores culturales frente a los demás grupos. Más todavía: “el patrimonio no es una mera colección de cosas y productos, sino una selección social real; una selección realizada acorde a valores particulares consensuados por los miembros de un

grupo social” (Bessière, 1998, pp. 27-28).

Desde este planteamiento, los elementos que componen el patrimonio de un lugar son elegidos y ensalzados de forma consciente e intencionada por la élite que habita un determinado territorio. Se genera así el denominado “discurso patrimonial autorizado” (Smith, 2006; Waterton & Smith, 2010), que, dicho con cierto desenfado —y empleando un término sobradamente conocido en la teoría de la comunicación—, constituye un ejercicio de “*framing*”, de encuadre o focalización interesada. No en vano, Tubella (2006) condensa esta idea al proponer que “la elaboración de la identidad comprende la difusión de representaciones simbólicas y la forja de instituciones culturales y redes sociales. Captamos el significado de una colectividad a través de las imágenes que proyecta, los símbolos que usa y las ficciones o narrativas que evoca” (p. 471); un conjunto de factores que proporciona al grupo social un sistema cultural que lo diferencia con respecto a las demás categorías sociales.

El patrimonio, por consiguiente, canaliza la identidad cultural colectiva y, dado que también vehicula la actividad turística, se produce una sinergia entre los tres conceptos de la siguiente forma: “el uso de la identidad a cargo del turismo va mucho más allá de lo comercial, va al corazón de un pueblo, ya que sirve para definir su identidad cultural” (Palmer, 1999, p. 316). Ruiz y Hernández (2007) explican de manera muy ilustrativa la interdependencia de estos tres elementos: “en el turismo patrimonial, la convergencia de la actividad turística y los visitantes de la comunidad de acogida es principalmente medida por el patrimonio local, que tiene un doble papel que desempeñar: es el foco central de la actividad turística y al mismo tiempo un elemento fundamental en la construcción de la identidad de la comunidad” (p. 677); una dualidad ya referida en párrafos anteriores.

En un entorno mundializado como el que nos rodea, “el tema de la creación de identidades en el turismo puede verse claramente como una práctica global y local que refleja tanto la economía política global del turismo, como la reproducción y la reconstitución de la etnicidad y la identidad cultural” (Doorne, Ateljevic & Bai, 2003, p. 9). Es decir, “a causa de la globalización, que tiende a absorber las culturas regionales, sus costumbres, tradiciones y productos culturales, la reconstrucción de la identidad tiene gran importancia, ya que posibilita el fortalecimiento de las culturas locales y su sentimiento de pertenencia a un lugar” (Kravets & de Camargo, 2008, p. 14); y, por ende, a un grupo o categoría social. Así, la creación de una “identidad proyecto” —

como la define Castells (2006)— basada en narrativas históricas comunes, suscita, al mismo tiempo, un gran interés para los turistas y un patrón cultural común para los residentes.

La interrelación que existe entre el turismo cultural, vía de explotación del patrimonio, y la generación de identidades colectivas ha generado una fructífera producción científica (véanse, por ejemplo: Palmer, 1999, 2005; Piñeiro-Naval & Igartua, 2012; Piñeiro-Naval, Igartua & Rodríguez-de-Dios, 2018; Piñeiro-Naval & Serra, 2019; Pretes, 2003; Pritchard & Morgan, 2001). En opinión de Palmer (2005), “mientras que la comprensión de las características tangibles del turismo es sin duda importante, lo que realmente va a mover hacia adelante los estudios de turismo es su capacidad para contribuir a la comprensión de una de las preocupaciones más importantes de la sociedad contemporánea: la identidad como una construcción social” (p. 24). Se constata, de este modo, que el estudio del turismo, en especial el que se ampara en el patrimonio cultural, deviene fundamental para profundizar en el conocimiento de la construcción de las identidades colectivas.

El *Camino del Cid*: propuesta de estudio

Habida cuenta de todo lo expuesto, creímos conveniente dedicar espacio a un asunto de sumo interés; un caso que, sin duda, entraña una enorme potencialidad de estudio. Se trata de presentar aquí —a modo de *briefing* preliminar— el particular de una iniciativa turística, inspirada en la que quizás podríamos calificar —sin miedo a aventurarnos demasiado— como la más célebre e internacional de todas cuantas figuras componen el universo cultural español; esto es, el héroe castellano por excelencia, Rodrigo Díaz de Vivar, más conocido, quizás, por su sobrenombre: el Cid Campeador.

Del Medioevo a la actualidad: los caminos del héroe

Para reconstruir la genealogía de la leyenda cidiana es necesario remontarse casi unos diez siglos en la historia y situarse a mediados del siglo XI en la Península Ibérica, cuando, en una pequeña localidad del reino cristiano de Castilla, llamada Vivar, nace —o así se ha convenido por parte de los que más saben (véase, por ejemplo: Fletcher, 1989; Martínez Díez, 1999)— el infanzón

Rodrigo Díaz; o sea: el hombre, el de carne y hueso. Y no es baladí esta aclaración si hablamos del Cid Campeador, porque, como advertía uno de sus biógrafos:

Es preciso distinguir y separar netamente dos personajes muy diversos: uno es el Rodrigo Díaz, noble castellano y conquistador de Valencia, y otro el Cid del cantar o de la leyenda (...). Muy poco o nada tiene que ver el primero, personaje nacido hacia el año 1050 en el reinado de Fernando I y muerto en 1099 en el de Alfonso VI, con el segundo, el nacido y crecido en la mente y devoción creadora de los juglares y en la genial inspiración del *Cantar de Mio Cid* (...). (Martínez Díez, 1999, p. 17)

Bien es cierto que algo de extraordinario hubo de tener aquel infanzón, venido a conquistador de Valencia, para que, más allá del *Cantar de Mio Cid* (en adelante, *CMC*), también fuera objeto de una biografía particular —la *Historia Roderici*— a pesar de sus orígenes laicos —reyes y santos eran los preferidos de la historiografía medieval— (García-Jalón de la Lama, 2008, p. 159). Pero no parece menos cierto —lo notaba Catalán (2000)— que más debe el de Vivar su inmortalidad al éxito del personaje literario del Cid que a los hechos en vida de Rodrigo Díaz. Aunque esta disociación entre el hombre y el mito resulte, cuanto menos, complicada, pues, “el Cid literario está contenido en el histórico y el histórico en el literario”, como bien sentencia Martínez Rico (2005, p. 239).

La fortuna —el mérito también, decíamos— quiso que aquel caballero se convirtiera en protagonista de un poema épico que —con permiso de las jarchas— inauguraría el canon de la literatura castellana, así como una larga tradición de textos cidianos que se despliega en dilatada variedad de versiones literarias, desde la Edad Media hasta la actualidad. En apretadísimo repaso: tras la épica llegó la romancística tardomedieval y moderna; después fueron las tablas áureas, así como la poesía de Quevedo, en la que también hubo lugar para la materia cidiana. El héroe seguía su camino a través de los siglos entre bambalinas ilustradas y románticas, para perderse más tarde —y con prolijidad— entre las páginas de la ficción histórica decimonónica. Con ayuda del modernismo, la leyenda cidiana llegaba al siglo XX y, de ahí, al teatro de Marquina, a los versos de Machado, a la prosa vanguardista de Huidobro y, en fin, a los parlamentos pensados por Gala para su pieza teatral *Anillos para una dama* (1973), dedicada, en realidad, al personaje de doña Jimena, la esposa del Campeador (véase: Menéndez Pidal, 1945; López Estrada, 1982; Ratcliffe,

1992; Rodiek, 1995)⁶. Es evidente, pues, que la literatura ha sido un medio preferente para la pervivencia y la transmisión de la materia cidiana a través de los siglos.

No obstante, interesa subrayar que la presencia del Cid Campeador en la cultura del siglo XX iba a ser, en realidad, mucho más profusa y que, más allá del ámbito concreto de las letras, la leyenda cidiana siguió perpetuándose mediante formatos más populares y deudores, si se quiere, del desarrollo de la llamada “industria cultural”. Baste recordar la inconclusa serie de historietas *El Cid*, firmada por Antonio Hernández Palacios y publicada entre las décadas de los setenta y los ochenta⁷. O, más conocido quizás, el filme de Anthony Mann, *El Cid* (1961), protagonizado por Charlton Heston y responsable, en buena medida, de una popularización definitiva del personaje del Cid, fuera incluso de las fronteras hispánicas. A este respecto, apuntaba Rodiek (1995): “el hecho de que el argumento cidiano se aplique con acierto y éxito a la película, cómic y libro juvenil no es tanto un indicio de la vitalidad del esquema argumental en sí como de su revalorización orientada al mercado de «historias» prometedoras” (p. 419).

Devenía explícito, entonces, el signo de un determinado contexto, caracterizado por un estrechísimo vínculo entre cultura y mercado, pero también el enorme atractivo de la fábula cidiana, así como el valor “instrumental” de la figura del héroe. No en vano, aquel caballero castellano sigue hoy, en pleno siglo XXI, tan vivo como siempre y su historia, lejos de agotarse, continúa inspirando la aparición de nuevos textos literarios, nuevas películas, composiciones musicales e, incluso, videojuegos —véanse trabajos de carácter específico como: Boix Jovaní (2015), Crespo-Vila (2016, 2018), Escandell

⁶ Citamos aquí cuatro trabajos que consideramos imprescindibles para el estudio diacrónico de la proyección de la materia cidiana a lo largo de la historia literaria. Por supuesto, son muchos más los trabajos dedicados a examinar la presencia del Cid en el contexto de un determinado momento literario, género o autor. Sin ánimo exhaustivo, valga remitir, por ejemplo, a Cid Martínez (2007), Arellano (2007), Vega García-Luengos (2007), Sáez (2014), Ratcliffe (2002), Díez de Revenga (2001), López Castro (2008), o Pulido Mendoza (2010).

⁷ Esta serie de viñetas de Hernández Palacios está compuesta por cuatro tomos: el “Libro I. Sancho de Castilla” y el “Libro II. Las Cortes de León”, seriados entre 1971 y 1972 por la revista *Trinca* (Editorial Doncel); el “Libro III. La toma de Coimbra”, que veía la luz en 1982, gracias Ikusager Ediciones, que también reeditaría los dos anteriores; y, en fin, el “Libro IV. La Cruzada de Barbastro”, de 1984, pero, lamentablemente, inacabada (Uriondo, en Hernández Palacios, 2015: 5). En el año 2015, la editorial Ponent Mont lanzaba al mercado una edición íntegra de la serie; un cuidado volumen apto para coleccionistas, de más de doscientas páginas, en el que se recogen, además, el borrador del trabajo y la reproducción gráfica de los manuscritos del autor.

(2017), Ferrando Morales (2012), Huertas Morales (2012), Prieto Marugán (2007), Sagar García (2017)—, al tiempo que ha animado la puesta en marcha de curiosas iniciativas, como la ruta turístico-literaria que aquí nos ocupa.

La ruta turístico-literaria cidiana

La iniciativa del *Camino del Cid* no es, en absoluto, la única que ha recurrido a la figura del héroe español como potente reclamo turístico; he ahí, por ejemplo, el *Fin de Semana Cidiano*, celebrado anualmente en la ciudad de Burgos, que, desde 2008, homenajea al Campeador con un completo programa de actividades pensadas para todos los públicos.⁸ Pero, más allá de una celebración puntual en el calendario, está la propuesta turística surgida al amparo del Consorcio Camino del Cid, instituido en el año 2002 por las Diputaciones Provinciales de Burgos, Soria, Guadalajara, Zaragoza, Teruel, Castellón, Valencia y Alicante, con el objeto de dinamizar y promover una ruta turístico-cultural que, atravesando la geografía española, desde Burgos hasta Levante, recrea el periplo recorrido por el héroe castellano, tal y como aparece relatado en el *CMC*.

Figura 1. Imagen corporativa del Consorcio Camino del Cid



Fuente: <http://www.caminodelcid.org>.

⁸ Para más información, el lector puede consultar toda la información disponible en el sitio web de este evento: <http://www.findeseமானaciliano.com> (último acceso: 01/05/2020).

Junto a otras rutas de análoga naturaleza —como la Ruta de Don Quijote, basada, claro, en las andanzas de aquel hidalgo descrito por Miguel de Cervantes⁹—, el *Camino del Cid* da cuenta de esa “modalidad de turismo cultural que se desarrolla en lugares relacionados con los acontecimientos de los textos de ficción o con las vidas de los autores” (Madagán Díaz & Rivas García, 2012, p. 10); del “turismo literario”, en definitiva, o esa fórmula turística que, frente a estrategias más convencionales, apuesta por la literatura como agente creador de espacios turísticos. Y, en este sentido, lo cierto es que pocas obras de la historia literaria española son depositarias de potencial turístico semejante al contenido en el *CMC*: porque es mucha la importancia que lo espacial y lo geográfico adquieren en la composición —tanto que, más allá del debate sobre la exactitud histórica de dichas referencias, Montaner (2007) no duda en otorgarles una función de carácter simbólico, entre la efectividad literaria y el significado sociocultural—, y porque la historia del *CMC* es también la historia de un viaje, el del Campeador tras el destierro, aunque un viaje, eso sí, de profundas implicaciones de sentido.¹⁰

Dividido en rutas tematizadas —“El destierro”, “Tierras de frontera”, “Las tres taifas”, “La conquista de Valencia”, etc.—, el *Camino del Cid* se extiende a lo largo de más 1400 kilómetros de senderos y 2000 de carreteras que pueden ser recorridos en bicicleta, en moto o caminando. El trazado de la ruta —que atraviesa las provincias arriba mencionadas— conduce al viajero por los lugares más importantes referidos en la composición medieval; aunque, igualmente, sugiere la visita de emplazamientos no incluidos en el *CMC*, pero relacionados, en cualquier caso, con la figura histórica de Rodrigo Díaz. Por el *Camino*, el interesado encontrará a su disposición un tupido tejido hospedero asociado a esta iniciativa, donde, además de alojarse, podrá ir sellando el “Salvoconducto” o documento que lo acredita como viajero cidiano. Y, de igual modo, se topará el viajero con un completo sistema de señalización que, más allá de guiar el camino, incluye paneles informativos que, por un lado, dan noticia de las bondades de los municipios por los que discurre la ruta y ofrecen, por otro, claves interpretativas sobre los jalones más importantes de

⁹ Remitimos al sitio web de la ruta: <http://www.rutaquijote.es/ruta-literaria> (último acceso: 02/05/2020).

¹⁰ Puesto que no hay espacio aquí para tratar con detalle un texto de tanta riqueza como el *CMC*, remito a los trabajos de uno de sus mayores expertos, Alberto Montaner, y muy especialmente a la edición crítica del poema preparada por este autor: *Cantar de Mio Cid*. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2007.

la leyenda cidiana.¹¹

Figura 2. Captura de pantalla del sitio web del Camino del Cid



Fuente: <http://www.caminodelcid.org>.

Figura 3. Mapa interactivo de las rutas del Camino del Cid



Fuente: <http://www.caminodelcid.org>.

¹¹ Extraemos esta información del completo, e intuitivo, sitio web de la iniciativa —véase Figura 2—. Los interesados tendrán noticia allí de las diferentes localidades que forman parte del recorrido, de las posibles rutas a realizar, de la red de establecimientos hosteleros relacionados, del trámite para la consecución del salvoconducto. El sitio cuenta también con un visor cartográfico —véase Figura 3— para conocer el trazado de las rutas y con un espacio divulgativo sobre la figura histórica, legendaria y literaria del Cid. Véase: <http://www.caminodelcid.org> (último acceso: 03/05/2020).

Se establece, pues, un flujo de carácter retroactivo: al tiempo que la materia cidiana ha servido para dar vida a iniciativas turísticas como la del *Camino del Cid*, estas contribuyen a una difusión activa del patrimonio cultural relacionado con esta figura histórica y literaria, dinamizando, al mismo tiempo y como alternativa a la oferta turística más popular en el caso español, territorios del interior de la Península.¹²

Conclusión y líneas futuras de trabajo

El *Camino del Cid* constituye, en fin, un interesante caso para el estudio desde el marco teórico que plantea la bibliografía revisada en apartados precedentes. Convendría, por ello, seguir ahondando en esta línea y preguntarse: ¿es el *Camino del Cid* un ejemplo programático de esa fructífera triangulación entre “patrimonio”, “turismo” e “identidad”?

Es evidente que parte del atractivo turístico de esta ruta reside en la oferta de una experiencia a caballo entre lo fáctico y lo emblemático; no en vano —lo advertía Alonso González (2008), que analizó con prolijidad la campaña de comunicación del *Camino*—, la estrategia persuasiva en la promoción de esta iniciativa turística descansa sobre el capital simbólico que se desprende de la figura del héroe, así como en la oportunidad que se le brinda al viajero de recrear aquel periplo y proyectarse sobre él. Desde este planteamiento, habida cuenta de la condición mítica de la figura del Cid Campeador —sobre todo en la versión ofrecida por el poeta en el *CMC*, como bien defendió Montaner (1987)— y de su pertenencia, por tanto, a ese enorme y heterogéneo conglomerado que podríamos denominar “cultura española”, he aquí, en el *Camino del Cid*, un buen ejemplo de la rentabilidad de ese maridaje entre patrimonio y turismo.

Restaría, en fin, dedicar futuros esfuerzos al análisis de los factores identitarios asociados a esta práctica turístico-cultural, que encuentra su hilo conductor en (re)vivir las experiencias de un personaje que, con frecuencia, se asocia al discurso patrimonial autorizado de las élites que han gestionado, tradicionalmente, la herencia cultural en España. Por tanto, se antoja necesario

¹² Todavía más curioso es que, en un viaje de ida y vuelta, la ruta turístico-literaria del *Camino de Cid* ha sido, a su vez, motivo de inspiración escritural para algunos de los que se animaron a recorrerla, dando lugar a llamativas propuestas textuales, híbridas, que de nuevo devuelven la leyenda cidiana a la literatura. Sirva como ejemplo *Un viaje de mil años. El camino milenario del Cid* (Saure, 2018), de Yosú García Díaz.

dar continuidad a esta línea de estudio que permitiría, en el mejor de los casos, seguir arrojando luz sobre las dinámicas que se establecen entre patrimonio, turismo e identidad.

Referencias

ADORNO, T., & HORKHEIMER, M. (2007). *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos. Obra completa, 3*. Madrid: Ediciones Akal.

ALBERTI, F. G., & GIUSTI, J. D. (2012). Cultural heritage, tourism and regional competitiveness: the Motor Valley cluster. *City, Culture and Society*, 3, 261-273. <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2012.11.003>

ALONSO GONZÁLEZ, C. M. (2008). El atractivo turístico del “Camino del Cid” en la comunicación publicitaria. En A. Escribano (Coord.), *El Poema de Mío Cid: la comunicación de un mito* (pp. 57-102). Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.

BESSIÈRE, J. (1998). Local development and heritage: Traditional food and cuisine as tourist attractions in rural areas. *Sociologia Ruralis*, 38(1), 21-34. <https://doi.org/10.1111/1467-9523.00061>

BOIX JOVANÍ, A. (2015). Transmisión, pervivencia y evolución del mito cidiano en el heavy metal. En C. Alvar (Coord.), *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica* (pp. 303-315). San Millán de la Cogolla: Cilengua.

CASTELLS, M. (2006). Globalisation and identity. A comparative perspective. *Transfer: Journal of Contemporary Culture*, 1, 56-67. Disponible en: <https://bit.ly/39kX0Wz>

CATALÁN, D. (2000). *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal.

CHRONIS, A. (2005). Coconstructing heritage at the Gettysburg storyscape. *Annals of Tourism Research*, 32(2), 386-406. <https://doi.org/10.1016/j.annals.2004.07.009>

COHEN, E. (2005). Principales tendencias en el turismo contemporáneo. *Política y Sociedad*, 42(1), 11-24. Disponible en: <https://bit.ly/2UEzxKQ>

CRESPO-VILA, R. (2016). Reescribir para releer: ¡Mío Cid! de Orejudo, Martín y Reig. *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 14, 33-50.

CRESPO-VILA, R. (2018). Metaficción, intertextualidad y divulgación: El Cid, de José Luis Corral. *Castilla: estudios de literatura*, 9, 20-42.

DONEY, P. M., Cannon, J. P., & Mullen, M. R. (1998). Understanding the influence of national culture on the development of trust. *The Academy of Management Review*, 23(3), 601-620. <https://doi.org/10.5465/amr.1998.926629>

DOORNE, S., Ateljevic, I., & Bai, Z. (2003). Representing identities through tourism: encounters of ethnic minorities in Dali, Yunnan Province, People's Republic of China. *International Journal of Tourism Research*, 5, 1-11. <https://doi.org/10.1002/jtr.404>

ECO, U. (2004). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Editorial DeBolsillo.

Escandell Montiel, D. (2017). Del Cid y la Zarramplana: el imaginario caballeresco español en los videojuegos. *Monografías Aula Medieval*, 6, 109-123.

FERNÁNDEZ, G., & Ramos, A. G. (2010). El patrimonio cultural como oferta complementaria al turismo de sol y playa. El caso del sudeste bonaerense. Argentina. *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 8(1), 139-149. Disponible en: <https://bit.ly/3epC9W2>

FERRADÁS, S. (2010). *Promoción y publicidad de ciudades con patrimonio histórico y medioambiental. Regiones y desarrollo sustentable*. Disponible en: <https://bit.ly/3ehL8bt>

FERRANDO MORALES, À. L. (2012). El Cid fet música: absoluta, aplicada, òpera, cançons... What else? En Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico Rico (coords.). *Literatura i espectacle* (pp. 215-224). Alicante: Universitat d'Alacant/SELGYC.

FLETCHER, R. (1989). *El Cid*. Madrid: Nerea.

GALÍ, N., Majó, J., & VIDAL, D. (2000). Patrimonio cultural y turismo: nuevos modelos de promoción vía Internet. *Cuadernos de Turismo*, 6, 73-87. Disponible en: <https://bit.ly/3b2WvSX>

GARCÍA-JALÓN DE LA LAMA, S. (2008). Del camino a la frontera. Los orígenes de la glorificación cristiana del Cid. En A. Escribano (Ed.), *El Poema de Mio Cid. La comunicación de un mito* (pp. 153-168). Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.

GÓMEZ SCHETTINI, M., Almirón, A., & González Bracco, M. (2011). La cultura como recurso turístico de las ciudades. El caso de la patrimonialización del tango en Buenos Aires, Argentina. *Estudios y Perspectivas en Turismo*, 20, 1027-1046. Disponible en: <https://bit.ly/2Viv6d0>

HOFSTEDE, G. (1981). Culture and organizations. *Studies of Management & Organization*, 10(4), 15-41. <https://doi.org/10.1080/00208825.1980.11656300>

HOFSTEDE, G., Hofstede, G. J., & Minkov, M. (2010). *Cultures and Organizations. Software of the Mind. Intercultural Cooperation and Its Importance for Survival (3rd ed.)*. New York: McGraw Hill Professional.

HOFSTEDE, G., Neuijen, B., Ohayv, D. D., & Sanders, G. (1990). Measuring organizational cultures: a qualitative and quantitative study across twenty cases. *Administrative Science Quarterly*, 35(2), 286-316. <https://doi.org/10.2307/2393392>

HUERTAS MORALES, A. (2012). Bellido Dolfos era un hombre lobo. La irrupción de lo sobrenatural en la novela contemporánea de tema medieval: el caso del Cid Campeador. En J. Paredes (Ed.), *De lo humano y lo divino en la literatura medieval: santos, ángeles y demonios* (pp. 189-200). Granada: Editorial de la Universidad de Granada.

ICOMOS (1976). *Carta de turismo cultural adoptada por ICOMOS*. Documento presentado en el “Seminario Internacional de Turismo Contemporáneo y Humanismo”, Bruselas, Bélgica. Disponible en: <https://bit.ly/34z855Q>

ICOMOS (1999). *El buen uso del patrimonio*. México: ICOMOS. Disponible en: <https://bit.ly/2QMGici>

KRAVETS, I., & de CAMARGO, P. (2008). La importancia del turismo cultural en la construcción de la identidad nacional. *Cultur. Revista de Cultura e Turismo*, 2(2), 1-16. Disponible en: <https://bit.ly/3ccGWIg>

KROEBER, A. L., & KLUCKHOHN, C. (1952). Culture: a critical review of concepts and definitions. *Papers. Peabody Museum of Archaeology & Ethnology*, 47(1), viii, 223. Disponible en: <https://bit.ly/2wCaqAm>

LÓPEZ ESTRADA, F. (1982). *Panorama crítico sobre el Poema del Cid*. Madrid: Castalia.

MADAGÁN DÍAZ, M. y Rivas García, J. (2012). *Turismo literario*. Oviedo: Septem Ediciones.

MARTÍNEZ DÍEZ, G. (1999). *El Cid histórico. Un estudio exhaustivo sobre el verdadero Rodrigo Díaz de Vivar*. Barcelona: Planeta.

MARTÍNEZ RICO, E. (2005). "El Cid: el héroe literario a través de los siglos". *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 23, 237-245.

MENÉNDEZ PIDAL, R. (1945). *La epopeya castellana a través de la literatura española*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

MILLAR, S. (1989). Heritage management for heritage tourism. *Tourism Management*, 10(1), 9-14. [https://doi.org/10.1016/0261-5177\(89\)90030-7](https://doi.org/10.1016/0261-5177(89)90030-7)

MONTANER, A. (1987). El Cid: mito y símbolo. *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, 27, 121-340.

MONTANER, A. (2007). Un canto de frontera (geopolítica y geopoética del Cantar de mio Cid). *Ínsula*, 731, 8-11.

MONTERO, I., & Oreja, J. R. (2010). Acciones de mejora del posicionamiento en recursos culturales tangibles de los municipios canarios. *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 8(1), 1-12. <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2010.08.001>

OLIVERA, A. (2011). Patrimonio inmaterial, recurso turístico y espíritu de los territorios. *Cuadernos de Turismo*, 27, 663-677. Disponible en: <https://bit.ly/2JYMZ7f>

PALMER, C. (1999). Tourism and the symbols of identity. *Tourism Management*, 20, 313-321. [https://doi.org/10.1016/S0261-5177\(98\)00120-4](https://doi.org/10.1016/S0261-5177(98)00120-4)

PALMER, C. (2005). An ethnography of Englishness. Experiencing identity through tourism. *Annals of Tourism Research*, 32(1), 7-27. <https://doi.org/10.1016/j.annals.2004.04.006>

PIÑEIRO-NAVAL, V., & Igartua, J. J. (2012). La difusión del patrimonio a través de Internet. El caso de Castilla y León. *Cuadernos de Turismo*, 30, 191- 217. Disponible en: <http://bit.ly/2m0lBNF>

PIÑEIRO-NAVAL, V., Igartua, J. J., & Rodríguez-de-Dios, I. (2018). Identity-related implications of the dissemination of cultural heritage through the Internet: A study based on Framing Theory. *Communication & Society*, 31(1), 1-21. Disponible en: <https://bit.ly/3bwnnuq>

PIÑEIRO-NAVAL, V., & Morais, R. (2020). Cultura, patrimonio y turismo como campos de estudio para la comunicación: una revisión sistemática de la literatura hispánica reciente. *Obra Digital*, 18, 33-46. <https://doi.org/10.25029/od.2020.252.18>

PIÑEIRO-NAVAL, V., & Serra, P. (2019). How do destinations frame cultural heritage? Content analysis of Portugal's municipal websites. *Sustainability*, 11(4), Article 947. <https://doi.org/10.3390/su11040947>

PRATS, L. (2011). La viabilidad turística del patrimonio. *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 9(2), 249-264. <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2011.09.023>

PRETES, M. (2003). Tourism and nationalism. *Annals of Tourism Research*, 30(1), 125-142. [https://doi.org/10.1016/S0160-7383\(02\)00035-X](https://doi.org/10.1016/S0160-7383(02)00035-X)

PRIETO MARUGÁN, J. (2007). *El Cid y la música*. Toledo: Ledoira

PRITCHARD, A., & MORGAN, N. J. (2001). Culture, identity and tourism representation: marketing Cymru or Wales? *Tourism Management*, 22, 167-179. [https://doi.org/10.1016/S0261-5177\(00\)00047-9](https://doi.org/10.1016/S0261-5177(00)00047-9)

RATCLIFFE, M. (1992). *Jimena: a woman in Spanish literature*. Potomac, Maryland: Scripta Humanistica

Richards, G., & MARQUES, L. (2018). *Creating synergies between cultural policy and tourism for permanent and temporary citizens*. Barcelona: Institute of Culture of the City of Barcelona (ICUB). Disponible en: <https://bit.ly/39rDQi5>

RODIEK, C. (1995). *La recepción internacional del Cid: argumento recurrente, contexto, género*. Madrid: Gredos

RODZI, N. I. M., Zaki, S. A., HASSAN, S. M., & SUBLI, S. (2013). Between tourism and intangible cultural heritage. *Procedia. Social and Behavioral Sciences*, 85, 411-420. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2013.08.370>

RUIZ, E., & HERNÁNDEZ, M. (2007). Identity and community. Reflections on the development of mining heritage tourism in southern Spain. *Tourism Management*, 28, 677-686. <https://doi.org/10.1016/j.tourman.2006.03.001>

SAGUAR GARCIA, A. (2017). Presencia del Cid en el Heavy Metal en

relación al auge y al declive de algunos de sus subgéneros. *Monografias Aula Medieval*, 6, 75-90.

SCHENKEL, E. (2013). El patrimonio intangible como recurso turístico: ¿es posible un turismo sustentable? Propuestas para la colonia menonita la Nueva Esperanza. *Cultur. Revista de Cultura e Turismo*, 7(2), 68-86. Disponible en: <https://bit.ly/2Rt0XCn>

SMITH, L. (2006). *Uses of heritage*. New York: Routledge.

Tubella, I. (2006). Televisión, Internet y la elaboración de la identidad. En M. Castells (Ed.), *La sociedad red: una visión global* (pp. 465-483). Madrid: Alianza Editorial.

UNESCO (1973). *Actas de la 17ª reunión de la conferencia general de la UNESCO. Resoluciones y recomendaciones (vol. 1)*. Louvain (Bélgica): Imprimerie Orientaliste. Disponible en: <https://bit.ly/3b6bQ4U>.

UNESCO (2003). *Convención para la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial. 32ª reunión de la UNESCO*. París, Francia. Disponible en: <https://bit.ly/3bpAai7>.

UNESCO (2005). *Directrices prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial*. París: Centro del Patrimonio Mundial de la UNESCO. Disponible en: <https://bit.ly/2JjDzCW>.

VELASCO, M. (2009). Gestión turística del patrimonio cultural: enfoques para un desarrollo sostenible del turismo cultural. *Cuadernos de Turismo*, 23, 237-253. Disponible en: <https://bit.ly/2Rx3uLW>

VERGARA, E. (2006). Medios de comunicación y globalización: ¿destrucción o reconstrucción de identidades culturales? *Anàlisi*, 33, 95-105. Disponible en: <https://bit.ly/3ceex4u>

WATERTON, E., & SMITH, L. (2010). The recognition and misrecognition of community heritage. *International Journal of Heritage Studies*, 16(1-2), 4-15. <https://doi.org/10.1080/13527250903441671>

ZAMORA, E. (2011). Sobre patrimonio y desarrollo. Aproximación al concepto de patrimonio cultural y su utilización en procesos de desarrollo territorial. *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 9(1), 101-113. Disponible en: <https://bit.ly/3a5jfQG>

Capítulo 11

“Hostels em Mato Grosso: a experiência do turismo cultural e ambiental no coração da América”.

Débora Moreira Mello¹

Introdução

Partimos de noções mais gerais sobre o Turismo. Uma viagem é capaz de operar mudança pessoal e cultural no ser humano, proporcionando experiências, enriquecendo-o, por meio do contato entre as culturas, lugares e pessoas. Visto as viagens, tratar-se não somente de um deslocamento, fuga do cotidiano, mas sim o descortinar de um mundo novo de experiências e sensações que podem ser vividas em um ambiente desconhecido. Esse viajante tem, em sua conduta implícita, a crescente tendência de não se hospedar em um hotel qualquer, mas em um meio de hospedagem que lhe garanta uma estadia comovente, que mexa com seus sentimentos e lhe garanta, ao término da viagem, ter histórias interessantes para ouvir e revelar, significando que a decisão sobre onde se hospedar passa a interferir diretamente sobre a qualidade da viagem como experiência, mas também sobre a própria experiência da hospedagem (SPOLON, 2010).

Os *Hostels* encontram-se dentro do campo da hospitalidade, e consequentemente dos meios de hospedagem, mas não dentro da hotelaria tradicional, pois são meios de hospedagem únicos, com filosofia, missão, características físicas e serviços diferenciados (COBURN, 1950; GIARETTA,

¹ Débora Moreira Mello. Possui graduação em Turismo pela Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT (2011), mestrado em Geografia pela Universidade Federal de Mato Grosso- UFMT (2014). Pós Graduação em Gestão de Pessoas pela UFMT (2019). Professora dos cursos técnicos em Turismo da Secretaria de Estado de Ciência e Tecnologia-MT (2013/2018). Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea- ECCO- e participa da rede de pesquisa Multimundos (FCA/UFMT).

2003; HEATH, 1962; TROTTA, 1978). O caminho traçado pelos Albergues da Juventude- a maior rede mundial de *Hostels*- apesar de possuir similaridades com as origens da hotelaria, é na verdade um caminho distinto. Em um breve panorama histórico, desde sua fundação, assim como no âmago de sua filosofia, os mesmos conceitos da hospitalidade “pura e verdadeira”, a qual dá origem ao primeiro meio de hospedagem desta tipologia em Altena, Alemanha, em 1912 (COBURN, 1950). Logo após sua criação, a ideia de um local que pudesse abrigar jovens viajantes, promover o entendimento entre culturas, a conservação do patrimônio histórico e do meio ambiente, decolou rapidamente espalhando-se pela Alemanha (HEATH, 1962).

Surgiu a necessidade de criar uma associação que pudesse supervisionar estes estabelecimentos, proporcionando qualidade aos hóspedes e fidelidade aos conceitos e filosofias propostos inicialmente, o “Comitê Central dos Albergues da Alemanha”, que com o passar dos anos daria origem à Federação Internacional dos Albergues da Juventude (COBURN, 1950; HEATH, 1962), atualmente nomeada de *Hostelling International* (HI). No entanto, existem albergues da juventude/*hostels*, sem ser filiado à associação, que não aderem às regras, mas que possuem a mesma filosofia alberguista, surgem, assim, os albergues da juventude independentes ou *hostels* independentes. Esses compreendem qualquer meio de hospedagem que se encaixa na filosofia alberguista estabelecida por Schirrmann, mas não são associados à HI e limitados às suas regras.

Para tanto, a filosofia alberguista vai além do mercado da segmentação dos Albergues da Juventude ou outras redes de *hostels*, o alberguista quer estar em um ambiente de um *hostel*, independentemente de ser de uma federação ou uma rede. Ele quer uma estadia que incentive o conhecimento da cultura local, desde a culinária típica, a natureza e principalmente quer ter o contato com pessoas diferentes.

Turismo, viagem e encontro com o Outro

Para além dos aspectos mais gerais, angulamos nossa investigação para o particular, para o contexto sociocultural de Mato Grosso e dos turistas em relação ao local de hospedagem e ao ambiente. Um dos procedimentos metodológicos da análise propostas, tomamos os conteúdos das imagens postadas que pode ser observado que em quase sua totalidade, são fotos que re-

presentam a integração com as pessoas, não foi encontrada nenhuma *selfie* individual. As fotos que foram encontradas individuais são geralmente as que se compõe com algum artefato da cultura regional, frutas, pratos/bebidas típicas, etc. Enquadramentos que unem-se às palavras de Stuckey (2010) sobre o registro dessas imagens:

[...] Toda viagem é, ou deve ser, uma história com começo, meio e fim. Além disso, cada viagem é única. Seu itinerário pode ter sido seguido 100 vezes antes, mas suas experiências da rota serão novas, assim como deverão ser suas fotos. Ela deve evocar sua viagem particular, capturando seus companheiros de jornada o povo local com o qual interagiu e os eventos e as atividades dos quais participou. [...] (STUCKEY, 2010, p. 40).

Essa leitura sobre as imagens que os alberguistas postam vai “contra” a “moda das imagens”. Atualmente existem inúmeros “guias” de poses e frases que “ensinam” como uma foto deve ser tirada em determinados locais, por exemplo: se você estiver fazendo uma trilha, “deve fazer essa pose e postar essa frase”, também existem as que você “deve” tirar. As principais são: na janela de avião, pratos de comida, selfies e pessoas pulando. Percebeu-se que os alberguista não seguem essa moda, assim, essa postura faz dele um tipo de turista diferenciado. Ele se posiciona em distinção a um turista “padrão”.

As “*emoções figuradas*”, textos e imagens que emergem da interação, de acordo com o filósofo Georges Didi-Huberman (2016) são uma forma de apreensão dessa experiência: “as imagens não falam de forma isolada, precisamos colocá-las em relação (...) os historiadores ensaiam montar imagens para, se não buscar um passado histórico, melhor compreendê-lo, para melhor problematizar esses cristais de tempo”. Em aproximação ainda com o filósofo, as imagens dialéticas seriam, imagens autênticas. Elas seriam imagens em crise, imagens que criticariam elas próprias e principalmente nossa maneira de vê-las. “Na medida em que nos olha, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para ‘transcrevê-lo’, mas para construí-lo” (DIDI HUBERMAN, 2010, p. 172). Pode se mencionar então, que esse alberguista, por não seguir a “moda” das fotos, constrói a sua própria imagem, através do olhar voltado para como ele observa o mundo ao seu redor, possui um foco diferenciado, que não é pautado em regras, mas nas emoções que surgem espontaneamente na viagem.

Santos (1926) considera que a arquitetura concreta do mundo contem-

porâneo tem três momentos fundamentais: o Eu-para-mim mesmo; o outro-para-mim; o Eu-para-o Outro. A partir desse modo que se arquitetam e recompõe os valores, através de um processo incessante de intercâmbio. Schutz (1979) analisa o mundo social em quatro submundos de acordo com a experiência dividida de tempo e espaço, um deles trata-se do “mundo dos consorciados” (Umwelt): é o mundo em que compartilhamos tempo e espaço com os outros, com a proximidade do face a face, criando, entre pessoas que se reconhecem como semelhantes, um relacionamento de Nós, com orientação-para-o-tu. Recordando, Jostin Kripendorf (2001, p. 51), que definiu o ato de viajar como:

Viajar é partir para a descoberta de si mesmo. É em um ambiente diferente do nosso que se tem a consciência da nossa realidade, é nas viagens que descobrimos caminhos que levam ao enriquecimento pessoal, nos ocupamos com nós mesmos, exploramos nossa alma, redescobrimos nossa harmonia interior para compararmos com outras pessoas, outras experiências e descobrir nossas aptidões.

Para Louis Queré (2005) a nossa vida individual e coletiva é permeada por um conjunto significativo de acontecimentos, estes podem ser planejados ou inesperados, alguns são mais marcantes do que outros na trajetória em que se inserem. Em relação às viagens, são em um primeiro momento um acontecimento planejado, porém ao longo da realização podem acontecer fatos inesperados. Um dos relatos mais mencionados pelos alberguistas nas *web* é em relação ao contato com desconhecidos, início de novas amizades, comer/cozinhar com uma pessoa que acabou de conhecer, grupos que se formaram para realizarem atividades relacionadas ao ecoturismo, enfim diversos relatos sempre carregados no encontro com o outro- sendo esse até então um desconhecido- como um acontecimento grandioso, longe da realidade que se vive atualmente nos centros urbanos.

O acontecimento afeta os sujeitos e, ao mesmo tempo, é afetado por eles, a permanência temporal dessa afetação é proporcional à permanência do acontecimento, esta pode extrapolar os perímetros estritos da ocorrência espaço-temporal, não coincidindo com a sua ocorrência empírica (QUÉRÉ, 2000), tendo em vista que “não são os sentidos que advém para iluminar o fato e convertê-lo em acontecimento: o acontecimento o é porque capaz de desencadear sentidos” (FRANÇA; ALMEIDA, 2006, p.4). Esses sentidos não possu-

em regras, “horário para acontecer” eles simplesmente acontecem, não são produtos turísticos, não podem ser controlados pela atividade, podendo ser considerados produtos sociais que foram desencadeados pelo contato com o outro.

Citando Tuan (1979) todos os lugares são pequenos mundos, sendo o sentido de mundo explicitado nas relações humanas, e o poder dos símbolos para se criarem lugares dependem, em última análise, das emoções humanas, assim a vida, em sociedade, existe devido à transmissão de “ideais, esperanças, expectativas, objetivos, opiniões, entre os membros da sociedade [...]” (DEWEY, 1979a, p. 3). É importante destacar, ainda, que o acontecimento não é dotado de uma individualidade intrínseca, mas se constitui a partir de um processo de individuação (QUÉRÉ, 2000, p. 11), esta diz respeito a diferentes tipos de entidades: coisas, pessoas, ações, relações e acontecimentos (QUÉRÉ, 1995, p. 100),

Corroborando com Holzer (1997, p. 178) é “o momento em que o corpo, como elemento móvel, coloca-se em contato com o exterior e localiza o outro, comunicando-se com outros homens e conhecendo outras situações” ensina que viagem é comunicação, é comunicar-se com outras pessoas, travar conhecimentos (JOST KRIPPENDORF, 2001). E eis que surge nesse atual momento, a intensificação desses turistas que buscam vivenciar ao máximo as experiências que um lugar de hospedagem pode proporcionar, e o desejo de relatar ao “mundo” suas experiências pelas *webs*, ansiando talvez que muitas outras pessoas experimentem as mesmas sensações.

Portanto, é preciso também entender a esfera da mídia como um lugar privilegiado em que os acontecimentos “repercutem, são narrados, se dão a ver no seu desdobramento e em suas consequências” (FRANÇA; ALMEIDA, 2006, p. 6). Os relatos sobre as viagens podem gerar o impulso a determinados locais ou a retração, essas narrativas influenciam nas escolhas dos viajantes. Nas páginas dos albergues pode-se atribuir uma nota da hospedagem, deixar sua resposta à pergunta “você recomendaria?”, alguns relatos foram verificados sendo que a maioria das respostas mencionaram que sim, devido a hospitalidade na recepção, integração e espírito de amizade que foram experienciados dentro dos *hostels*.

O *lugar* passa a ser dotado de significados, que comungam com a concepção de Relph (1979) e que não se circunscreve a uma localização, mas sim a tipos de experiências e envolvimento com o mundo. Tais intercâmbios se

estabelecem, como mencionado, entre os alberguistas, respaldados pelo espírito de companheirismo e solidariedade. Assim incorporamos o conceito operador de Enquadramento, diante dessa pesquisa, visando a análise da interação com o outro – os outros turistas, com o meio ambiente e a interação com o próprio local de hospedagem-, onde há comunicação com outros seres humanos, troca de conhecimento, experiências e culturas. Como isso se realiza dentro dos espaços dos albergues que possui como filosofia as interações comunicativas e nos espaços midiáticos.

Para Goffman (2006) o enquadramento possui como foco reflexões acerca das maneiras de como é possível, a cada indivíduo, identificar a situação perante a qual se encontra em presença. Assim ao interpretar uma situação o indivíduo se depara com uma indagação primeira: “o que está se desenrolando na cena à minha frente?” Goffman define o enquadramento do seguinte modo:

Parto do princípio de que as definições de uma situação são construídas de acordo com princípios de organização que governam eventos – pelo menos os sociais – e o nosso envolvimento subjetivo neles; enquadramento é a palavra que eu uso para referir-se a um destes elementos básicos, tais como sou capaz de identificar. Esta é minha definição de enquadramento. Minha expressão análise do enquadramento é um slogan para referir-me, nesses termos, ao exame da organização da experiência. (GOFFMAN, 2006, p. 11, com grifos do autor)

Desse modo, a experiência e o enquadramento andam juntos e se complementam, sendo o enquadramento o envolvimento do sujeito com uma dada situação, o autor foca no problema de como os indivíduos usam dos enquadramentos como estruturas cognitivas que são essenciais para a sua percepção e circulação pelas diferentes realidades sociais com as quais tomam contato. Complementando com a noção de *Lugar* que é, sobretudo, uma obra da experiência humana o lugar significa muito mais que o sentido geográfico de localização, não se refere somente a objetos e atributos das localizações, mas aos tipos de experiência e envolvimento com o mundo, a necessidade de raízes e segurança (RELPH, 1979). Logo, deve-se procurar conhecer cada realidade cultural para entender a lógica de costumes, transformações e concepções que envolvem os seres humanos. “Hoje, certamente mais importante que a consciência do lugar é a consciência do mundo, obtida através do lugar” (SANTOS, 2005, p. 161).

Essa consciência- se obtida e entendida pelo turista- vai resultar na construção de um olhar diferenciado que será construído a partir do relacionamento com o diferente, e os locais de hospedagem podem influenciar essas experiências a partir de atividades não turísticas que fazem parte do cotidiano de uma casa, por exemplo, [...] o olhar do turista, em qualquer período histórico, é construído em relacionamento com o seu oposto, com formas não-turísticas de experiência e de consciência social: o que faz com que um determinado olhar do turista dependa daquilo com que ele contrasta; quais são as formas de experiência não turística (URRY, 2001, p.16), e em um *hostel* você pode realizar atividades não turísticas como: lavar roupa, cozinhar, arrumar a cama entre outras atividades que não são vinculadas ao turismo e tornam-se formas para aprender com o outro- que faz parte de um grupo social diferente- o modo que realiza essas atividades. Podendo estar vinculadas ao lazer como:

(...) um conjunto de ocupações às quais o indivíduo pode entregar-se de livre vontade, seja para repousar, seja para divertir-se, recrear-se e entreter-se ou ainda, para desenvolver sua informação ou formação desinteressada, sua participação social voluntária ou sua livre capacidade criadora após livrar-se ou desembaraçar-se das obrigações profissionais, familiares e sociais. (DUMAZEDIER (1976, p. 94)

Compreende-se então, que a viagem praticada pelos alberguistas tem uma motivação diversa que vai além as férias típicas padronizadas das agências de viagens. A ela incluem-se os fatores como o desejo de experimentação de outras culturas, aprendizagem, novas vivências e o enriquecimento pessoal. Diante de todos esses aspectos, expostos nessa pesquisa, o alberguista pode ser considerado Alocêntricos, que vai ao encontro com as definições de Plog (PLOG apud PEARCE, 1949) onde destaca não classe social, mas a personalidade de diferentes viajantes, na pesquisa, os viajantes geralmente se disseminam ao longo de um *continuum*, a partir do psicocentrismo para o alocentrismo. Os “psicocêntricos” tendem a ser ansiosos, inibidos, não adeptos a aventuras e preocupados com problemas da vida. Em contraposição, os “alocêntricos” são autoconfiantes, curiosos, aventureiros e extrovertidos, assim, para Plog, viajar é para eles um meio de demonstrar o seu caráter inquiridor e curioso.

Hospedagem e a cultura “local”

Esse diferente olhar turístico, que recorre a um novo conjunto de experiências que comprova os gostos sociais ligados a um estilo de vida, é o que influencia na escolha dos *hostels*. Parte da vivência na cultura local, da contemplação da natureza e da conexão com pessoas de diferentes partes do mundo. Essas experiências são expostas nos sites, nas páginas sociais, e ressaltadas, pelos próprios alberguistas e proprietários, tornando-as como um atrativo que influencia na decisão de escolha. Esse conjunto de marcas conforma esse jeito próprio de vivência, e trata-se de um diferencial que apenas os *hostels* oferecem.

Para Beni (2001), o turismo é um eficiente meio para gerar a difusão sobre uma localidade, seus valores naturais, culturais e sociais; abrir novas perspectivas sociais como consequência o desenvolvimento econômico e cultural da região; desenvolver a criatividade em vários campos; gerar o sentimento de liberdade mediante a abertura ao mundo, constituindo as relações culturais, estimulando assim o interesse pelas viagens turísticas.

Sendo assim, turismo não pode ser visto com apenas uma lente- a mais utilizada nos estudos de turismo é a econômica- ele engloba diferentes aspectos que entrelaçam o homem, cultura e a natureza. É como um fenômeno complexo e mutante, considerando também como fator significativo, as relações entre os sujeitos (MOESCH, 2002), “é um convite à convivência entre as pessoas, etnias e culturas diferentes”. (PANOSO, TRIGO, 2009, p. 49-50). Possui o poder para resgatar, valorizar, preservar uma cultura ou um lugar, ele aproxima o local do global. Mencionando o Brasil- país com uma imensa extensão territorial- o turismo é capaz de unir essas diferentes regiões, corroborando com Meireles (2002) o outro Brasil- longe das grandes metrópoles- é baseado no trinômio turístico: autenticidade de sua cultura única; no ambiente em estado natural e no povo. E é nesse trinômio que o estado de Mato Grosso se destaca- longe das grandes cidades que são cartões postais internacionais do Brasil. Sua capital é situada no centro Geodésico da América do Sul, conhecido pela diversidade ecológica, cultural e de povos: indígenas; ribeirinhos; africanos, entre tantos outros migrantes e imigrantes que chegaram, resultando em uma miscelânea cultural, expressa através dos bordados, cerâmicas, músicas, danças, etc. e que conseqüentemente se transformam em atrativos turísticos.

Deste modo, a cultura articula a relação entre o território natural, os biomas presentes no estado: Pantanal; Cerrado; Amazônia e Araguaia, através da exposição dos atrativos- culturais e naturais- nas páginas dos albergues, com foco maior no ecoturismo. Que para Meireles (2002) a beleza do ecoturismo está em seu caráter multifacetado, multiadaptável. é o papel, que dobrado e redobrado, transforma-se em um origami de mil formas, é o conjunto de ferramentas aceitável na aliança entre conservação da natureza, valorização da cultura local e promoção do desenvolvimento econômico. E o turista que busca o ecoturismo como uma escolha para viajar, ele possui um perfil diferente dos outros tipos de turistas, tem como o principal atrativo em suas viagens à natureza, em como a cultura local e as comunidades se articulam com ela, e podem ser definidos por possuírem:

Elevada consciência ambiental, busca experiências únicas que mantenham os recursos ambientais e socioculturais, procura integração com as comunidades e tem a expectativa de que a atividade realizada venha a contribuir para o desenvolvimento da região (FERREIRA; COUTINHO, 1999, p. 23)

Ele é um tipo de turista especial, não transforma seu tempo livre apenas para se livrar das tensões urbanas, “mas uma pessoa que em razão de experiências com o meio ambiente dá sentido e conteúdo a sua vida e enriquece sua própria existência” (MENEZES, CORIOLANO, 2002, p. 52). Para Wearing e Neli (2004) eles não deterioram os recursos, querem uma experiência ou um contato com o entorno natural, buscam o conhecimento e a apreciação dos recursos. E essas características influenciam diretamente na escolha da hospedagem, que vai se entrelaçar com a filosofia alberguista que é pautada na conservação e na preservação da natureza, na cultura local e o respeito pela comunidade.

O território digital

O território digital – Redes Sociais - onde a experiência é representada nas comunicações dos viajantes - mostra que o turismo é cada vez mais uma experiência complexa e integrada. É, cada vez mais, impulsionado pelas novas tecnologias de informação e comunicação (TIC). Os alberguistas expõem suas fotos nas suas páginas pessoais “marcam” as páginas dos albergues e os alber-

gues também inserem fotos em suas webs.

Para Fernandes (2012), as inovações tecnológicas estão associadas a mudanças nas práticas recreativas e turísticas: compressão do espaço-tempo e proximidade relativa dos lugares; acesso virtual aos lugares; construção da imagem dos destinos turísticos; intermediação digital entre os diferentes agentes; desenvolvimento de formas inovadoras de viajar. De igual modo diversificam as opções de lazer, acrescentam mobilidade e intensificam o contato com as paisagens. Ramos, Rodrigues & Perna (2008) mencionam que o desenvolvimento sucedido pelas TIC tem significado o principal motivo de desenvolvimento das transformações ocorridas no turismo e respectivas organizações.

As opções de atrativos mais mencionados nas páginas dos albergues têm como foco a região metropolitana de Cuiabá, seus atrativos culturais como o Centro Histórico- espaço tradicional que engloba prédios históricos e logradouros espalhados pelo centro da cidade que possui vários estilos arquitetônicos- as peixarias na beira do rio Cuiabá, bares e restaurante tradicionais. Corroborando com Gimenes (2010) que considera que o turista, ao experimentar uma iguaria ou visitar um restaurante, pode estabelecer sociabilidades no local visitado e construir, assim, uma experiência turística, conforme a interação com o lugar, revelando história e cultura de um povo.

De tal modo, o meio de hospedagem como um lugar que possui uma forma de vivência pautada no qual o alberguista possa comunicar-se, enriquecer-se culturalmente bem como pessoalmente, o *lugar* de encontro, vai influenciar em suas fotos. A convivência dentro de uma hospedagem com pessoas de diversidades culturais e geográficas diferentes estão vinculadas à compreensão e aceitação das pessoas portadoras de todas as diferenças possíveis, despertando respeito entre as diversidades.

Considerações finais

Buscamos uma visada comunicativa e cultural da experiência dos alberguistas, analisando os processos interativos que fazem emergir aspectos singulares, dessa forma típica, distinta, de viajar e hospedar. Há ainda, uma série de interações comunicativas acionadas ainda pouco estudadas, enquanto lugar que reúne várias culturas, idiomas, estilos de vida modo de pensar e fazer turismo, e que, esse talvez seja o maior atrativo a busca por esse segmento de hospedagem que possui um conjunto de significados próprios construídos na

e pela cultura.

A idéia central desse trabalho é contribuir para construção de uma nova visão sobre os processos comunicacionais dentro de um meio de hospedagem na cultura do local, as respostas e esclarecimentos sobre as indagações que o cercam e a visibilidade sobre o tema. Os desdobramentos desse estudo podem apontar para que o turista perceba os albergues de maneira positiva, fazendo destes uma opção fiel a suas raízes conceituais e um meio de hospedagem alternativo viável, não somente para jovens, mas para todos aqueles que se identificam com a ideia alberguista.

Por último uma consideração que é inevitável: todas as fundamentações apresentadas neste trabalho sobre o fazer/viver Turismo estarão irremediavelmente sob revisão a partir do acontecimento da pandemia do coronavírus. O Turismo, como de resto todo o Mundo da Vida, precisará ser repensado e adequado ao “novo normal” do pós-pandemia. Um novo desafio posto, uma vez que hoje nenhum de nós pode precisar como essas transformações ocorrerão.

Referências

- BENI, M.C. **Análise Estrutural do Turismo**. São Paulo: Senac, 2003
- BRILHANTE, M., CORRÊA, C. (2015). Análise comparativa de guias turísticos em formato de aplicativo: Lonely Planet e MTRIP. **Turismo-Visão e Ação**, 17(2), 354-386.
- CORIOLOANO, L. N. M. T. Turismo e degradação ambiental no litoral do Ceará. In: LEMOS, A. I. G. **Turismo: impactos socioambientais**. São Paulo: Hucitec, 1996.
- DUMAZEDIER, Jofre. **Lazer e cultura popular-Debates**, São Paulo: Perspectiva, 1976.
- GAEZLER, Lenea. **Lazer: benção ou maldição?**, Porto Alegre: Sulina, 1979.
- KUO, P., ZHANG, L., & CRANAGE, D. What you get is not what you saw: exploring the impacts of misleading hotel website photos. **International Journal of Contemporary Hospitality Management**, 27(6), 1301-1319, 2015.

LAW, R., QI, S., & BUHALIS, D. Progress in tourism management: A review of website evaluation in tourism research. **Tourism management**, 31(3), 297-313, 2010.

MENDES FILHO, L. **Empowerment in the context of user-generated content in the travel industry: a research model proposal**. El Periplo Sustentable, (27), 2014.

MEIRELES, 2002. Ecoturismo: o novo mecanismo de desenvolvimento sustentável. In: Redescobrimo a ecologia no turismo, BARRETO, M. TAMANINI, E. (orgs) Caxias do Sul: EDUCS, 2002

QUINTÃO, A. F. **Ecoturismo: uma alternativa do novo modelo de desenvolvimento**, Boletim Brasil Florestal. n. 69. Primeiro semestre, 1990

RUSCHMANN, D., TOMELIN, C. **Turismo, ensino e práticas interdisciplinares**. Barueri: Manole, 2013.

STUCKEY, Scott S. **Guia completo de fotografia de viagem**. São Paulo: Ed. Abril, 2010

SEDEC, Secretaria de Desenvolvimento Econômico. Disponível em: <http://www.sedec.mt.gov.br>. Acesso em: 10 de novembro de 2019

SCHUTZ, A. Fenomenologia e relações sociais. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

TOMIKAWA, J.M. Marketing turístico e internet: uma análise dos sites oficiais de turismo dos estados brasileiros. **Dissertação** (Mestrado Profissional em Turismo). Universidade de Brasília, 2010.

TORRES, C. **Guia Prático de Marketing na Internet para Pequenas Empresas**, 2010. Disponível em: <<http://www.claudiotorres.com.br/mktdigitalpequenaempresa.pdf>>. Acesso em: 24 out. 2015.

URRY, John. **O olhar do turista: lazer e viagens nas sociedades contemporâneas**. São Paulo: Studio Nobel/SESC, 2001.

WERING, S.; NEIL, J. **Ecoturismo: impacto, tendencias y posibilidades**. Madrid: Síntesis, 2000.

Este livro, primeiro volume da coletânea Cadernos Multimundos, reúne discussões ocorridas durante o seminário internacional “Comunicação, Cultura e Sensibilidade”, organizado pelo grupo de pesquisa Multimundos no primeiro semestre de 2019.

Professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO), da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), da Faculdade Católica de Cuiabá e da Faculdade de Comunicação e Artes da UFMT, mestrandos e doutorandos integrantes do Grupo Multimundos e pesquisadores convidados da Universidade Federal de São Paulo e da Universidade da Beira Interior, de Portugal, debateram a relação entre comunicação, cultura e sensibilidade no contemporâneo. Os seminários internacionais do grupo Multimundos continuaram no segundo semestre de 2019, desta vez com o tema Comunicação, Cultura e o Outro. As discussões compõem o segundo volume da Coletânea Cadernos Multimundos e envolve, além de integrantes do grupo, convidados da Universidade de Viçosa, no Brasil, da Alemanha e de Barbados.

Fotografia e Arte: Téo de Mitronda



ECCO estudos de cultura contemporânea



PROAP CAPES