

**UNIVERSIDADE VILA VELHA-ES
PRÓGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS
MESTRADO ASSOCIADO AO PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM CIÊNCIAS SOCIAIS PUC/SP**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

MARIA IZABEL DA SILVA ALMEIDA CIPRIANO GAMA

**A TRANSFORMAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA DO MAL NO
AMBIENTE URBANO CONTEMPORÂNEO**

VILA VELHA

2012

**UNIVERSIDADE VILA VELHA-ES
PRÓGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM CIÊNCIAS
SOCIAISPUC – SP**

**A TRANSFORMAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA DO MAL NO
AMBIENTE URBANO CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada à Universidade Vila Velha – ES, como pré-requisito do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Ciências Sociais, associado ao Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais PUC-SP, para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

MARIA IZABEL DA SILVA ALMEIDA CIPRIANO GAMA

**Orientadora:
Prof^a. Dr^a. Maria da Penha Smarzaró Siqueira**

VILA VELHA-ES

2012

Catálogo na publicação elaborada pela Biblioteca Central / UVV-ES

G184t Gama, Maria Izabel da Silva Almeida Cipriano.

A Transformação da representação simbólica do mal no ambiente urbano contemporâneo / Maria Izabel da Silva Almeida Cipriano Gama. – 2012.
122 f. : il.

Orientadora: Maria da Penha Smarzero Siqueira

Dissertação (mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Vila Velha, 2012.
Inclui bibliografias.

1. Vida urbana. 2. Comunicação de massa – Aspectos sociais. 3. Simbolismo na comunicação - Maldade. 4. Mídia Social – Aspectos sociais. I. Siqueira, Maria da Penha Smarzero. II. Universidade Vila Velha. III. Título.

CDD 307.76

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**A TRANSFORMAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA DO
MAL NO AMBIENTE URBANO CONTEMPORÂNEO**

MARIA IZABEL DA SILVA ALMEIDA CIPRIANO GAMA

Aprovada em 09 de novembro de 2012.

COMISSÃO EXAMINADORA



Profa. Dra. Maria da Penha Smarzano Siqueira
Universidade Vila Velha-ES



Profa. Dra. Tania Mara Zanotti Guerra Frizzera Delboni
Universidade Vila Velha-ES



Profa. Dra. Maria Margarida Cavalcanti Limena
Pontificia Universidade Católica de São Paulo

AGRADECIMENTOS

À minha Orientadora, Dr^a. Maria da Penha Smarzaró Siqueira, que com especial paciência e tranquilidade me mostrou o caminho a percorrer;

À minha co-orientadora Dr^a Maria Margarida Cavalcanti Limena, que apesar da distância contribuiu muito com suas opiniões e conhecimento;

À Dr^a. Tânia Mara Zanotti Guerra Frizzera Delboni pela sabedoria e delicadeza.

Aos professores do programa pelo empenho e dedicação com que transmitiram seus conhecimentos;

Aos meus pais e filhos, pelo apoio e carinho;

À Apolo, pelo amor e fidelidade incondicionais.

RESUMO

As transformações experimentadas no mundo a partir do século XVIII e consolidadas no final do século XIX com o advento do sistema industrial e do capitalismo, trouxeram profundas consequências no *modus vivendi* do homem urbano. As inúmeras inovações tecnológicas e as profundas experiências perceptivas da modernidade resultaram em nova estrutura sócio-econômica e cultural. A sociedade se torna predominantemente urbana e hiperestimulante. O ambiente urbano se torna agressivo ao ator urbano afetando sua estrutura psíquica. O homem urbano contemporâneo, imerso neste ambiente, ainda é submetido a fluxos intermináveis de informações contundentes, contraditórias e violentas, e a sua reação diante deste cenário se traduz em apatia e ar *blasée*. O homem se torna impermeável, dificultando a interação e troca de informações com seu ambiente. Analisar o comportamento deste ator e como ele é afetado pela transformação dos significantes das representações simbólicas do mal, que invadem, diuturnamente, seu campo psíquico através dos veículos de comunicação de massa, é o escopo que se almeja. Para alcançar o objetivo proposto foi realizada vasta pesquisa bibliográfica e em outras mídias, inclusive na *Internet*.

Palavras-chave: Ator urbano. Representação simbólica do mal. Imagens técnicas.

ABSTRACT

Deep transformations were experienced in the world throughout the eighteenth century and consolidated in the end of the nineteenth century with the advent of the industrial system and the capitalism, The new scene brought deep consequences in the way of life of the urban man. The innumerable technological innovations and the deep percipient experiences of modernity resulted in a new economic and cultural structure. The society becomes predominantly urban and hyperestimulant. The urban environment becomes aggressive to the urban actor affecting his psychic structure. The urban man immersed in this environment, is also submitted to a interminable flow of information that is contradictory and violent and his reaction before this scene, to protect his mind, is apathy and blasée attitude. This man becomes a impermeable, creature making it difficult to interact and to exchange information with his environment. To analyze the behavior of this actor and how he has been affected by the transformation of the significant ones of the symbolic representations of the evil, that strongly invades his psychic structure through the vehicles of mass communication. To accomplish our objective we will proceed a vast bibliographical research and also carry through, other medias including the Internet.

Keywords. Urban actor, Simbolic representation of evil, Technical images

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia1 – Um momento de vislumbre do mundo exterior.....	56
Fotografia 2 – Menina trabalhando na fiação da Cotton Mills – EUA	57
Fotografia 3– Meninos trabalhadores – EUA	57
Fotografia 4 – Meninos trabalhando em tecelagemna ,Pennsylvania .EUA.....	58
Fotografia 5 – Meninos na sala de embalagem de uma fábrica nos EUA.....	58
Fotografia 6 – Meninos trabalhando na PennsylvaniaCoalCo-EUA.....	59
Fotografia7- rabalhadore infantis na MollahanMills,Carolina, 1908.....	59
Fotografia 8 – Pessoa se jogando do World Trade Center em 11 set. 2001..	60
Fotografia 9 – Abutre espera a morte de uma criança negra no Sudão	61
Fotografia 10 – Cenário do desfile da Coleção Giz na SPFW/2009 - 1.....	69
Fotografia 11 – Cenário do desfile da Coleção Giz naSPFW/2009 - 2.....	69
Fotografia 12 – Cenário do desfile da Coleção Giz na SPFW/2009 - 3.....	69
Fotografia 13 – Cenário do desfile da Coleção Giz na SPFW/2009 - 4.....	69
Fotografia 14 – Desfile dos Velhinhos – Ronaldo Fraga na SPFW/2009	70
Fotografia 15 – Mulher poderosa na geleira-Campanha da <i>Rolex</i> /2009	71
Fotografia 16 – Eu tenho, eu posso, eu domino-Campanha da <i>Rolex</i> /2009 ..	72
Fotografia 17 – Anjo ou Fera-Campanha da Diesel/2006	73
Fotografia 18 – Anjo em fúria-Campanha da Diesel/2006.....	73
Fotografia 19 – Anjo Erótico- Campanha da Diesel/2006	74
Fotografia 20 – Dona Benta – A vovó ideal	75

Fotografia 21 – Vovó idealizada	75
Fotografia 22 – A atriz Meryl Streep em O Diabo Veste Prada	76
Fotografia 23 – Cássia Kis Magro em Eterna Magia-TV Globo.....	77
Fotografia 24 – Cassia Kis Magro/Zilda-TV Globo	77
Fotografia 25 – Frieza no olhar	78
Fotografia 26 – Vera Holtz/Violeta Águila-Três Irmãs-TV Globo	78
Fotografia 27 – Figurino de Timóteo Cabral.....	80
Fotografia 28 – Ator caracterizado	80
Fotografia 29 – Bruno Gagliasso e Deborah Bloch	80
Fotografia 30 – Bruno Gagliasso e Deborah Bloch	81
Fotografia 31–Osmar Prado e Bruno Gagliasso	81
Fotografia 32 – O Coronelzinho e o jagunço	82
Fotografia 33 – Núcleo da Fazenda de Januário.....	82
Fotografia 34 – A maldade veste branco.....	82
Fotografia 35 – Figurino de Carminha na novela Avenida Brasil-TV Globo ...	83
Fotografia 36 – Carminha (Avenida Brasil) 1 - TV Globo	83
Fotografia 37– Carminha (Avenida Brasil) 2 – TV Globo	84
Fotografia 38 –Tufãoe Nina (Avenida Brasil) – os bons vestem preto	84
Fotografia 39 – Tufão (Avenida Brasil) TV Globo.....	85
Fotografia 40 – Flora	85
Fotografia 41– Flora (A Favorita), a vilã, de branco – TV Globo	86

Fotografia 42 – Heroína (preto) e vilã (branco) em A Favorita-TV Globo.....	86
Fotografia 43 – BBB 2009- TV Globo.....	87
Fotografia 44 – BBB 2009 -TV Globo.....	87
Fotografia 45 – Big Brother Brasil 2009 – Branco - descanso ou tortura?	88
Fotografia 46 – Alex e sua gangue – Filme Laranja Mecânica/1971.....	89
Fotografia 47 – Alex e sua gangue – Filme Laranja Mecânica/1971.....	90
Fotografia 48 – Alex e sua gangue – Filme Laranja Mecânica/1971.....	90
Fotografia 49 – Alex, líder de gangue, veste branco e bebe leite.....	90
Fotografia 50 – Filme Laranja Mecânica-1971	91
Fotografia 51 – Alex – Laranja Mecânica – 1971	91
Fotografia 52 – Belos homens maus.....	91
Fotografia 53 – Instrumento de tortura	91
Fotografia 54 – Cena de “Violência Gratuita”-Filme	92
Fotografia 55 – Terror em “Violência Gratuita”- Filme	92
Fotografia 56–ConstantineONSTANTINE	93
Fotografia 57 – ANJO GABRIEL	94
Fotografia 58 – LUCIFER.....	95
Fotografia 59 –Sequência do filme Constantine.....	96
Fotografia 60 – Trilogia Matrix (Filme) 1 – Peça de divulgação.....	97
Fotografia 61 –Trilogia Matrix (Filme) 1 – Peça de divulgação	97
Fotografia 62 –Trilogia Matrix (Filme) 2 – Peça de divulgação	98

Fotografia 63 –Trilogia Matrix (Filme) 3 – Peça de divulgação	99
Fotografia 64 –O confronto entre o bem e o mal - Trilogia <i>Matrix</i>	100
Fotografia 65 –O Arquiteto-Criador de todas as coisas - Trilogia <i>Matrix</i>	100
Fotografia 66 – o Cisne Negro- o filme.....	102
Fotografia 67 – Peça de divulgação do filme O Cisne Negro	102
Fotografia 68 – Cenas do filme O Cisne Negro	103
Fotografia 69 –Ensaio “Royal Blood” (2000) - 1	104
Fotografia 70 – Ensaio “Royal Blood” (2000) - 2	105
Fotografia 71 – Ensaio “Royal Blood” (2000) - 3	106
Fotografia 72 – Ensaio “Royal Blood” (2000) - 4	107
Fotografia 73 – Ensaio “Royal Blood” (2000) - 5	107
Fotografia 74 – Ensaio “Royal Blood” (2000) - 6	108
Fotografia 75 – Ensaio “Royal Blood” (2000) – 7	109
Fotografia 76 – Ensaio “Paradise Portraits” (2001) – 1	110
Fotografia 77 –Ensaio “Paradise Portraits” (2001) – 2	111
Fotografia 78 – Ensaio “Paradise Portraits” (2001) – 3	112
Fotografia 79 – Ensaio “Dawn” (2009) - 1	113
Fotografia 80 – Ensaio “Dawn” (2009) - 2	113

.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
10 AMBIENTE URBANO NA MODERNIDADE	20
1.1 CONTRADIÇÕES EM UM NOVO COTIDIANO	20
2 O AMBIENTE URBANO NA PÓS-MODERNIDADE	37
2.1 MOVIMENTO DE MUDANÇA NO COTIDIANO URBANO NO FINAL DOSÉCULO XX	37
3 A COMUNICAÇÃO VISUAL NO AMBIENTE CONTEMPORANEO	47
3.1 A IMAGEM MUDIÁTICA E A PERCEPÇÃO VISUAL	47
3.2 AS IMAGENS E AS REPRESENTAÇÕES SIMBÓLICAS	49
3.2.1 As representações simbólicas	49
A IMAGEM FOTOGRAFICA	53
4.1 A BASE FOTOGRÁFICA DA COMUNICAÇÃO	53
4.2 O PODER DE CONVENCIMENTO DA FOTOGRAFIA.....	54
4.3 A REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA DO MAL-CONCEITO TRADICIONAL.....	63
4.4 O PODER DO CONTRASTE NA COMUNICAÇÃO VISUAL	64
5 TRANSFORMAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA DO MAL	67
5.1 NO CAMPO DA MODA.....	68
5.2 NA PUBLICIDADE	71
5.3 NAS NOVELAS E PROGRAMAS DE TV.....	75
5.4 NO CINEMA.....	89
5.5 NAS FOTOGRAFIAS ARTÍSTICAS.....	103
6CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	118

INTRODUÇÃO

Desde o esforço para equilibrar-se sobre os dois membros inferiores até os dias atuais, passando pela criação de artefatos de pedra lascada, de pedra polida e de metais; pela substituição do nomadismo pelo sedentarismo, pelo desenvolvimento da agricultura e domesticação de animais; pelo domínio do fogo; pela construção de máquinas e equipamentos mais complexos; pelas organizações sociais, guerras, dominações, revoluções, organização do trabalho e tantos outros eventos importantes da evolução, o ser humano passou por incontáveis processos de adaptação e transformação, permeados pela busca permanente de comunicação.

Busca que se pode apreciar através das pinturas rupestres, percebendo-se, nessa arte, o esforço de comunicação do Homem primitivo, sua capacidade de adaptação e transformação e a característica humana de ser capaz de partilhar e transmitir experiências acumuladas. Antigos tempos, antigas realidades. O Homem transformou-se e transformou o mundo. As distâncias tornaram-se diminutas e o mundo globalizado e cibernético tornou-se minúscula aldeia em que se convive com as delícias e os horrores do avanço tecnológico. Essas mudanças vertiginosas, que estão em curso principalmente desde as três últimas décadas do século XX e nestes primeiros anos do século XXI, têm afetado intensamente todos os aspectos da vida humana, inclusive suas crenças e simbologias.

Tendo em vista estas transformações, que acontecem mais rapidamente na atualidade, e os inúmeros estudos sobre o moderno e o pós-moderno, é de suma importância estudar-se a comunicação e a transformação da representação simbólica do mal no ambiente urbano contemporâneo.

Geralmente as teses que versam sobre a transformação das representações simbólicas que permeiam o ambiente urbano são incompletas, pois a velocidade com a qual esta transformação ocorre contemporaneamente, muitas vezes impossibilita que estas mudanças detectadas pelo ator urbano sejam devidamente registradas e analisadas.

Com o objetivo de mostrar as transformações ocorridas no meio urbano a partir da modernidade (início do século XX) e de como estas transformações afetam o

homem urbano contemporâneo e, conseqüentemente, alteram atualmente os significantes da representação simbólica do bem e do mal, foi realizada esta pesquisa. O ambiente agressivo da metrópole torna o homem apático, defeso contra as agressões do meio urbano. Para alcançar a mente exaurida desse ator, a solução encontrada é a utilização do único elemento da comunicação visual que funciona como antídoto para este embotamento: O CONTRASTE.

Observa-se que o mundo nunca foi tão visual. Existem estudos que estabelecem que num primeiro contato setenta por cento do que se apreende de um cenário qualquer é através da visão. Então a linguagem visual assume grande importância na atualidade como instrumento de posicionamento ideológico e político e O CONTRASTE e as cores assumem lugar privilegiado neste contexto por serem elementos de grande impacto e de rápida compreensão. Esses estudos relatam, ainda, a constatação e a transformação dos significantes da representação simbólica do mal, que faz com que, ao contrário de outros tempos, o mal seja representado pelo branco e o bem pelo preto nas diversas mídias.

Em Roma, no período imperial, senadores explicitavam seu descontentamento com posições políticas vestindo toga negra. A toga branca, somente a eles permitida, era usada para declarar e estabelecer sua posição na sociedade. As cores de suas vestes declaravam suas posições inequívocas e sua hierarquia naquela sociedade, sem necessidade de proferir uma única palavra. Isto demonstra o poder das cores na comunicação visual.

Da Roma antiga até a era moderna os códigos se flexibilizaram tornando-se, ao mesmo tempo, mais complexos, chegando ao pós-moderno com a alteração de representações simbólicas tradicionais. Tais mudanças trazem, claramente, reflexos no uso das cores e provocam mudanças interessantes na significação das representações simbólicas que expressam sentimentos ou posturas dos indivíduos diante da sociedade.

Face o exposto, este projeto propõe: mostrar a transformação dos significantes da representação simbólica do mal, que antes era o preto, e atualmente é o branco, refletindo o modo como estas representações simbólicas são veiculadas na contemporaneidade.

Considerando que cores e contrastes são elementos da linguagem visual usada pelos indivíduos na forma de representações simbólicas não só para se expressar dentro de sua comunidade, mas também para conquistar, transitar e ocupar o espaço urbano com segurança e, ainda, comunicar sua visão de mundo. Tivemos como objeto descrever e analisar:

- A relação entre as cores e o poder do contraste como elementos para aguçar a percepção humana;
- O poder de convencimento que aumenta sensivelmente quando estes elementos são trazidos por imagens técnicas como a fotografia.

Além desses objetivos consideramos estudar a modernidade e a pós-modernidade quanto aos respectivos pensamentos em relação às transformações dos valores imagéticos culturais e de comunicação provocadas pelo ambiente urbano e analisar o período contemporâneo no que se refere às transformações das representações simbólicas neste mesmo ambiente, mostrando, através das análises, alguns dos possíveis motivos para a ocorrência da transformação da representação simbólica do mal no ambiente urbano contemporâneo. Assim, buscamos mostrar de que forma o ambiente urbano moderno e pós-moderno afeta a percepção do homem urbano, atrapalhando a comunicação e resultando na transformação da representação simbólica do mal no ambiente urbano contemporâneo.

O referencial teórico que sustenta esta proposta parte primeiramente, da idéia de Ianni (2004) quando destaca, sua teoria sobre a atuação da mídia no contemporâneo. A mídia é o meio pelo qual as representações são veiculadas no ambiente urbano. Ianni comenta:

Uma face importante da realidade política global compreende a formação e a atuação das corporações transnacionais da mídia. Elas organizam e agilizam não só a seleção e a interpretação dos fatos sejam eles sociais, econômicos, políticos ou culturais. (IANNI, 2004, p. 270)

A mídia é o veículo preponderante na disseminação de novos conceitos e ideias políticas e, continua Ianni afirmando:

É a mídia que forma e conforma, ou influencia decisivamente, as mentes e os corações de muitos, da grande maioria, em todo o mundo compreendendo tribos, nações sociais em que se inserem os indivíduos e as coletividades são fundamentais no processo de elaboração ou

desenvolvimento da sua consciência social. Mas também é claro que os meios de análise organizados na mídia e na indústria cultural agem com muita força e preponderância, no modo pelo qual se formam e conformam as mentes e os corações da grande maioria, pelo mundo afora. (IANNI, 2004, p. 271)

A pesquisa aborda a transformação dos significantes das representações simbólicas do bem e do mal ou como os símbolos de aceitação ou rejeição de posturas políticas pelo indivíduo são assimilados, processados e devolvidos para o urbano. Soma-se a essa abordagem, o parecer de Guimarães (2004) que pensa que a cor, dentre suas funções, tem o poder de expressão e a capacidade de significar, com eficiência, coisas e sentidos, inclusive as posturas políticas dos indivíduos. E ainda na sua obra “A Cor como informação”, Guimarães (2004) declara:

“É justamente essa aplicação simbólica das cores que será de maior valia para este trabalho. Utilizaremos o conceito de cor na sua dimensão aplicativa, ou seja, a cor aplicada a algum objeto, seja ele corpóreo ou etéreo, material ou conceitual.”(GUIMARÃES, 2004, p. 15)

Utiliza-se a cor como informação que desempenha determinadas funções quando aplicada com determinada intenção em determinado objeto. A aplicação intencional da cor possibilitará ao objeto que contém a informação cromática receber a denominação de ¹SIGNO.

Continuando seu relato sobre a cor usada como informação, Guimarães (2004, p. 15) afirma: “Nesse sentido, podemos compreender a cor como um dos elementos da linguagem visual, e a linguagem visual como um dos diversos códigos da comunicação humana”.

Acredita-se no potencial do uso da cor como informação cultural. Nesse aspecto a cor é totalmente vinculada a contextos culturais, e ao compartilhamento social de repertórios.

A cor é, portanto, instrumento de expressão dos indivíduos que transitam pelo ambiente urbano rápido e frenético e tão violento, é neste sentido que a cor, por ser

¹ O signo é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele. Ora, o signo não é o objeto. Ele apenas está no lugar do objeto. Portanto, ele só pode representar esse objeto de um certo modo e numa certa capacidade. Por exemplo: a palavra casa, a pintura de uma casa, o desenho de uma casa, a fotografia de uma casa, o esboço de uma casa, um Filme de uma casa, a planta baixa de uma casa, a maquete de uma casa, ou mesmo o seu olhar para uma casa, são todos signos do objeto casa. Não são a própria casa, nem a idéia geral que temos de casa. Substituem-na, apenas, cada um deles de um certo modo que depende da natureza do próprio signo. A natureza de uma fotografia não é a mesma de uma planta baixa. Lúcia Santaella. O que é Semiótica. <http://pt.scribd.com/doc/7153850/O-Que-e-Semiotica-Lucia-Santaella>.

visual, impactante e de fácil assimilação transmite a postura dos indivíduos de maneira clara, rápida e eficaz. As pessoas que se posicionam de maneira visual evitam o discurso verbal e se posicionam de maneira inequívoca, conforme Guimarães (2004, p. 2)

Santos (2004) estabelece que os códigos visuais são mais eficientes no urbano contemporâneo afirmando:

Sem esquecer que muito do que tem sido a mídia, como meio de comunicação, informação e interpretação, envolvendo publicidade e consumismo, ou a indústria cultural em todos esses e outros níveis, a mídia tem sido e é cada vez mais imagem, muito mais do que palavras. A preeminência da palavra dos grandes relatos e do discurso político tem sido nos anos recentes, substituída pela imagem. Vivemos imersos em uma cultura da imagem, que altera a idéia que fazemos da política. Por bem ou por mal já não podemos pensar em política à margem da televisão. [...] Quando a palavra é inibida pela manipulação de imagem, mudam as estruturas comunicativas como estratégias, nas quais se apóiam tanto as relações de representação como as negociação e decisão [...] Há uma super oferta de informação que não faz senão ressaltar a erosão dos códigos de interpretação. Isto nos remete aos desafios que enfrentam as culturas políticas. Além de seu impacto estritamente político, a Televisão ilustra a decomposição dos códigos com os quais habitualmente interpretamos o mundo. Uma avalanche de imagens fugazes e repetitivas dilui a realidade, ao mesmo tempo que (**sic**) a torna avassaladora."(Santos 2004 p. 270)

A metodologia empregada objetiva avaliar o desempenho das novas representações simbólicas atualmente veiculadas que são impactantes e transgressoras. Este simbolismo inusitado direcionará os novos códigos de comunicação que permearão o espaço urbano.

A pesquisa em pauta é qualitativa, em abordagem explicativa, base metodológica que nos permitiu analisar e explicar o fenômeno estudado e estabelecer uma imersão do universo do tema tanto no trato teórico quanto conceitual. De acordo com Richardson (apud RAUPP e BEUREN, 2003, p. 92) "não se atendo, portanto, a dados estatísticos e, considerando as fontes" e a bibliografia. No tocante aos objetivos "tem caráter exploratório", conforme Gil (apud RAUPP e BEUREN, 2003, p. 80). Utiliza-se na sua elaboração o método desenvolvido por Thompson (1995), ou seja, a hermenêutica de profundidade, que permitirá estudo da transformação da representação simbólica do mal e a interpretação/reinterpretação do pesquisador sobre este fenômeno.

Esses caminhos metodológicos foram empregados por Thompson (1995) para analisar o impacto causado pelo ambiente urbano contemporâneo na percepção do ator urbano e para analisar, também, o resultado deste confronto que redundará nas transformações dos significantes das representações simbólicas do mal que estão permeando o imaginário contemporâneo e sua relação com a modernidade e a pós-modernidade no que se referem à percepção do ator urbano em relação à imagem, como forma simbólica.

Este método é ideal para análises de objetos inseridos dentro de um contexto sociocultural, sem preterir seus valores significantes, razão pela qual foi usado para estudar as representações simbólicas do mal na contemporaneidade, possibilitando uma interpretação final de acordo com as conclusões expostas.

Sobre a hermenêutica de profundidade Thompson (1995) afirma que o método:

[...] coloca em evidência o fato de que o objeto de análise é uma construção simbólica significativa, que exige uma interpretação. Por isso, devemos conceder um papel central ao processo de interpretação, pois somente desse modo poderemos fazer justiça ao caráter distintivo do campo objeto. (THOMPSON, 1995, p.355).

As formas simbólicas analisadas pela hermenêutica são “construções significativas que exigem uma interpretação; elas são ações, falas, textos que, por serem construções significativas, podem ser compreendidas” (THOMPSON, 1995, p.357). Ou seja, as formas simbólicas são o próprio objeto de análise, possibilitando diversas formas de interpretação e compreensão.

A hermenêutica de profundidade é trabalhada em etapas, sendo a primeira denominada Análise sócio-histórica, em que se situam os objetos dentro de um determinado espaço-tempo. “O objetivo da análise sócio-histórica é reconstruir as condições sociais e históricas de produção, circulação e recepção das formas simbólicas”, afirma Thompson (1995, p. 366).

A segunda etapa é denominada Análise formal ou discursiva. Essa análise ocorre em virtude de serem os objetos “construções simbólicas complexas que apresentam uma estrutura articulada”, explica Thompson (1995, p.369). Cabe nessa etapa, analisar e compreender essas estruturas para um melhor entendimento do objeto.

Em última instância, realiza-se a Interpretação/reinterpretação. Nessa etapa são analisados os resultados das duas primeiras, sintetizando-os e interpretando-os.

Thompson afirma:

Por mais rigorosos e sistemáticos que os métodos da análise formal ou discursiva possam ser, eles não podem abolir a necessidade de uma construção criativa do significado, isto é, de uma explicação interpretativa do que está representado ou do que é dito. (THOMPSON, 1995, p. 375).

Assim, seguindo o método proposto pelo autor, a pesquisa desencadeada em três fases propõe na primeira parte - análise sócio-histórica – a aplicação da análise de como os ambientes modernos, pós-modernos e contemporâneos afetam a percepção visual dos atores urbanos do que seja o mal e o bem, onde foi verificada a transformação de seus significantes.

A fase seguinte - análise formal ou discursiva – constituiu-se do estudo de diversos autores sobre as transformações da representação simbólica do mal em que foram coletadas imagens fotográficas - informações que permitiram a fase final de interpretação e reinterpretação. Essa fase foi apresentada juntamente com a primeira, a fim de facilitar a dinâmica do trabalho.

A última etapa da pesquisa - interpretação/reinterpretação – foi aquela na qual se compilaram as idéias e informações coletadas nas fases anteriores e foram concluídos os resultados, havendo ou não respostas às perguntas propostas.

Com o objetivo de verificar possíveis razões para a mudança dos significantes da representação simbólica do mal, o método adotado foi o de observação através de coleta de imagens nos mais diversos veículos de comunicação de massa, a exemplo de revistas especializadas, tv, filmes e campanhas publicitárias.

Esta escolha foi suscitada pela leitura, em 2008, de um artigo publicado na edição portuguesa da revista Elle, que apontava a nova significação para a cor branca nos desfiles de moda da temporada de primavera/verão europeia, de maneira peculiar, afirmando ser esta a cor predominante da moda naquela primavera.

Nesta perspectiva construímos nosso trabalho metodologicamente organizado em cinco (5) capítulos onde o capítulo 1 - O ambiente urbano na modernidade, subdividido no item " Contradições em um novo cotidiano", trata o ambiente urbano em

abordagem histórica, com foco nas contradições cotidianas da sociedade moderna. O capítulo 2 – O ambiente urbano na pós-modernidade também sub-dividido no item " Movimento de mudança no cotidiano urbano no final do século XX", onde situamos as mudanças contemporâneas que começaram a tomar forma a partir dos meados do século XX e as contradições provocadas pela condição pós-moderna no final deste mesmo século em diversos setores na sociedade. O capítulo 3 – A comunicação visual no ambiente contemporâneo, sub-dividido em dois itens; " A imagem midiática e a percepção visual e As imagens e as representações simbólicas", apresenta uma breve discussão sobre o desenvolvimento tecnológico e o grande fluxo de informações que atualmente atropelam a experiência subjetiva do ator urbano e sua vida cultural e a representação simbólicas das imagens na mentalidade coletiva. O capítulo 4 – A imagem fotográfica, sub-dividido em 4 itens abordando a comunicação visual com base na fotografia, o poder, a influência, a dimensão e o impacto da comunicação visual na sociedade contemporânea e o foco da representação do mal pelo viés da comunicação visual no conceito tradicional. O capítulo 5 -Transformação da representação simbólica do mal, sub-dividido em 5 itens apresenta os novos paradigmas da representação do mal na diversidade da mídia em toda a sua abrangência e os impactos promovidos por esses novos paradigmas e suas representações, e concluindo, nossas considerações finais. As variáveis aqui apresentadas e que deram forma ao trabalho, nos permitiram compreender o tema estudado de acordo com os objetivos de nosso projeto de estudo no Mestrado em Ciências Sociais.

10 AMBIENTE URBANO NA MODERNIDADE

1.1 CONTRADIÇÕES EM UM NOVO COTIDIANO

A sociedade moderna, que surgiu na Europa por volta do século XVIII, se consolidou em fins do século XIX sofrendo transformações que ocorreram com a implementação do sistema industrial do capitalismo. As múltiplas inovações tecnológicas e as profundas experiências perceptivas da modernidade resultaram numa nova estrutura sócio-econômica e cultural.

A revolução industrial modificou radicalmente as condições de vida dos indivíduos, provocando inicialmente um deslocamento intenso da população rural para as cidades, criando enormes concentrações urbanas sem ofício ficando à mercê do capital.

Até 1850 a Inglaterra ocupava o primeiro lugar entre os países industrializados e os centros mais desenvolvidos na época eram: o norte da França; o vale do Ruhr, na Alemanha e algumas regiões da Bélgica. Após esse período a produção industrial se expandiu rapidamente para o noroeste europeu, posteriormente, para o leste dos Estados Unidos da América. Nesse país a industrialização foi tardia em relação à Inglaterra, sendo iniciada no final do século XVIII, após a Guerra de Secessão (1861-1865). O ingresso dos escravos no mercado criou um grande contingente de mão de obra barata elevando a produtividade e, ao mesmo tempo, a descoberta de riquezas naturais de fácil acesso incentivou a industrialização.

A industrialização realmente mudou a maneira de viver das populações dos países que sofreram esse processo. As cidades atraíam os camponeses e os artesãos, para os quais a única opção de emprego era o trabalho nas fábricas que concentrava um novo segmento social: os operários, que o modelo capitalista inseriu no mundo das relações de trabalho, uma classe que vendia a sua força de trabalho para o capital em troca de um salário. Os centros urbanos ficavam a cada vez maiores, mais populosos e mais importantes, porém, muito mais precários para se viver. As cidades se transformavam, assim, em ambientes agressivos ao homem urbano.

Pela primeira vez na história, nos países industrializados, havia mais gente vivendo em cidades do que no campo. Nesses centros, os mais pobres se aglomeravam nos subúrbios, em habitações desconfortáveis. Essas regiões das cidades norte americanas eram conhecidas como “*slums*” onde as famílias mais desfavorecidas conviviam com a falta de água encanada, com os ratos, os esgotos formando valas nas ruas esburacadas, em condições sub-humanas.

A vida na cidade moderna, para essas pessoas, significava mudanças incessantes, não necessariamente para melhores condições. Nessa época era comum haver dilapidação do capital humano, pelo desprezo em relação ao corpo e à saúde do trabalhador por parte dos patrões capitalistas que exploravam a mão de obra do operário e também das suas mulheres e crianças. A burguesia se encontrava no poder.

Novas gerações nasceram num mundo de indústria e tecnologia, este é um fato bastante óbvio, mas não muito esclarecedor em si. Era um mundo que não consistia apenas de fábricas, empregadores e proletários, ou que tivesse sido transformado pelo enorme progresso de seu setor industrial. Por mais espantosas que fossem essas medidas em si mesmas, elas não são adequadas para medir o impacto do capitalismo no mundo ocidental.

Essas transformações causaram inseguranças, espanto, assombro e temor nos homens que então habitavam as grandes cidades que se tornavam, a cada dia, mais dinâmicas, aceleradas e, de certa forma, assustadoras. A lógica do sistema de produção imposta pelo capitalismo traz à tona conceitos de pontualidade e exatidão até então estranhos ao trabalhador e comandam a rotina diária desse ator, agora definido como moderno. Instrumentos como o relógio de ponto e a esteira rolante são, nesse momento, ícones determinantes de um novo tempo: cronológico, mental e racional. Simmel(1973) afirma que:

A mente moderna se tornou mais e mais calculista. A exatidão calculista da vida prática, que a economia do dinheiro criou, corresponde ao ideal da ciência natural: transformar o mundo num problema aritmético, dispor todas as partes do mundo por meio de fórmulas matemáticas. Somente a economia do dinheiro chegou a encher os dias de tantas pessoas com pesar, calcular, com determinações numéricas, com uma redução de valores qualitativos a quantitativos. Através da natureza calculativa do dinheiro, uma nova precisão, uma certeza na definição de identidades e diferenças, uma ausência da ambiguidade nos acordos e combinações

surgiram nas relações de elementos vitais-tal como externamente esta precisão foi efetuada pela difusão universal dos relógios de bolso. Entretanto, as condições da vida metropolitana são simultaneamente causa e efeito dessa característica. Os relacionamentos e afazeres do metropolitano típico são habitualmente tão variados e complexos que, sem a mais estrita pontualidade nos compromissos e serviços, toda a estrutura se romperia e cairia num caos inextrincável.(SIMMELL, 1973, p. 14)

A transformação das cidades colabora para a criação de um ritmo de vida mais acelerado: carros e bondes elétricos trafegando nas ruas aumentam a sensação de velocidade, que a partir de agora, está cada vez mais presente no cotidiano das pessoas. O fator pressa passa a ser importante coadjuvante das tarefas do ator urbano.

Fortuna (2009) observa que:

A velocidade justificada tanto pelo calvinismo como pelo futurismo, produz uma cidade em contínuo movimento. Uma cidade sem intervalos, alucinante, que consome os residentes, vistos como estando sempre em movimento em direcção[sic] a um[sic] qualquer destino. A cidade vê-se convertida numa passagem rápida (o movimento e o cidadão motorizado) em vez de paragem e da lentidão,que, ao invés daquela, permitem o usufruto dos lugares,a interacção[sic] no espaço social, reflexão sobre a urbanidade. Parar por um instante num tempo contínuo e veloz é uma possibilidade contra-hegemônica de acção[sic]urbana, no sentido do “homem lento” a que Milton Santos dedicou notáveis páginas de reflexão sociológica. (FORTUNA, 2009, p. 91)

Mergulhado nesse turbilhão o homem, exposto ao cotidiano da cidade grande e interagindo com o ambiente que o cerca, rapidamente absorve, sem filtrar, grande parte destes estímulos externos, considerando a velocidade e os choques como suas novas referências para relações pessoais e intercâmbios sociais.Dentro desse cenário fica vulnerável a traumas mentais, choques físicos e visuais intensos e atropelados. As mídias visuais, como o cinema e a fotografia, surgem como “espelho” dessa realidade e reflexo dos movimentos urbanos, capaz mesmo de transformar o ritmo da vida individual através dos meios de comunicação de massa.Dessa forma, desde sua gênese, esta sociedade moderna sofreu muitas transformações que influenciaram o modo de vida e o relacionamento entre os homens urbanos.

O século XIX trouxe em seu bojo mudanças radicais, de larga escala, no interior da sociedade capitalista que transformaram a face do mundo. Na segunda metade desse séculoa Europa foi sacudida pelo mundo da indústria e da tecnologia e, com isso, grandes fluxos de pessoas foram lançados em um ambiente que em nada

lembrava a familiaridade e a preservação dos costumes, as relações pessoalizadas, a preservação dos laços morais, em resumo, a segurança no convívio coletivo até então existente. A maioria dessas pessoas “foi para as cidades, a qualquer preço, para fora do ambiente tradicional rural, em busca do melhor caminho que pudessem encontrar em mundos estranhos, assustadores, mas, sobretudo promissores”, enfatiza Hobsbawm, (1977,p 205) e, continua o autor, “as pessoas que iam sendo gradualmente arrancadas de suas tradições, habituavam-se a viver de uma forma em que viam coisas que seus pais nunca haviam feito e eles mesmos não esperavam fazer”(id, p. 215). Esses fatos abalaram as estruturas sociais cristalizadas e varreram rotinas e referências estabelecidas.

Hobsbawm(1977) continua a descrever o ambiente agressivo dos grandes centros urbanos dessa época:

Quem diz cidade de meados do século XIX, diz "superpovoada"**(sic)** e "cortiço" e, quanto mais rápido a cidade crescesse, pior era em superpopulação. Apesar da reforma sanitária e do pequeno planejamento que ali havia, o problema da superpopulação talvez tenha crescido neste período sem que a saúde tenha melhorado, quando não piorou decididamente. As maiores melhorias neste setor só começaram a ocorrer no final de nosso período (1875). As cidades ainda devoravam suas populações, embora as cidades inglesas, na qualidade de mais antigas da era industrial, estivessem próximas de se reproduzirem a si mesmas, isto é, crescer sem a constante e maciça transfusão de sangue representada pela imigração. (HOBSBAWN, 1977, p. 220)

Benjamin (1985), também para ilustrar esse ambiente caótico de uma das duas maiores cidades da época, cita a versão de Engels, em 1848, a respeito das ruas de Londres, na qual descreve a incrível multidão de indivíduos isolados, exatamente igual ao que ocorria na cidade de Paris durante a mesma década do século XIX:

[...] essas centenas de milhares de pessoas de todas as classes e de todas as camadas sociais, empurrando-se umas às outras, não são todas elas seres humanos com as mesmas qualidades e capacidades, e com o mesmo interesse de serem felizes? [...] E, mesmo assim, passam apressados uns pelos outros, como se não tivessem nada em comum, como se não tivessem nada a ver uns com os outros, como se houvesse um acordo tácito entre eles de que cada um fique do lado da calçada direita, para que duas correntes da multidão não detenham uma à outra; e, mesmo assim, a ninguém ocorre sequer dignar-se olhar por um instante para o outro. A brutal indiferença, o insensível isolamento de cada indivíduo em seus interesses privados surgem**[sic]** de modo tanto mais nojento e assustador quanto mais estes indivíduos estão espremidos num espaço diminuto (ENGELS apud BENJAMIN, 1985, p. 84-85).

As análises sociológicas e as críticas feitas ao sistema capitalista que, nesse período, tiveram origem nas inquietações, assombros e hesitações provocadas pela violência das transformações no seio da sociedade moderna, permitiram estudos mais elaborados dos processos em curso. Essa revolução industrial, e a reorganização do trabalho, sob novos pressupostos, que foram efetivadas nesse período, trouxeram desconforto, profundas mudanças e uma grande diversidade de problemas sociais.

Outros pensadores se ocuparam de desvendar esse mal estar, esse grande desconforto que acometia o homem da metrópole. Entre esses, Benjamin (1985), Simmel (1973) e Singer (2004) que, ao analisarem os efeitos impactantes desses novos estímulos sensoriais no ser urbano, característicos da rotina diária das metrópoles modernas, iniciam um modo de analisar a modernidade, denominada por Singer (2004) de ²**Modernidade neurológica**. (Grifo nosso)

Como um conceito moral e político, modernidade sugere o "desamparo ideológico" de um mundo pós-sagrado e pós-feudal no qual todas as normas e valores estão sujeitos ao questionamento. Como um conceito cognitivo, a modernidade aponta para o surgimento da racionalidade instrumental como a moldura intelectual por meio da qual o mundo é percebido e construído. Como um conceito socioeconômico, a modernidade designa uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais que tomaram forma nos últimos dois séculos e alcançaram um volume crítico por todo o fim do século XIX: industrialização, urbanização, crescimento populacional rápido; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado, explosão de uma cultura de consumo de massa e assim por diante. O interesse recente pela teoria social de Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin deixou claro que também se está lidando com uma grande definição de modernidade. Esses teóricos centraram-se no que se pode chamar de uma concepção *neurológica* (**sic**) da modernidade. Eles afirmavam que a modernidade também tem que ser entendida como registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno. Em certo sentido esse argumento mais do que simplesmente apontar para o alcance das mudanças tecnológicas é um desdobramento da concepção socioeconômica da modernidade, no entanto, mais do que simplesmente apontar para o alcance das mudanças tecnológicas, demográficas e

² Singer (2004, p. 116) explica que esses teóricos centraram-se no que se pode chamar de uma concepção *neurológica* (**sic**) da modernidade. Eles afirmavam que a modernidade também tem que ser entendida como registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno. Em certo sentido esse argumento mais do que simplesmente apontar para o alcance das mudanças tecnológicas é um desdobramento da concepção socioeconômica da modernidade, no entanto, mais do que simplesmente apontar para o alcance das mudanças tecnológicas, demográficas e econômicas do capitalismo avançado, Simmel, Kracauer e Benjamin enfatizaram os modos pelos quais essas mudanças transformaram a estrutura da experiência. A modernidade implicou um mundo fenomenal especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana.

econômicas do capitalismo avançado, Simmel, Kracauer e Benjamin enfatizaram os modos pelos quais essas mudanças transformaram a estrutura da experiência. A modernidade implicou um mundo fenomenal especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana. (SINGER, 2004, p 116).

Benjamin (1985) se interessa pela obra de Baudelaire que, a seu ver, traduz o que há de característico no espaço e no tempo da modernidade da cidade de Paris no século XIX. A cativante prosa poética desse escritor surge dos choques e do impacto da metrópole sobre o homem urbano, assumindo ser essa metrópole o retrato do ambiente urbano da época. Em seus textos sobre esse poeta, Benjamin tentou analisar as experiências tecnológicas vividas, os choques e as emoções pessoais, as dimensões subjetivas das práticas individuais e sociais na cultura da sociedade moderna do século XIX e revelar a dimensão do “inferno” instalado em seu interior, através do olhar desse crítico da modernidade. A Paris de Baudelaire se traduz em: multidão, *flâneur*, jogadores, prostitutas, frequentadores da noite e ambiente hiperestimulante.

O estranhamento e, conseqüentemente, a crítica ao progresso, ao moderno, ao novo e ao caráter de novidade está presente na obra desse poeta moderno que se revelou um dos grandes algozes da fotografia na época de seu surgimento, considerando esta tecnologia uma ameaça, declarando aos quatro ventos, que a fotografia não passava de um refúgio para todos os pintores frustrados e, sarcasticamente, descrevia a fotografia como sendo:

Uma arte absoluta, uma loucura, um fanatismo se apoderou destes novos adoradores do sol[...]. A indústria fotográfica foi o refúgio de todos os pintores fracassados, demasiado mal-dotados ou preguiçosos para acabar seus estudos, esse deslumbramento universalmente vê não somente o caráter de cegueira e imbecilidade, mas também, a cor de uma vingança. Que uma tão estúpida conspiração, dentro da qual, como em todas as outras, encontramos os perversos e os equivocados, possa vencer de maneira absoluta, eu não acredito, ou pelo menos não gostaria de acreditar; mas estou convencido de que o progresso mal aplicado da fotografia muito contribuiu, como, aliás, todo progresso puramente material, para o empobrecimento do gênio artístico francês, já tão raro! (BAUDELAIRE apud ENTLER, 2007, p.12)

A fotografia foi considerada, naquele momento, uma ameaça ao artista moderno. Esse receio que se materializa na obra de Baudelaire reflete, claramente, o impacto negativo e o temor que estas novas tecnologias causavam no homem moderno.

Segundo Benjamin obra de Baudelaire tenta, ainda, decifrar os fenômenos causados pela multidão que se torna uma massa sem identidade e exerce poderoso efeito narcotizante sobre o *flâneur* (o homem urbano) - importante personagem na sua obra - que representa, à perfeição, a sensação de estranhamento do ator urbano ao ambiente de Paris do século XIX. “Não é uma poesia que canta a cidade natal, ao contrário, é o olhar que o alegórico lança sobre a cidade, o olhar do homem que se sente ali como um estranho”. (BENJAMIN, 1985, p. 47)

O memorável conto “O homem da multidão”, onde o escritor Edgar Allan Poe cria o narrador, que pode ser considerado uma releitura inglesa do *flanêur* parisiense de Baudelaire, é também objeto de análise para Benjamin. Nesse tempo, Londres e Paris já eram duas grandes e caóticas capitais, mas a primeira, por volta de 1844, quando esse conto é escrito, encontra-se mais afetada pela industrialização, por todas as consequências da revolução industrial e pelas formas de produção capitalista, do que a segunda, esclarece Benjamin (apud COUTO e MASSAGLI, 2008, p. 60)

Benjamin (Id) comenta que Poe descreve Londres como sendo uma cidade selvagem, de uma barbárie que nem a disciplina consegue submeter. Segundo ele:

O texto de Poe torna inteligível a verdadeira relação entre selvageria e disciplina. Seus transeuntes se comportam como se, adaptados à automatização, só conseguissem se expressar de forma automática. Seu comportamento é uma reação a choques. (BENJAMIN, 1985, p. 47)

Essa difusão da economia industrial nunca antes vista e, por consequência, a superpopulação das cidades, especialmente de Paris e Londres, resultou no aparecimento do ambiente urbano moderno, possibilitando novas experiências e nova percepção dos fenômenos urbanos. Isso, conseqüentemente, requeria uma forma diferente de olhar para o mundo e para as modernas propostas estéticas.

Benjamin procura explicitar essas transformações, ao continuar a investigação de como tais mudanças foram registradas na literatura daquela época. Baudelaire torna-se a figura central em suas investigações. Para ele, os textos de Baudelaire constituem as situações mais precisas e intensas da vida cotidiana, da dinâmica social parisiense do século XIX, revelando os processos e meandros das articulações do homem moderno com o cenário metropolitano.

A análise crítica do autor em relação à modernidade torna-se importante na medida em que discutiu a relação entre a arte e a sociedade capitalista, delineando novas características das emergentes cidades metropolitanas, que sofreram extensa e profunda reestruturação urbana. No entendimento de Travassos (s.d.) “a mercadoria é auratizada, o coletivo se vê imerso em um sonho (*Traum*), as novas técnicas de reprodução ganham visibilidade, a experiência do choque (*Chockerlebnis*) atinge todos os âmbitos da vida.”

Benjamin permaneceu focado no ambiente urbano de Paris, que passava por um momento de ampla expansão capitalista possibilitada pelo desenvolvimento das forças produtivas e pelo progresso proporcionado pelo setor industrial, e incorporou, em seus estudos vários elementos presentes nessa cidade: as passagens, as ruas, a arquitetura e a moda. Elementos esses que se mesclavam na vida cotidiana das cidades e influenciavam o seu ritmo. Outros elementos foram levados em conta, entre os quais as artes, que abriram caminho para as novas expressões pautadas na tecnologia, a exemplo da fotografia e do cinema.

A fotografia, ferramenta que traduzia uma “nova realidade técnica e social” passa a ser valorizada por ter uma dimensão objetiva, sendo considerada como espelho daquela nova realidade, ao contrário da pintura cuja forma de expressão era questionada pelo seu valor subjetivo. A vida nas grandes cidades sofria consequências pela expansão de todos esses processos de industrialização capitalista, submetendo muitas pessoas a reduzidos espaços de produção. Avaliando esse contexto, Benjamin constatou novas maneiras de viver, sentir e perceber, constatando, inclusive, a experiência do choque como regra para o ator urbano.

Simmel, em seu ensaio de 1903 “A metrópole e a vida mental”, também considera que a modernidade constituiu-se em *overdosedestímulos* que causou “uma intensificação da estimulação nervosa” e transformou os fundamentos fisiológicos e psicológicos da experiência subjetiva do ator urbano. A esse respeito enuncia:

A base psicológica do tipo metropolitano de individualidade consiste na intensificação dos estímulos nervosos que resulta da alteração brusca e ininterrupta entre estímulos exteriores e interiores. O homem é uma criatura que procede a diferenciações. Sua mente é estimulada pela diferença entre a impressão de um dado momento e a que a precedeu. Impressões duradouras, impressões que diferem apenas ligeiramente uma da outra,

impressões que assumem um curso regular e habitual e exibem contrastes regulares e habituais -todas essas formas de impressão gastam, por assim dizer, menos consciência do que a rápida convergência de imagens em mudança, a descontinuidade aguda contida na apreensão com uma única vista de olhos e o inesperado de impressões súbitas. Tais são as condições psicológicas que a metrópole cria. Com cada atravessar de rua, como o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade faz um contraste profundo com a vida decidada pequena e a vida rural no que se refere aos fundamentos sensoriais da vida psíquica. (SIMMEL 1973 p. 12),

Argumenta Simmel que esse excesso de estímulos ao qual o homem urbano estava exposto, associado às pressões da vida urbana na metrópole, deixava os nervos super excitados, enfraquecidos e esgotados, porém causava embotamento dos sentidos, tendo como resultado uma atitude *blasé* assumida pelo ator urbano, que se traduzia numa vivência linear, cinzenta, num mergulho em sua própria subjetividade sem se envolver com o ambiente externo, necessitando de sensações fortes ou contrastantes para despertar do torpor resultante da carapaça construída para se proteger do agressivo ambiente urbano. Esse pensador afirma que:

Não há talvez fenômeno psíquico que tenha sido tão incondicionalmente reservado à metrópole quanto a atitude *blasé*. A atitude *blasé* resulta em primeiro lugar dos estímulos contrastantes que, em nítidas mudanças e compressão concentrada, são impostos aos nervos. Disto também parece originalmente jorrar a intensificação da intelectualidade metropolitana. Portanto, as pessoas estúpidas, que não tem existência intelectual, não são exatamente *blasé*. Uma vida em perseguição desregrada ao prazer torna uma pessoa *blasé* porque agita os nervos até seu ponto de mais forte reatividade por um tempo tão longo que eles finalmente cessam completamente de reagir. Da mesma forma, através da rapidez e contraditoriedade (**sic**) de suas mudanças, impressões menos ofensivas foram reações tão violentas, estirando os nervos tão brutalmente em uma e outra direção, que suas últimas reservas são gastas; e, se a pessoa permanece no mesmo meio, eles não dispõem de tempo para recuperar a força. Surge assim a incapacidade de reagir a novas sensações com a energia apropriada. Isto constitui aquela atitude *blasé* que, na verdade, toda criança metropolitana demonstra quando comparada com crianças de meios mais tranquilos e menos sujeitos a mudanças. (SIMMEL, 1973 p. 15-16)

Além da atitude *blasé*, o caráter reservado característico dos homens das grandes cidades ressalta um distanciamento cada vez maior entre os homens urbanos e os faz parecer frios e antipáticos, indiferentes e insensíveis reforçando a sensação de hostilidade do ambiente da cidade grande como, a seguir, Simmel estabelece:

Na medida em que o indivíduo submetido a esta forma de existência tem de chegar a termos com ela inteiramente por si mesmo, sua autopreservação em face da cidade grande exige dele um comportamento de natureza social não menos negativo. Essa atitude mental dos metropolitanos um para com o outro, podemos chamar, a partir de um ponto de vista formal, de reserva. Se houvesse, em resposta aos contínuos contatos externos com inúmeras pessoas, tantas reações interiores quanto as da cidade pequena, onde se

conhece quase todo mundo que se encontra e onde se tem uma relação positiva com quase todos, a pessoa ficaria completamente atomizada internamente e chegaria a um estado psíquico inimaginável. Em parte esse fato psicológico, em parte o direito a desconfiar que os homens tem em face dos elementos superficiais da vida metropolitana, tornam necessária nossa reserva. **Como resultado dessa reserva, frequentemente nem sequer conhecemos de vista aqueles que foram nossos vizinhos durante anos. E esta reserva que, aos olhos da gente da cidade pequena, nos faz parecer frios e desalmados. Na verdade, se é que não estou enganado, o aspecto interior dessa reserva exterior e não apenas a indiferença, mas, mais frequentemente do que nos damos conta, é uma leve aversão, uma estranheza e repulsão mútuas, que redundarão em ódio e luta** no momento de um contato mais próximo, ainda que este tenha sido provocado. (SIMMEL, 1973 p.17, grifo nosso)

Então a postura de reserva e a atitude *blasé* adotadas pelos sujeitos modernos frente ao ambiente agressivo e caótico da metrópole descritos por Simmel são facilmente reconhecíveis no homem contemporâneo, conferindo credibilidade à sua fascinante tese. Suas idéias, com o passar do tempo, ficam mais atuais e observa-se a intensificação das atitudes *blasé* e de indiferença. O texto de Simmel mantém original e contemporâneo, adequado para se refletir sobre a industrialização, a velocidade, o isolamento e a insegurança dos dias atuais no contexto da sociedade globalizada.

Singer compartilha com Simmel e Benjamin idêntica³ **concepção neurológica da modernidade**. Em seu texto -Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular - também investiga as mudanças na estrutura da experiência subjetiva do homem urbano, se posicionando da seguinte forma:

As cidades, é claro, sempre foram movimentadas, mas nunca haviam sido tão movimentadas quanto se tornaram logo antes da virada do século. O súbito aumento da população urbana, a intensificação da atividade comercial, a proliferação dos sinais e a nova densidade e complexidade do trânsito das ruas especificamente a grande expansão dos bondes elétricos na década de 1890, tornaram a cidade um ambiente muito

³Singer (2004, p. 116) explica que esses teóricos centraram-se no que se pode chamar de uma **concepção neurológica (sic)** da modernidade. Eles afirmavam que a modernidade também tem que ser entendida como registro das experiências subjetivas fundamentalmente distintas, caracterizadas pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno. Em certo sentido esse argumento mais do que simplesmente apontar para o alcance das mudanças tecnológicas é um desdobramento da concepção socioeconômica da modernidade, no entanto, mais do que simplesmente apontar para o alcance das mudanças tecnológicas, demográficas e econômicas do capitalismo avançado, Simmel, Kracauer e Benjamin enfatizaram os modos pelos quais essas mudanças transformaram a estrutura da experiência. A modernidade implicou um mundo fenomenal especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana.

mais abarrotado, caótico e estimulante do que jamais havia sido no passado. (SINGER apud CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p. 98)

Os sociólogos da virada do século se convenceram de que a modernidade havia sido causa de um radical aumento no risco e na estimulação nervosa sofrida pelo homem urbano. A preocupação desse homem com sua sanidade e integridade física é perceptível nos ensaios, nas revistas, nos jornais e nas charges e revistas de histórias em quadrinhos veiculados pela imprensa popular na época.

No primeiro lustro do século XX, Henry James, citado por Singer, registra a descrição típica do ambiente urbano da virada do século XIX, conforme transcrito a seguir:

Forças agarravam seus pulsos e o arremessavam como se ele estivesse segurando um arame eletrizado. Todos os dias a natureza violentamente revoltada causava supostos acidentes, com supostos acidentes com enorme destruição de vidas e propriedades, enquanto nitidamente ria do homem, que gemia e clamava e estremecia impotente, mas nunca por um único instante podia parar. As estradas de ferro sozinhas aproximaram-se da carnificina da guerra; os automóveis e as armas de fogo devastaram a sociedade, até que um terremoto tornou-se quase um relaxamento nervoso. (JAMES apud SINGER In CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p. 98)

Para descrever esse novo cenário, os meios de comunicação de massa, revistas e jornais populares, representaram a metrópole como um ambiente violento e frenético, transbordando de choques sensoriais e “diversas ilustrações trataram especificamente da transformação pungente da experiência de um estado pré-moderno de equilíbrio e estabilidade para uma crise moderna de descompostura e choque.”, afirma Singer (in CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p. 101).

O choque entre a condição pré-moderna e moderna também foi tema recorrente e traduzia o nível de ansiedade em relação à iminência dos perigos da vida nas grandes cidades. Esta fixação em temas dramáticos e mortais refletia as inseguranças e medos de uma sociedade que ainda não havia se acostumado à vida no ambiente urbano, e a metrópole ainda era percebida como opressora, estranha e agressiva.

A modernidade inaugurou um comércio de choques sensoriais e o início do cinema coincidiu com esta tendência de produzir sensações fortes e intensas, se tornando

um veículo perfeito para refletir a velocidade, simultaneidade, intenso fluxo visual e choque visceral do ambiente urbano. É Singer quem afirma:

Para Kracauer, Benjamin e seus predecessores, essa ampla escalada do divertimento sensacionalista foi claramente um sinal dos tempos: o sensacionalismo era a contrapartida estética das transformações radicais do espaço, do tempo e da indústria[...] eles conceberam a comercialização do suspense como um reflexo e um sintoma da modernidade neurológica [...] Kracauer, em 1926, argumentou que os divertimentos baseados na distração - em fortes impressões desconectadas, atropeladas, intensas - eram expressivos [...] como um reflexo da anarquia descontrolada de nosso mundo. "A platéia se reconhece"[...]. Os espetáculos que visam a distração são compostos da mesma combinação de dados exteriores que caracteriza o mundo das massas urbanas. Benjamin considerou esse conceito uma década mais tarde, em seus ensaios: um de 1926, sobre obras de arte e outro de 1939 sobre Baudelaire. "O cinema", afirmou, "corresponde a mudanças que são experimentadas em uma escala individual, pelo homem na rua, no tráfego da cidade grande e, em escala histórica, por qualquer cidadão dos dias de hoje." (SINGER apud CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p.98)

Observa-se, assim, que o ponto comum que irá ligar as concepções dos pensadores da ⁴**modernidade neurológica** é a perspectiva de se pensar a modernidade a partir dos efeitos dos hiperestímulos do ambiente metropolitano sobre a vida mental do ator urbano. Atualmente esta cidade sujeita à velocidade se expande e invade a todo o momento todos os espaços do nosso cotidiano, toma e ocupa todo nosso tempo, nos sufoca. Conforme assinala Singer:

A modernidade implicou um mundo fenomenal –especificamente urbano– que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana. Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo de vida também se tornou mais frenético, acelerado, pelas novas formas de transportes rápidos, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem. (SINGER apud CHANEY e SCHWARTZ, 2004, p. 96)

⁴Singer (2004, p. 116) explica que esses teóricos centraram-se no que se pode chamar de uma concepção *neurológica (sic)* da modernidade. Eles afirmavam que a modernidade também tem que ser entendida como registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno. Em certo sentido esse argumento mais do que simplesmente apontar para o alcance das mudanças tecnológicas é um desdobramento da concepção socioeconômica da modernidade, no entanto, mais do que simplesmente apontar para o alcance das mudanças tecnológicas, demográficas e econômicas do capitalismo avançado, Simmel, Kracauer e Benjamin enfatizaram os modos pelos quais essas mudanças transformaram a estrutura da experiência. A modernidade implicou um mundo fenomenal especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana.

Assim, no contexto destas reflexões, é interessante que se comente também sobre a visão de Sennett(1988) na sua obra “O declínio do homem público”, onde traça um cenário peculiar, mostrando como o capitalismo industrial vai transformar a personalidade, modificar as atitudes e reações do homem inserido nos conturbados ambientes urbanos do final do Século XIX.

Sennett (1988) comunga a idéia de que o ambiente urbano é agressivo, opressivo e molda o comportamento do homem. Segundo este pensador, no contexto da modernidade, o homem urbano estaria diante de uma cidade que passa a ser o lugar da problemática social. Local onde a cultura do consumo das aparências substituiu uma cultura dinâmica baseada na troca; onde o homem abandona pouco a pouco o espaço público, por ser ameaçador, e se encolhe na intimidade dos espaços privados. Esta mudança de atitude provoca, via de consequência, a mudança de personalidade que resulta em profunda alteração das relações sociais e comerciais.

Além de transformar as relações comerciais existentes entre as pessoas, o capitalismo, argumenta Sennett(1988), também pode ser responsabilizado por uma privatização na vida burguesa, fato que obrigou os atores urbanos a vivenciarem a vida em função de códigos morais inerentes à vida pública. Como consideravam a vida privada melhor e mais segura, o mundo público passa a ser visto como um lugar caótico e desordenado, lugar inseguro que as pessoas procuravam evitar. Um dos propósitos era se proteger dos estranhos. A partir deste ponto encontra-se uma nova forma de aparecer e freqüentar o espaço público e surgem novas regras para relacionamento com estranhos.

Uma nova personalidade vai se desenvolver a partir da distinção feita pelos signos que emprestam sentido e distinguem o *self* em relação aos outros homens. O autor observa, ainda, que em outros tempos “uma pessoa conhecia verdadeiramente uma à outra a entendendo em seu nível mais concreto, que consistia em detalhes da roupa, do discurso, do comportamento”. (SENNETT, 1988: p. 194). Este contexto de mudanças reorientou as relações numa perspectiva que produziu como efeito:

[...] uma cultura de mobilidade voraz (baseada na distinção), reveladora de uma psique humana totalmente emancipada de obrigações estáveis, deveres, contatos feudais, laços tradicionais. Na cidade, corrupções banais, pequenas crueldades involuntárias, parecendo deslizes insignificantes, tornaram-se

absolutos valores morais: não havia mais princípios transcendentais como reis ou deuses para se operarem a essas crueldades. A cidade expunha assim todas as possibilidades da psicologia humana.(SENNETT,1988, p. 196).

Constata-se que Sennett, passou da análise do espaço público e privado em “Declínio do homem público” (1988), de onde foi extraída a citação anterior, para explorar, em "Carne e Pedra" (2003), a história da relação da cidade com a experiência corporal vivida por seus habitantes através dos tempos e em diversos contextos.Sua análise sociológica com abordagem histórica compreende desde o ambiente medieval, com suas cidadelas de ruas estreitas, quase claustrofóbicas, onde os transeuntes eram obrigados, pelas dimensões diminutas das ruas, a ter contato corporal com o outro, até o ambiente urbano contemporâneo onde reina o evitamento do contato físico eo isolamento dos corpos.

Partindo da descrição do ambiente dessas cidadelas, passa por Veneza, no renascimento; pela modernidade de Paris e Londres no século XIX e chega ao ambiente contemporâneo para analisar as cidades, nas quais o espaço público se tornou lugar de rápida passagem. Para evitar perigos, atravessam-se essas distancias no menor tempo possível. O homem evita,desta forma, o risco de permanecer por muito tempo em lugares estranhos que considere inseguros e perigosos. No mínimo, o espaço público se torna um obstáculo para ser transposto e conquistado pelo ator urbano. "Em alta velocidade é difícil prestar atenção à paisagem", enfatiza Sennet (2003,p.18).

Sennet analisou criticamente a evolução de algumas cidades e, logo na introdução de“Carne e pedra”, se detém no cenário que este estudo quer apontar e descrever. Em sua análise observa que:

A civilização ocidental não tem respeitado a dignidade dos corpos humanos e a sua diversidade; procurei compreender como as questões do corpo foram expressas na arquitetura, no urbanismo e na vida cotidiana. Fui tentado a escrever essa história sem levar em conta um problema contemporâneo: a privação sensorial a que aparentemente estamos condenados pelos projetos arquitetônicos dos mais modernos edifícios; a passividade, a monotonia e o cerceamento tátil que aflige o ambiente urbano. Essa carência dos sentidos tornou-se ainda mais notável nos tempos modernos em que tanto se privilegiam as sensações do corpo e a liberdade de movimentos. Minhas investigações sobre como o espaço pode tolhê-las sinalizaram um problema que de início parecia falha profissional — em seus projetos, urbanistas e arquitetos modernos tinham de alguma maneira perdido a conexão com o corpo humano.(SENNETT, 2003,p 15)

No capítulo de Londres, Sennett demonstra que o homem urbano, a partir de certo momento, toma um caminho que, inexoravelmente, o levará à paralisia e ao isolamento da pós-modernidade, e comenta:

O urbanista Walter Benjamin chamou Paris de "a capital do século XIX", baseado em sua cultura exemplar. Londres também poderia ser reputada assim, por seu individualismo exemplar. Alexis de Tocqueville, no segundo volume de *Democracia na América*, disse que essa foi a Idade do Individualismo. O auto-respeito pode ser um aspecto positivo dessa doutrina, mas Tocqueville tomou-a por um ângulo melancólico, atribuindo-lhe uma espécie de solidão cívica. "Cada pessoa age como se fosse estranha à sorte dos demais [...]. **Nas transações que estabelece, mistura-se aos seus concidadãos, mas não os vê; toca-os, mas não os sente; existe apenas em si mesmo e somente para si mesmo. Assim, sua mente guarda um senso familiar, não um senso social**", escreve ele. Tocqueville pensou que isso poderia assegurar uma determinada ordem — a coexistência de pessoas voltadas para dentro de si tolerando-se umas às outras por mútua indiferença. Mas, no espaço urbano, o individualismo assumia um sentido particular. **As cidades planejadas do século XIX pretendiam tanto facilitar a livre circulação das multidões quanto desencorajar os movimentos de grupos organizados. Corpos individuais que transitam pela cidade tornam-se gradualmente desligados dos lugares em que se movem e das pessoas com quem convivem nesses espaços, desvalorizando-os através da locomoção e perdendo a noção de destino compartilhado.** (SENNETT, 2003, p. 264, grifos nossos)

Para melhor ilustrar o cenário londrino Sennett cita "*Howards End*" do romancista Edward Morgan Forster, que em 1910 reflete sobre a transformação da área urbana de Londres, no início do Século XX, considerando a velocidade um dos fatos mais importantes da vida moderna. E, além da velocidade, defendia que o individualismo exacerbado amortece os sentidos do ator urbano. A esse respeito analisa:

Foster procura evocar é essa apatia dos sentidos, presente, mesmo escondida, na conduta cotidiana tipicamente urbana — invisível ao turista — a mesma insensibilidade existente entre os ricos e os que estão na moda, e nas massas empobrecidas em meio ao vazio fluxo da vida. **Juntos, individualismo e velocidade amortece o corpo moderno; não permitem que ele se vincule.** (SENNETT, 2003, p.65, grifo nosso)

Chegando ao fim de seu livro, Sennett volta-se para Nova Iorque, a primeira grande cidade capitalista dos Estados Unidos da América do Norte. "Nova Iorque nasceu em uma vastidão de terras desocupadas, isto é, seu desenho antecedeu a povoação; em vez de olhar as estrelas, seus construtores consultaram os bancos." (SENNETT, 2003, p.291)

Essa característica, essa atmosfera capitalista, é evidenciada pela revolução urbana comandada por Robert Moses (1888–1981), urbanista norte-americano, sobre a

cidade, principalmente no período do pós-guerra. Uma das características marcantes de seu projeto era encarar a malha urbana de ruas e rodovias de formas subjetivas e arbitrária

De acordo com Sennett(2003) Moses “construiu pontes, parques, portos, praias e auto-estradas” ao seu arbítrio, favorecendo tanto a locomoção individual nos automóveis que, segundo alguns, colocou em risco a viabilidade de tudo que já existia. Seu objetivo principal era aniquilar a diversidade urbana. “A massa impactante da população parecia-lhe uma pedra a ser esfacelada”, afirma Sennett(2003, p.292). Moses selecionou com cuidado a parcela da população a ser atingida pelas reformas que, segundo Sennet (2003, p. 292), eram somente os profissionais de sucesso e os bem-sucedidos, que conseguiam, assim, escapar do convívio dos mendigos, dos imigrantes, dos desafortunados, do caos, do trânsito e do barulho. Sennett analisa:

Para Moses, as auto-estradas eram meios de facilitação, e não projetos destrutivos. O senso de prazer proporcionado pelo movimento, que ele defendia, transparece nas *parkways*, proibidas aos caminhões; caras e ilusionistas, atravessando áreas arborizadas, distantes das casas, suas curvas de concreto transformavam a experiência do volante num desfrute pessoal, livre de obstáculos.(SENNETT, 2003 p. 292)

As profundas mudanças, comandadas por Moses em Nova Iorque tiveram como efeito colateral para os atores que permaneceram nos grandes centros urbanos, uma crescente dificuldade em lidar com suas próprias percepções e com as sensações alheias. Porém a necessidade de se locomover com facilidade suplantava esta dificuldade. Observa Sennett:

Agora, as pessoas mexiam-se rapidamente, em especial para e no interior dos subúrbios a que só se tinha acesso por meio de automóveis. A logística da velocidade, porém, aliena o corpo dos espaços através dos quais ele se desloca e, por isso, considerando mínimas razões e segurança, o planejamento das vias expressas tornou-as neutras e padronizadas.(O ato de dirigir obriga o corpo sentado a permanecer numa posição fixa, na qual o motorista só tem de fazer gestos muito pequenos. A geração de Harvey imaginou o movimento estimulante; na Nova York de Robert Moses ele tornou-se monótono. [...]Menos excitação e mais comodidade vinculam-se diretamente ao nosso modo de lidar com as sensações perturbadoras e potencialmente ameaçadoras de uma comunidade multicultural.(SENNETT, 2003, 295)

Neste contexto o homem da metrópole passa a ter uma reação passiva quando tem que enfrentar ambientes desconhecidos. Quando é confrontado com situações

novas ou estranhas o homem urbano assume um comportamento passivo. Sennett observa:

O sociólogo Erving Goffman, por sua vez, revelou que a "desestimulação defensiva" influencia as pessoas até mesmo nos locais por onde elas caminham, isto é, o modo como elas administram seus corpos nas ruas: ao olhar de relance segue-se um posicionamento que acarrete o menor risco de contato físico. Assim é possível reduzir-se a complexidade da experiência urbana — afastando-se dos outros, mediante um conjunto de clichês, o cidadão sente-se mais à vontade; ele pressente a realidade e desloca o que lhe parece confuso ou ambíguo. O novo ambiente urbano converteu as descobertas de Harvey numa tríade de velocidade, fuga e passividade. (SENNETT, 2003, p. 296)

A humanidade passou da modernidade para a pós-modernidade sem que as grandes questões da comunicação e do embotamento tenham sido resolvidas. O mundo continua louco, rápido, caótico e instável os atores conseqüentemente, escondidos nas suas carapaças, paralisados!

Diante dessa luta histórica entre o ator urbano e seu meio ambiente, é preciso descobrir caminhos para escapar da passividade corporal, da paralisia mental e do embotamento das sensações. É necessário buscar um meio, um estímulo, para que o homem urbano possa viver as necessárias experiências subjetivas e voltar a interagir verdadeiramente com seu mundo e seus semelhantes.

2 O AMBIENTE URBANO NA PÓS-MODERNIDADE

2.1 MOVIMENTO DE MUDANÇA NO COTIDIANO URBANO NO FINAL DO SÉCULO XX

As mudanças provocadas pela condição pós-moderna em diversos setores na sociedade começaram a tomar corpo a partir dos meados do século XX. Após a II Guerra Mundial, emergia uma nova espécie de estrutura que privilegiava a urbanização rápida e excesso de informações; novos tipos de consumo; a obsolescência programada de aparelhos; um ritmo ainda mais frenético de mudanças na moda e nos costumes; o poder de penetração da propaganda, o poder da televisão e o domínio dos meios de comunicação em grau, até então, sem precedentes, influenciando e, de certa forma, alienando uma geração inteira; a substituição do velho conflito cidade e campo, centro e província, pela terceirização e pela padronização universal; a expansão e o crescimento das grandes malhas rodoviárias e o advento do culto à velocidade. Nessa estrutura emergente todas as coisas precisariam ser velozes, pois a concentração do homem não duraria mais que alguns minutos e, conseqüentemente, ninguém se interessaria mais por consistência ou argumentos profundos, cedendo lugar para o império da superficialidade.

Todos esses fatores pareciam motivar uma ruptura radical com aquela sociedade anterior, considerada engessada, inútil e arcaica. Muitas teorias e denominações foram apresentadas por diversos pensadores e cientistas sociais, para analisar e definir o novo cenário. Wanderley (2009) destaca alguns desses pensadores e as respectivas expressões usadas para designarem suas concepções sobre o assunto comentando:

[...] nos escritos de diversos pensadores como Jean-François Lyotard e David Harvey “sobre condição pós-moderna”; Scott Lash e Frederic Jameson sobre o pós-modernismo; Anthony Giddens sobre modernização reflexiva; Zygmunt Bauman sobre modernidade líquida, [...]. (WANDERLEY, 2009, p.86)

Além dos autores citados por Wanderley, outros teóricos desenvolveram análises sobre o ambiente urbano contemporâneo, dentre os quais: Castells (1999), Rushkoff (1999), e Jameson (2006).

Castells (1999) chama atenção para o novo contexto, analisando:

Um novo mundo está tomando forma neste fim de milênio. Originou-se mais ou menos no fim dos anos 60 e meados da década de 70 na coincidência histórica de três processos independentes: revolução da tecnologia da informação; crise econômica do capitalismo e do estatismo e a conseqüente (**sic**) reestruturação de ambos; e apogeu de movimentos sociais culturais, tais como libertarismo, direitos humanos, feminismo e ambientalismo. A interação entre esses processos e as reações por eles desencadeadas fizeram (**sic**) surgir uma nova estrutura social dominante, a sociedade em rede; uma nova economia, a economia informacional/global; e uma nova cultura, a cultura da virtualidade real. (CASTELLS, 1999, p. 412)

São muitos e variados os conceitos de pós-modernismo e guardam correspondência biunívoca com os homens que os forjaram. A exatidão desses conceitos tem limitada relevância para o escopo desta pesquisa, que não persegue a exata conceituação do termo, mas busca definir o efeito desta condição no ambiente urbano e de que forma estas mudanças afetam a percepção do homem/ ator que vive este cotidiano.

Conforme explicitado anteriormente, o pós-modernismo nasceu com muitas mudanças em todos os segmentos da sociedade e permeou o cotidiano do ator urbano com tecnologias de comunicação de massa e individual. Encharcou o ambiente cotidiano de informação, diversão e serviços. Os indivíduos desta era enaltecem a capacidade de consumo, adotam estilos de vida hedonistas, usam bens e serviços, vivem o presente e se entregam ao prazer. Os pós-modernos querem rir levemente de tudo, experimentam o vazio de uma vida niilista e sem sentido e encaram com superficialidade a ausência de valores, sentem a ansiedade e o perigo vindo de ameaças intangíveis. Harvey (2007) pondera que:

O pós modernismo, seja qual for a forma que sua intelectualização possa tomar, foi fundamentalmente antecipado nas culturas metropolitanas dos últimos anos: entre significantes eletrônicos do cinema, da televisão e do vídeo, nos estúdios de gravação e nos gravadores, na moda e nos estilos da juventude, em todos os sons, imagens e histórias diversas que são diariamente mixados, reciclados e arranhados juntos na tela gigante que é a cidade contemporânea. (HARVEY, 2007, p 63)

Enquanto Cuginia afirma:

o que está acontecendo em nível social é uma mudança tão abrangente e tão radical que envolve os dados básicos que nortearam a sociedade por vários séculos. São as estruturas sólidas que estão derretendo, aquelas estruturas que, por muito tempo, forneceram o pano de fundo cultural, institucional e até psicológico para formação da identidade pessoal. (CUGINI, 2008)

Para os indivíduos modernos a sociedade se traduzia em familiaridade com os vizinhos, com os moradores de seu bairro, com seus colegas de trabalho e com a

família. Esse contexto de segurança foi modificado em pouquíssimo tempo pela revolução dos transportes e a expansão das cidades urbanas, trazendo consigo a insegurança da convivência com estranhos e o culto à velocidade, provocando mudanças radicais nas relações interpessoais, conseqüentemente, no modo das pessoas entenderem a sociedade. A esse respeito ressalta Bauman:

As preocupações mais intensas e obstinadas que assombram este tipo de vida são os temores de ser pego tirando uma soneca, não conseguir acompanhar a rapidez dos eventos, ficar para trás, deixar passar as datas de vencimento, ficar sobrecarregado de bens agora indesejáveis, perder o momento que pede mudança e mudar de rumo antes de tomar o caminho de volta. (BAUMAN, 2007, p.8)

O mundo, na visão de Bauman, se encontra muito distante do modelo da sociedade moderna anterior, à qual denomina modernidade líquida, onde tudo é temporário, amorfo, inconstante, instável. E está, constantemente, sendo derrubado, mexido. Um mundo louco, caótico e, por isso, assustador, conforme explicita:

Tudo é temporário. É por isso que sugeri a metáfora da “Liquidez” para caracterizar o estado da sociedade moderna, que, como os líquidos, se caracterizam por uma incapacidade de manter a forma. Nossas instituições, quadros de referência, estilos de vida, crenças e convicções mudam antes que tenham tempo de se solidificar em costumes, hábitos e verdades “auto-evidentes” que me interessa, portanto, tentar compreender quais as conseqüências dessa situação para a lógica do indivíduo, para seu cotidiano. Virtualmente todos os aspectos da vida humana são afetados quando se vive a cada momento sem que a perspectiva de longo prazo tenha mais sentido. (BAUMAN, 2007)

No comentário a seguir Bauman reitera sua posição de que o ator urbano vive inseguro, acuado, temendo perigos intangíveis numa sociedade instável, onde nada mais é absoluto:

O tipo de incerteza, de obscuros medos e premonições em relação ao futuro que assombram os homens e mulheres no ambiente fluido e em perpétua transformação em que as regras do jogo mudam no meio da partida sem qualquer aviso ou padrão legível, não une os sofreadores: antes os divide e os separa. As dores que causam aos indivíduos, não se somam, não se acumulam nem condensam numa espécie de “causa comum” que possa ser adotada de maneira mais eficaz unindo as forças e agindo em uníssono. A decadência da comunidade nesse sentido se perpetua; uma vez instalada, há cada vez menos estímulos para deter a desintegração dos laços humanos e para procurar meios de unir de novo o que foi rompido. (BAUMAN, 2007, p.48)

O ambiente urbano contemporâneo se tornou um lugar inseguro, assustador. Assim a arquitetura das grandes cidades começou a ser desenvolvida com finalidade de proteção, resultando em condomínios fechados, muros e grades, mecanismos que

impedem o contato do homem urbano com seu vizinho. Estes procedimentos tiveram como resultado um ambiente que estimula a separação e não a interação de pessoas diferentes. A arte de se conseguir uma coexistência pacífica, segura e amigável foi esquecida e hoje o ambiente urbano produz a segregação, o estranhamento, a insegurança e o medo. Questiona Bauman:

Antes de tudo, por que essa obsessão em demarcar fronteiras? A resposta que, hoje, essa obsessão deriva do desejo, consciente ou não, de recortar para nos mesmos um lugarzinho suficientemente confortável, acolhedor, seguro, num mundo que se mostra selvagem, imprevisível, ameaçador; de resistir a corrente, buscando proteção contra forças externas que parecem invencíveis e que não podemos controlar, nem deter, e menos ainda impedir que cheguem perto de nossas casas, de nossas ruas. Seja qual for a natureza dessas forças, todos as conhecemos pelo nome – esclarecedor, mas desviante – de globalização, ou (como preferia um amigo meu, Alberto Melucci) “planetarização.”(sic).(BAUMAN, 2009, p. 76)

O pensamento de Bauman (2009) explicitado em sua obra, “O mal estar da pós-modernidade” continua a refletir a impressão de que o ambiente citadino é, de muitas formas, agressivo ao ator urbano e reforça o sentimento de estranheza e medo que este tem em relação aos perigos trazidos por outros habitantes da cidade, considerados como “estranhos”, fazendo com que esse homem procure a segurança no isolamento.

Posição reiterada na entrevista concedida, em 2003, a Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke, professora aposentada da USP e pesquisadora associada do Centro de Estudos Latino-Americanos da Universidade de Cambridge (Reino Unido), para a Folha de São Paulo em 19 de outubro de 2003, transcrita a seguir:

Uma das características do que eu chamo de “modernidade sólida” é a de que as maiores ameaças para a existência humana eram muito mais óbvias. Os perigos eram reais, palpáveis e não havia muito mistério sobre o que fazer para neutralizá-los ou, ao menos, aliviá-los. Era, por exemplo, óbvio que alimento -e só alimento- era o remédio para a fome. Os riscos de hoje são de outra ordem, não se podendo sentir ou tocar em muitos deles, apesar de estarmos todos expostos, em algum grau, às suas conseqüências. Não podemos, por exemplo, cheirar, ouvir, ver ou tocar as condições climáticas que gradativamente, mas sem trégua, estão se deteriorando.

O mesmo acontece com os níveis de radiação e poluição, a diminuição das matérias-primas e fontes de energia não-renováveis e os processos de globalização sem controle político ou ético que solapam as bases de nossa existência e sobrecarregam a vida dos indivíduos com um grau de incerteza e ansiedade sem precedentes. É nesse ponto que a sociologia tem um papel importante a desempenhar.

Diferentemente dos perigos antigos, os riscos que envolvem a condição humana no mundo das dependências globais podem não só deixar de ser notados, mas também minimizados, mesmo quando notados. Do mesmo

modo, as ações necessárias para exterminar ou limitar os riscos podem ser desviadas das verdadeiras fontes do perigo e canalizadas para alvos errados. Quando a complexidade da situação é descartada, fica fácil apontar para aquilo que está mais à mão como sendo causa das incertezas e ansiedades modernas.

Veja, por exemplo, o caso das manifestações contra imigrantes que ocorrem pela Europa. Vistos como "o inimigo" próximo, eles são apontados como os culpados pelas frustrações da sociedade, como aqueles que põem obstáculo aos projetos de vida dos demais cidadãos. A noção de "solicitante de asilo" adquire, nesse quadro, uma conotação negativa, ao mesmo tempo em que **(sic)** as leis que regem a imigração e naturalização se tornam mais restritivas, e a promessa de construção de "centros de detenção" para estrangeiros confere vantagens eleitorais a plataformas políticas. (BAUMAN, 2003) Entrevista concedida à Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke, professora aposentada da USP e pesquisadora associada do Centro de Estudos Latino-Americanos da Universidade de Cambridge (Reino Unido), para a Folha de S. Paulo (19 de outubro de 2003)

Por fim, as cidades modernas vão, pouco a pouco, se tornando campos de batalha, ameaçadoras. “As cidades contemporâneas são os campos de batalhas nos quais os poderes globais e os sentidos e identidades tenazmente locais se encontram, se confrontam e lutam [...]”, considera Bauman, (2009, p. 35).

Além deste contexto de encarceramento voluntário, causado pelo medo e ansiedade vivido pelo homem urbano por conta do grande transtorno que hoje se tornou o “estranho”, constata-se também que, nesta sociedade, vive-se uma cultura predominantemente imagética, onde todas as mídias visuais têm grande importância na produção e difusão de discursos que criam um universo ilusório.

Neste ambiente tudo vira espetáculo, tudo se torna hiperreal, segundo expressão de Baudrillard (1997), quer seja a notícia das guerras que acontecem no Oriente Médio ou o fato de Xuxa, apresentadora loura de TV, ter pintado seu cabelo de castanho em rede nacional. O autor afirma, ainda, que “a produção da realidade”, a partir de narrativas midiáticas, cria um “simulacro” de mundo, que dispensa a experiência vivida. Um exemplo disso foi a asséptica transmissão televisiva da Guerra do Golfo, onde o espectador não viu sangue nem sentiu o horror e a violência das batalhas. A transmissão desta guerra como se fosse um espetáculo permite um estado de distanciamento, embotando as sensações do espectador em relação ao chocante evento.

A rotina caótica, as linguagens midiáticas contemporâneas, a televisão, o cinema, a internet e a publicidade transformaram, definitivamente, o *modus vivendi* da

sociedade pós-moderna, resultando, segundo Benjamin (1985) na "estetização da realidade" O fluxo contínuo de imagens ininterruptas ao qual o homem é exposto hoje em dia no ambiente urbano invade todos os momentos da sua rotina diária e substitui a realidade pelo "real" que chega através desses aparelhos multimídia. Ainda sobre esta questão, Jameson (2006) opina:

[...] Tudo o que era paranóico no sistema total de Foucault ou na enumeração compulsiva de Robbe-Grillet desaparece para dar espaço a uma euforia diante da alta tecnologia propriamente dita, um afirmação que celebra uma (**sic**) certa visão pós-McLuhan da cultura transfigurada pelos computadores e pelo ciber espaço. Agora, de repente, uma visibilidade até então funestamente universal, que parecia não tolerar nenhuma alternativa utópica, é aclamada e festejada por seus próprios méritos; esse é o verdadeiro momento da **sociedade da imagem, na qual sujeitos humanos, até então expostos** (de acordo com Paul Willis) a **bombardeios de até mil imagens por dia** (ao mesmo tempo que as suas *vidas até então privadas passam a ser totalmente vistas, analisadas, discriminadas, medidas e enumeradas em bancos de dados*), **começam a viver uma relação muito diferente com o espaço e o tempo, com a experiência existencial, assim como o consumo cultural....O espaço social é agora completamente saturado com a cultura da imagem;** o espaço utópico da reversão sartriana, as heterotopias foucaultianas do inclassificável e do inclassificável, **todos eles foram triunfantemente penetrados e colonizados;** do mesmo modo, o autêntico e o não dito, o in-vu, o non-dit, o inexprimível, foram totalmente traduzidos para o visível e para o culturalmente familiar. (JAMESON, 2006, p. 181-182, grifos nossos)

Argumenta Jameson (2006) que a cultura pós-moderna altera profundamente a cognição e a subjetividade humana, produzindo pessoas que incorporam o espetáculo no seu cotidiano sem levar em conta a realidade. Estes homens assistem à televisão passivamente e seu inconsciente é colonizado por este aparelho. O agente urbano pós-moderno se ambienta no mundo das imagens, do simulacro, da ilusão e do pastiche, transita com naturalidade por ele e se enquadra, domesticado, numa existência rasa, morna e rotineira. Este homem está conformado em não viver. Sua mente, invadida por uma enxurrada de imagens, prescinde da experiência subjetiva e o transforma numa criatura embotada. Jameson comenta:

Pois parece-me (**sic**) plausível que, em uma situação de fluxo total, o conteúdo da tela passando diante de nós o dia inteiro, sem interrupção (ou cujas interrupções — chamadas de comerciais — são menos intervalos do que oportunidades fortuitas para ir ao banheiro ou para fazer um sanduíche), o que se costuma chamar de distância crítica parece se tornar obsoleto. Desligar a televisão tem muito pouco a ver com o intervalo de uma peça de teatro ou de uma ópera, ou com o *grandfinale* de um filme de cinema, as luzes se acendendo lentamente e a memória começando o seu trabalho misterioso. De fato, se alguma distância crítica ainda é possível, ela está certamente

ligada ao trabalho da memória. Mas esta parece não desempenhar nenhum papel na televisão, seja ela comercial ou não (ou, sinto-me tentado a dizer, no próprio pós-modernismo em geral): nada aqui nos assombra a mente e nos faz conservar imagens como nos grandes momentos do cinema (os quais, é claro, não ocorrem necessariamente nos "grandes filmes. (JAMESON apud Fridman, 1999)

Nenhum evento transmitido pela Televisão é aprofundado, os argumentos são superficiais, as notícias são rasas. O sentimento é abreviado e a reflexão é desencorajada. As especulações sobre a vida de uma figura pública são seguidas de notícias da violência de uma guerra e consideradas tão relevantes quanto uma tragédia que pode atingir milhões de pessoas. Nessa sucessão de cancelamentos, o mundo torna-se uma cinzenta massa indistinguível.

Neste contexto o discurso televisivo é o que melhor representa a condição pós-moderna. As imagens se sucedem em fluxo ininterrupto e deslocamento constante, formando uma cadeia de novos presentes a cada momento. Observa-se o fim das grandes narrativas e a suspensão da historicidade nas representações que permeiam os meios de comunicação de massa.

Mais uma vez, a exemplo de tantas outras na história, não há volta. Trata-se de devassar esse mundo, aparentemente à deriva, e resgatar forças, que possibilitem aproximar os homens de si mesmos e habilitar o "povo novo" a transitar no espetáculo sem perder a alma, ou, ainda, de desmontar a 'nitidez' da imagem através dos chuviscos e fantasmas da realidade vivida. (FRIDMAN, 1999)

O desenvolvimento tecnológico, a velocidade, o sentimento claustrofóbico e a insegurança moldam, atualmente, os ambientes urbanos, a cultura e a experiência social, que, a seu turno, interferem diretamente sobre a percepção visual, a subjetividade e a sensibilidade de seus habitantes.

Atualmente a questão que se cogita é a de se encontrar a forma adequada de ultrapassar e vencer a atitude *blasé* e o escudo protetor, que este homem constrói à sua volta, para que possa de novo sentir sensações que o façam se encantar pelo mundo, que o motivem a viver uma vida plena, e como este fator afeta a construção estética das imagens e sua representação simbólica.

Todos os estudiosos, até aqui consultados, consideram a violência urbana, a ansiedade, a TV, os satélites, a divulgação ininterrupta de notícias, a tecnologia, o e-mail, a WWW, o vídeo game e a Internet, os principais responsáveis pela transformação do mundo numa realidade fragmentada, descontínua, desconfortável e agressiva.

O filósofo americano contemporâneo Rushkoff (1999) mesmo descrevendo o ambiente das grandes cidades de forma radical logo na introdução de sua obra “Um jogo chamado futuro” expõe uma visão diferente sobre o homem urbano e seu ambiente:

Parece o fim. Aquecimento global, tensão racial, explosões fundamentalistas, arsenais nucleares, mutações de bactérias, furor no Terceiro Mundo, decadência urbana, colapso moral, corrupção religiosa, dependência de drogas, incompetência burocrática, crise ecológica, insensibilidade das grandes empresas, colapso dos mercados mundiais. Milícias paranóicas, AIDS, esgotamento de recursos, juventude sem esperança, sem perspectivas e muitos outros indicadores da saúde da sociedade, todos sugerem crise.

Seria ingenuidade ou mesmo infantilidade sugerir que esses podem não ser os sinais do apocalipse, apenas parecem sê-los? Nossa incapacidade de descobrir uma saída desta confusão não seria um problema de percepção em vez de um problema real? Parece que finalmente estamos prontos, ou apenas suficientemente desesperados, para adotar um paradigma que admita a possibilidade de outra coisa que não a decadência, a decomposição e a morte. Se a mente aberta da juventude for necessária para criar essa visão de mundo, que assim seja. (RUSHKOFF, 1999, p.7)

Rushkoff (1999) considera redentores da sociedade os adolescentes dos anos noventa e argumenta ser necessária a aproximação à esse grupo social, com olhar desprovido de pré-conceitos de forma a possibilitar-lhes apontar novos caminhos para solucionar problemas de comunicação que, a algum tempo, paralisam o ator urbano contemporâneo que se fecha para seu entorno defendendo-se daquele novo ambiente que não entendia e, por isto, o agredia e deixava angustiado. Acentua ainda o autor:

Quem estiver em busca de uma estratégia adaptativa para o próximo milênio só tem que procurar seus filhos para encontrar respostas para a miríade de incertezas associadas ao colapso da cultura que aprendemos a conhecer e amar. Nossos filhos são mais jovens, mas também mais novos. São o último modelo do ser humano e vêm equipados com muitas características novas. Olhar o mundo das crianças não é rever o nosso próprio passado- é olhar para frente. Os meninos são o futuro evolutivo. (Rushkoff, 1999 p.7-8)

Os habitantes das cidades atualmente, principalmente os jovens adultos, adolescentes dos anos noventa - expostos continuamente a fluxos contínuos de doses excessivas de informação, tratam os novos canais da mídia de massa, a exemplo da Internet, como se fosse extensão natural de seu ambiente. Não se intimidam diante da máquina e possuem surpreendente habilidade para tratar com as novas mídias e tecnologias. Dominam a linguagem midiática como se fosse seu segundo idioma e a sua realidade é mediada pela cultura contemporânea de massa. Ao contrário do senso comum pode-se cogitar: o que este contexto traz de positivo?

Rushkoff (1999), incansável, pesquisa como a tecnologia e a mídia impactaram as relações do ser urbano, e sugere:

Compare o número de idéias a que uma pessoa se expõe a cada dia com o número que ela teria de considerar há, digamos, não mais de 75 anos. Invenções como o telefone, a televisão, o rádio, a internet (**sic**), a TV, a vídeo conferência, as redes operam para aumentar o número de idéias e de pessoas com cujos pensamentos temos contato. (RUSHKOFF, 1999 p.9)

Esta comparação de Rushkoff corresponde ao ambiente apontado por Benjamin, Simmel e seus contemporâneos nos idos do século XIX, na origem dos grandes centros urbanos.

Os estímulos que excitavam, anestesiavam e embotavam os sentimentos e as sensações do homem urbano, naquele tempo, representados pelos automóveis, bondes, estruturas industriais, relógios e outros novos elementos, podem ser equiparados aos precursores do contexto do ambiente urbano atual, resultando como defesa o embotamento e o isolamento. Em suma, a já conhecida atitude *blasé* do homem contemporâneo.

Qual seria então a solução encontrada pelos comunicadores, pensadores e formadores de opinião, para arrancar o homem urbano pós-moderno do seu marasmo, de sua paralisia e desta atitude defensiva que o torna uma fortaleza de filtros impenetráveis, transformando principalmente os estímulos visuais em fluxos sem sentido? Quais seriam os instrumentos e as ferramentas usadas para pontuar e direcionar a atenção destes novos atores que surgem no século XXI? De que forma é feita esta comunicação contemporânea? Atualmente quase toda a informação que transita no mundo é composta por fluxos contínuos de imagens. Que imagens são essas e qual a sua origem e conformação?

Finalmente desvenda-se parte da natureza deste novo ator urbano e o ambiente no qual está inserido, podendo-se, a partir deste conhecimento, atacar estas questões definindo estratégias comunicativas que estão ao alcance dos profissionais da área, para com elas conseguir-se penetrar os escudos e romper as barreiras criadas pelo homem urbano contemporâneo, incluindo também neste foco os novos atores adaptados à rotina massificante, pois mesmo eles já tão adaptados são afetados pelo ambiente hiperestimulante da metrópole..

3 A COMUNICAÇÃO VISUAL NO AMBIENTE CONTEMPORÂNEO

3.1 A IMAGEM MUDIÁTICA E A PERCEPÇÃO VISUAL

A partir das últimas décadas do século XX, conforme exposto no capítulo anterior, muitas e diversas tem sido as características associadas à sociedade pós-moderna e, por consequência, aos centros urbanos. Nenhuma outra forma de organização social melhor reflete e torna visíveis as enormes transformações que atingem a sociedade atual. Anarquia, exaustão, medo, indeterminação, hiperrealidade, superficialidade, pastiche, fragmentação, descentração do sujeito, estetização do cotidiano, velocidade, dispersão, fluxo de informações, sobrecarga de estímulos e banalização da violência, são algumas expressões que se fazem presentes e são parte integrante do cotidiano pós-moderno destes novos atores, que parecem aceitar totalmente esta condição, porém sem a vocação para superá-la que marcava a modernidade. Agoratambém é parte integrante da cena pós-moderna, aquilo que David Harvey considera o fato mais espantoso, qual seja:

[...] a sua total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico que formavam uma metade do conceito baudelairiano de modernidade. Mas o pós-modernismo responde a isso de uma maneira bem particular; ele não tenta transcendê-lo, opor-se a ele e sequer definir os elementos 'eternos e imutáveis' que poderiam estar contidos nele. O pós-modernismo nada, e até se espoja, nas fragmentárias e caóticas correntes da mudança, como se isso fosse tudo o que existisse. Foucault (1983, xiii) nos instrui, por exemplo, a **“desenvolver a ação, o pensamento e os desejos através da proliferação, da justaposição e da disjunção”**e a **“preferir o que é positivo e múltiplo, a diferença à uniformidade, os fluxos às unidades, os arranjos móveis aos sistemas. Acreditar que o que é produtivo não é sedentário, mas nômade.** (HARVEY, 2007, p.49, grifo nosso)

Neste caso, dentre todas estas características descritas pelos pensadores pós-modernistas, alguns processos devem ser investigados com mais atenção – o grande fluxo de informação visual que circula no mundo através da *mass media*, que afeta profundamente o homem urbano, e a transformação das representações simbólicas que transmitem a vivência subjetiva do homem objetivando investigar a representação simbólica do mal no ambiente contemporâneo.

Vive-se, na sociedade contemporânea, um tempo de transformações profundas e irreversíveis, principalmente no setor de tecnologia e comunicações. Existe forte tendência a acelerado desenvolvimento tecnológico neste mundo globalizado, permitindo que a comunicação de massa alcance sujeitos em diversos lugares em

tempo real, envolvendo todo o planeta numa rede consistente, com o poder de modificar códigos e crenças historicamente produzidos, transformando a comunicação humana e, conseqüentemente, a sociedade. Os aparelhos multimídia - TVs interativas; aparelhos celulares (que também são relógios); calculadoras; rádios; TVs; câmeras fotográficas (que também telefone); e diversos outros equipamentos – cercam e dominam, diariamente, o ator urbano.

Nunca o indivíduo se comunicou com tamanha facilidade. De maneira simples e veloz alcançam-se distancias enormes sem sair de casa; sabe-se o que está acontecendo na Europa pelo telejornal; pode-se pesquisar uma palavra chinesa no *Google*, falar com um tailandês ao telefone, conversar com um irlandês no *skype*, receber mensagens da Rússia através do *e-mail*, saber das notícias bombásticas sobre a vida de artistas nacionais ou internacionais nos jornais, impressos ou na TV. Toma-se conhecimento de uma infinidade de assuntos aleatórios, banaliza-se a violência e naturaliza-se a imagem midiática, como se o mundo fosse tal qual o que se apresenta na tela da TV e na Internet. Um mundo que apesar de real, parece não fazer parte da existência.

Esta cultura midiática produz novas formas de interação e entretenimento e tem nos aparelhos multimídia, especialmente a TV, seu principal veículo de alienação e utiliza diversos recursos técnicos para elaboração, difusão e fixação destes conteúdos simbólicos nos seus receptores.

O público contemporâneo prescinde da narrativa de produtos culturais com linguagem lógica, linear e contínua. Seja assistindo a programas da MTV, seja navegando aleatoriamente no ambiente virtual, o espectador nascido na era televisiva e acostumado com a tecnologia digital parece ter como característica uma percepção fragmentada, naturalmente desvinculada de qualquer pensamento linear.

A supremacia da TV sobre os outros veículos de comunicação de massa é devido à “audiência preguiçosa”, composta por estes sujeitos que seguem a lei do menor esforço - nas condições estressantes da vida pós-moderna, depois de um dia de trabalho pesado e massificante, como alternativa ao envolvimento pessoal, tomam o caminho do menor esforço e caem sentados prostrados em frente à TV que se

transforma num fluxo contínuo de imagens de igual valor causando um “desligamento” nestes sujeitos que a esta altura já não pensam nem se comovem com imagens de violência. Conclui-se que o desenvolvimento tecnológico e o grande fluxo de informações que atualmente atropelam a experiência subjetiva do ator urbano e sua vida cultural, parecem interferir diretamente sobre a sua percepção sensível e visual.

Esta constatação conduz a inquirir-se que forma, atualmente, o ator urbano se conecta e percebe as mensagens recebidas por uma percepção embotada pelos estímulos externos. Observando-se mais atentamente, a questão que se impõe parte da seguinte premissa: os hiperestímulos urbanos, midiáticos e tecnológicos, estariam afetando a percepção visual (olhar) deste homem espectador e alterando o significado das representações simbólicas sendo responsável por suas transformações no ambiente urbano contemporâneo.

3.2 AS IMAGENS E AS REPRESENTAÇÕES SIMBÓLICAS

3.2.1 As representações simbólicas

Desde o início da civilização humana, existe no homem a necessidade de se comunicar. A humanidade, desde a pré-história, está imersa num universo visual. Faz parte da natureza humana se expressar através de representações simbólicas que expressem sensações, conceitos abstratos, ou experiências subjetivas. As imagens simbólicas ajudam o homem a mostrar para a sociedade sua visão de mundo e podem ser consideradas a melhor forma de veicular conhecimento concreto e experiências vividas no ambiente contemporâneo, onde vertiginosos fluxos de informação fazem com que o novo seja repensado constantemente sem permitir a sedimentação de conceitos e tradições no âmbito dessas sociedades.

As representações simbólicas são dinâmicas e estão sempre em transformação e são destinadas a decifrar, entender e direcionar a visão de mundo de uma sociedade. Elas se originam de um sujeito ativo e criativo e tem como característica a autonomia e o objetivo de aquisição e difusão de conhecimento e de direcionar a construção social da realidade. As imagens que representam simbolicamente a maldade ou a vilania são, na maior parte das vezes, imagens sombrias de cores

escuras que foram veiculadas incansavelmente até que toda a sociedade ocidental associasse ambientes escuros, as trevas com o mal.

As funções primordiais das representações simbólicas são: tornar o não familiar conhecido, possibilitar a comunicação e obter controle sobre o meio em que se vive e compreender o mundo e as relações humanas que nele se estabelecem.

O homem mantém as relações sociais através da comunicação e para que este processo ocorra perfeitamente, são necessários três elementos, a saber: o **emissor**-que é o sujeito responsável pela criação e transmissão da **mensagem** (das informações)-e **receptor** - que recebe, decodifica e assimila a mensagem. (PILLA,TAMBOSI e QUADROS, 2010, p. 2, grifos nossos)

Transmitir imagens como informação é um processo que requer *expertise* e uma prática responsável na qual não é suficiente somente o desejo de se comunicar, é necessário adequar-se a mensagem ao veículo de *mass media* e também ter conhecimento dos caminhos percorridos pela informação para que a difusão de sua mensagem seja eficaz e proveitosa. Machado (2001) afirma:

É impensável uma época de florescimento cultural sem um correspondente progresso das suas condições técnicas de expressão, como também é impensável uma época de avanços tecnológicos sem consequências no plano cultural e, sobretudo sobre os meios que nos permitem dar expressão à ideias. (MACHADO, 2001, p. 11)

Na comunicação midiática, há a necessidade de se utilizar suportes como vídeos, filmes e fotos, que empregam a imagem como principal elemento de linguagem. Captar, digitalizar, editar, imprimir e preparar a imagem para apresentar uma ideia, são ações que compõem o processo de produção e também o processo de significação característicos desses veículos.

As imagens veiculadas pelas representações simbólicas são apropriadas pelas mentes dos homens para que estes possam perceber e entender melhor o mundo, e, por consequência, compreender com maior clareza a influência de seu ambiente na sua vida mental e os processos de mediação que ocorrem entre ele e seu entorno. “Imagens são mediações entre homem e mundo. [...] Imagens têm o propósito de representar o mundo”, destaca Flusser (1985,p.9).

Klein (2006, p.48) entende que imagens “são textos culturais, construídos pelo homem, frutos de sua imaginação, que duplicou seu mundo e seu imaginário, dando-lhes formas figurativas ou abstratas nos mais diversos suportes visuais”, enquanto na visão de Joly (1996, p.59) “a imagem é Instrumento de comunicação entre as pessoas e também pode servir de instrumento de intercessão entre o homem e o próprio mundo.”

Ao abordar o tema, dando ênfase à mensagem visual, Joly (1996, p. 61) afirma que “considerar a imagem como uma mensagem visual composta de diversos tipos de signos equivale [...] a considerá-la como uma linguagem e, portanto, como uma ferramenta de expressão e de comunicação”. Na opinião deste autor, seja uma mensagem expressiva ou comunicativa, é possível admitir que ela sempre constitua uma “mensagem para o outro, mesmo quando esse outro somos nós mesmos. Por isso, uma das precauções necessárias para compreender da melhor forma possível uma mensagem visual é buscar para quem ela foi produzida”.

Machado (2001, p. 193) ressalta que uma mensagem pode ser transmitida de uma comunidade de produtores ou emissores a uma comunidade de consumidores ou receptores por meio da linguagem visual que, de acordo com ele, tende a se disseminar de uma forma processual e não hierárquica na sociedade. O autor afirma ainda que algo que se transmite, mesmo não sendo rígido como uma lei nem estável como uma língua natural, é preciso ser suficientemente sistemático para garantir a eficácia da comunicação e a inserção do meio como um canal de expressão dentro de uma sociedade. Resumindo, a mensagem não prescinde de uma linguagem, de um sistema significante.

Segundo Flusser (1985) existem dois tipos de imagens:

Ontologicamente, a imagem tradicional é abstração de primeiro grau: abstrai duas dimensões do fenômeno concreto; a imagem técnica é abstração de terceiro grau: abstrai uma das dimensões da imagem tradicional para resultar em textos (abstração de segundo grau); depois, reconstituem a dimensão abstraída, a fim de resultar novamente em imagem. Historicamente, as imagens tradicionais são pré-históricas; as imagens técnicas são pós-históricas. Ontologicamente, as imagens tradicionais imaginam mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo. (FLUSSER, 1985, p. 10)

A imagem técnica, afirma Flusser (1985) é produto de vários veículos de comunicação, entre os quais: CDs, DVDs, vídeos, monitores dos PCs, TVs, filmes

e, principalmente, as representações simbólicas condicionadas aos muitos suportes visuais tecnológicos através de seus significantes e significados. Machado (2001, p 38) não apenas defende esses aparelhos tecnológicos, como faz referência à utilização deles com criatividade. Segundo Machado:

A questão principal não é saber se o artista se torna menos ou mais livre, menos ou mais criativo trabalhando no coração das máquinas, mas se ele é capaz de recolocar as questões da liberdade e da criatividade no contexto de uma sociedade cada vez mais informatizada, cada vez mais imersa nas redes de telecomunicações e cada vez mais determinadas pelas representações que faz de si mesma da indústria cultural. (MACHADO, 2001: 38)

Machado (2001) prossegue, afirmando que os criadores estão resguardados, a salvo, através de sua criatividade, suas ideias inovadoras e sua liberdade para criar e para divulgar essas ideias, e que em suas mãos as imagens se tornam ferramentas de difusão de novas ideias ou conceitos perturbadores.

Neste contexto, a construção da imagem não se traduz apenas num texto visual, uma estrutura harmoniosa de elementos captados com a utilização de aparelhos tecnológicos disponíveis, mas também a expressão subjetiva do autor, que seleciona determinados elementos, em detrimento de outros, deixando sua marca pessoal naquela mensagem visual, que exterioriza a visão que ele quer compartilhar com a sociedade. Enfim, a imagem é um elo que transmite algo do seu criador para quem a contempla. Algo que pode ser um sentimento, uma ideia, um pensamento, uma informação ou, simplesmente, uma emoção. A fotografia representa uma dessas possibilidades.

4 A IMAGEM FOTOGRAFICA

4.1 A BASE FOTOGRÁFICA DA COMUNICAÇÃO VISUAL

A fotografia é resultado de um processo técnico, onde determinados elementos são desprezados em favor de outros para compor uma imagem técnica com mensagem coerente. Na linguagem não verbal, isto é, a que transmite a percepção visual, abrigam-se duas categorias: a imagem em movimento e a imagem estática. Dondis (1997) analisa a fotografia, que faz parte da categoria das imagens estáticas, da seguinte forma:

[...] A fotografia é dominada pelo elemento visual em que interatuam o tom e a cor, ainda que dela também participem a forma, a textura e a escala. Mas a fotografia também põe diante do artista e do espectador o mais convincente simulacro da dimensão, pois a lente, como olho humano, vê, e expressa aquilo que vê em uma perspectiva perfeita. Em conjunto os elementos visuais essenciais da fotografia reproduzem o ambiente e qualquer coisa, com enorme poder de persuasão. O problema do comunicador visual não é permitir que esse poder domine o resultado do design, mas controlá-lo e submetê-lo aos objetivos e à atitude do fotógrafo. (DONDIS, 1997, p. 215)

Sempre que alguma coisa é projetada e feita, esboçada, pintada, clicada, desenhada, rabiscada, construída, esculpida, ou gesticulada, a substância visual da obra é composta a partir de uma lista básica de elementos. Não se deve confundir os elementos visuais com os materiais ou o meio de expressão, a madeira ou a argila, a tinta ou o filme, adverte Dondis (1997, p. 51).

Os elementos visuais constituem a substância básica daquilo que se vê e seu número é reduzido: Tem-se o ponto, a linha, a forma, a direção, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento e, além destes, existem outros que são fundamentais para o registro de uma fotografia, quais sejam: o enquadramento, a iluminação, o contraste e o foco, Estes são a matéria prima de toda informação visual em termos de opções e combinações.

A fotografia desempenha, atualmente, importante papel na comunicação visual, sendo a imagem fotográfica empregada em quase todos os segmentos e atividades humanas, de diversas formas. Ela é indispensável na comunicação, na indústria e nas ciências, além de se constituir a base da comunicação de massa e de estar presente na publicidade, no cinema, na televisão, nas mídias digitais, nas mídias impressas e principalmente na Internet.

Toda imagem midiática, inclusive a fotografia, é projetada para ser vista e permite uma leitura através de seus signos, sendo que, a relação entre os signos e seus significados não são por regra, mas podem ser pré-estabelecidos. Os códigos existentes nas representações simbólicas são abertos e contínuos e possibilitam que cada fotógrafo emita sua mensagem particular e que cada leitor tenha sua própria interpretação da imagem. A leitura é, dessa maneira, polissêmica.

De acordo com Laplantine (1997):

[...] os símbolos são polissêmicos e polivalentes, amparando-se também no referencial significante que lhes propicia os sentidos, os quais contêm significações afetivas e são mobilizadores de comportamentos sociais. A eficácia dos símbolos consiste nesse caráter mobilizador e promotor das experiências cotidianas: os símbolos permitem a cura de doenças psicossomáticas e fazem emergir emoções como: raiva, violência, nostalgia e euforia. (LAPLANTINE, 1997, p. 22)

Essa polissemia e polivalência simbólica permitem ao homem associar determinados sentimentos ou estados de espírito a determinados símbolos representativos e logo depois, se for necessário, trocar o simbolismo por outro significado. Alguns elementos e técnicas são utilizados para este propósito e podem direcionar a interpretação do leitor, no sentido premeditado pelo fotógrafo.

Segundo Boni (2000):

[...] entre o significante e o significado é absolutamente comum a existência de elementos referenciais que converjam na direção de um mesmo significado, ou seja, informações que tentam aproximar os leitores de uma mesma leitura”. Existe ainda uma grande diferença entre “saber ler e absorver a intencionalidade e o léxico de quem escreve, que depende “da reserva significante de cada leitor. (BONI apud HOFFMAN, 2009 p.23)

Revelar os signos e significantes presentes na fotografia auxilia a compreender as representações simbólicas de um tempo histórico e, conseqüentemente, perceber melhor a sociedade e a visão de mundo dos atores contemporâneos.

4.2 O PODER DE CONVENCIMENTO DA FOTOGRAFIA

Milhões de pessoas todas as manhãs tem acesso ao mundo a partir dos veículos de *mass media* que divulgam os fatos mais relevantes do dia anterior e conceitos novos forjados através de imagens fotográficas que ilustram a primeira página dos jornais diários, são destaque na Internet e telejornais em todo o mundo. A imagem

tem uma força que as palavras não têm. Qual o poder de uma imagem fotográfica? Para que serve? Por que os veículos da *mass media* investem intensamente na produção e veiculação de imagens fotográficas, os fotógrafos arriscam-se e as instituições e as lideranças estabelecidas as temem? Porque tais imagens causam tanta polêmica?

Dondis (1997) comenta:

Foi só nos primórdios do século XX que o pleno impacto da fotografia sobre a comunicação se tornou uma realidade. Como disse muito bem Arthur Goldsmith em seu artigo "The Photographer as a God", publicado na revista *Popular Photography* **Vivemos numa época dominada pela fotografia. No universo invisível do intelecto e das emoções do homem, a fotografia exerce hoje uma força comparável à da liberação da energia nuclear no universo físico. O que pensamos, sentimos, nossas impressões dos acontecimentos contemporâneos e da história recente, nossas concepções do homem e do cosmo, as coisas que compramos (ou deixamos de comprar), o padrão de nossas percepções visuais, tudo isso é modelado, em certa medida e o mais das vezes decisivamente, pela fotografia.** (DONDIS: 1997, 213-214, grifo nosso)

A fotografia, ainda hoje, guarda uma particularidade que não partilha com nenhuma outra técnica ou arte visual: a credibilidade. O evento, o objeto ou a pessoa, fotografada, existem e estão em frente à câmera, não há como negar este fato. Isso faz com que a fotografia tenha enorme poder de influenciar a mente humana, mesmo sabendo-se que tais imagens podem ser manipuladas. Desde a criação do processo fotográfico, no século XIX, as pessoas são impulsionadas a dar crédito à imagem fotográfica, que têm o poder de impressionar o público espectador. Fotos causam impacto pela novidade, pelo estranhamento, pelo bizarro, pela imagem violenta ou pelo apelo de "realidade".

As fotografias tomaram a dimensão que têm atualmente porque conseguem, com muito mais força do que outros textos, mostrar o mal; apontar o lado negativo na sociedade contemporânea, sem artifícios; flagrarem esquemas e revelarem momentos decisivos que chocam os atores, mas, em contrapartida, têm um poder mobilizador sem precedentes. As imagens podem servir de ascensão ao poder, da mesma forma que podem destruir carreiras ou influenciar nos resultados de pesquisas a manipular a opinião pública levando as massas a reagirem contra o socialmente estabelecido, desorganizando o cotidiano e o *status quo* de determinada sociedade.

Exemplo claro do poder de convencimento que as imagens fotográficas exercem é o resultado do trabalho realizado pelo sociólogo Lewis Hine que, no início do século XX, encontrou na fotografia uma maneira eficaz de denunciar as atrocidades do trabalho infantil nos EUA. Vide Fotografia 1, a seguir:



Fotografia 1 – Um momento de vislumbre do mundo exterior Fonte: Hine (Trabalho realizado de 1908 a 1912)

Hine foi contratado como fotógrafo e inspetor do Comitê Nacional do Trabalho Infantil e produziu material valioso sobre a vida das crianças americanas que eram exploradas nas indústrias. O sociólogo se preocupou, também, com questões de saúde pública e de discriminação de minorias. As fotos de Hine foram encaradas como registros da exploração infantil e comoveram a sociedade. Fizeram com que as pessoas se motivassem e resolvessem o problema dessas crianças, além de ajudarem na criação de diversas leis trabalhistas e de reforma social. Atualmente a obra de Hine é considerada uma das mais valiosas da fotografia documental. Ele acreditava que uma foto do semblante sofrido de uma criança poderia mostrar muito mais do que qualquer outra prova sobre a triste realidade das crianças operárias no seu país. Sontag (2007, p. 201) afirma que Lewis Hine dizia categoricamente: “se eu pudesse contar a história em palavras, não precisaria carregar uma câmera”.

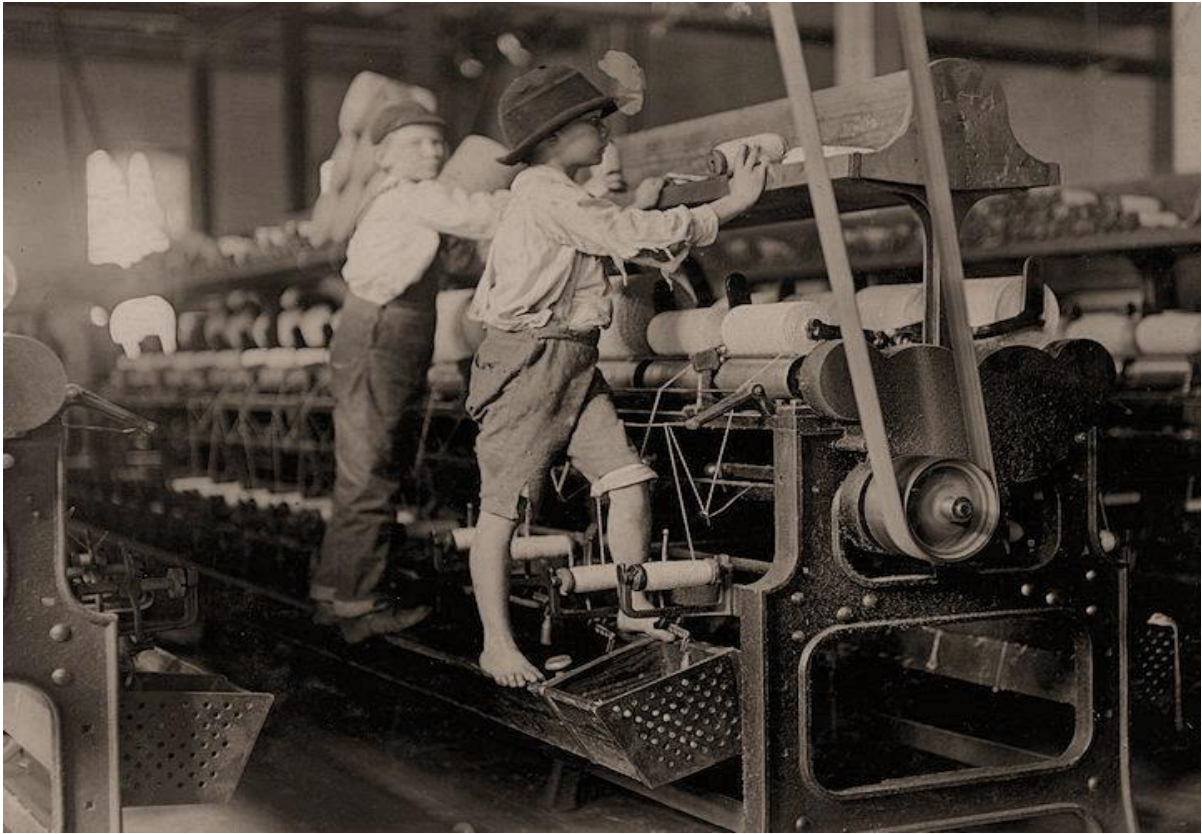
São de Hine as Fotografias de 2 a 5, exibindo a exploração do trabalho infantil nos Estados Unidos da América do Norte:



Fotografia 2–Menina trabalhando na fiação da Cotton Mills –
EUA <http://www.alfabetizacaovisual.com.br/lewis-hine/>

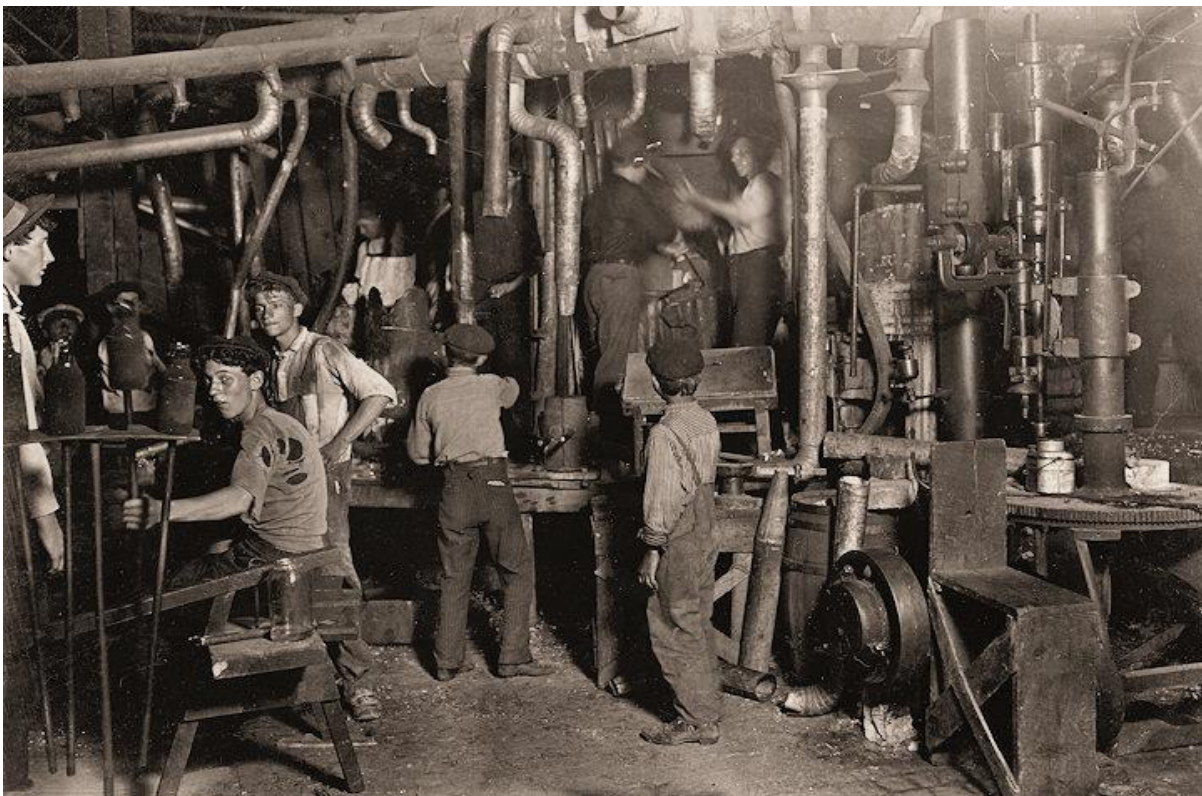


Fotografia 3– Meninos trabalhadores – EUA
Fonte : <http://www.alfabetizacaovisual.com.br/lewis-hine/>



Fotografia 4- Meninos trabalhando em tecelagemna ,Pennsylvania.EUA

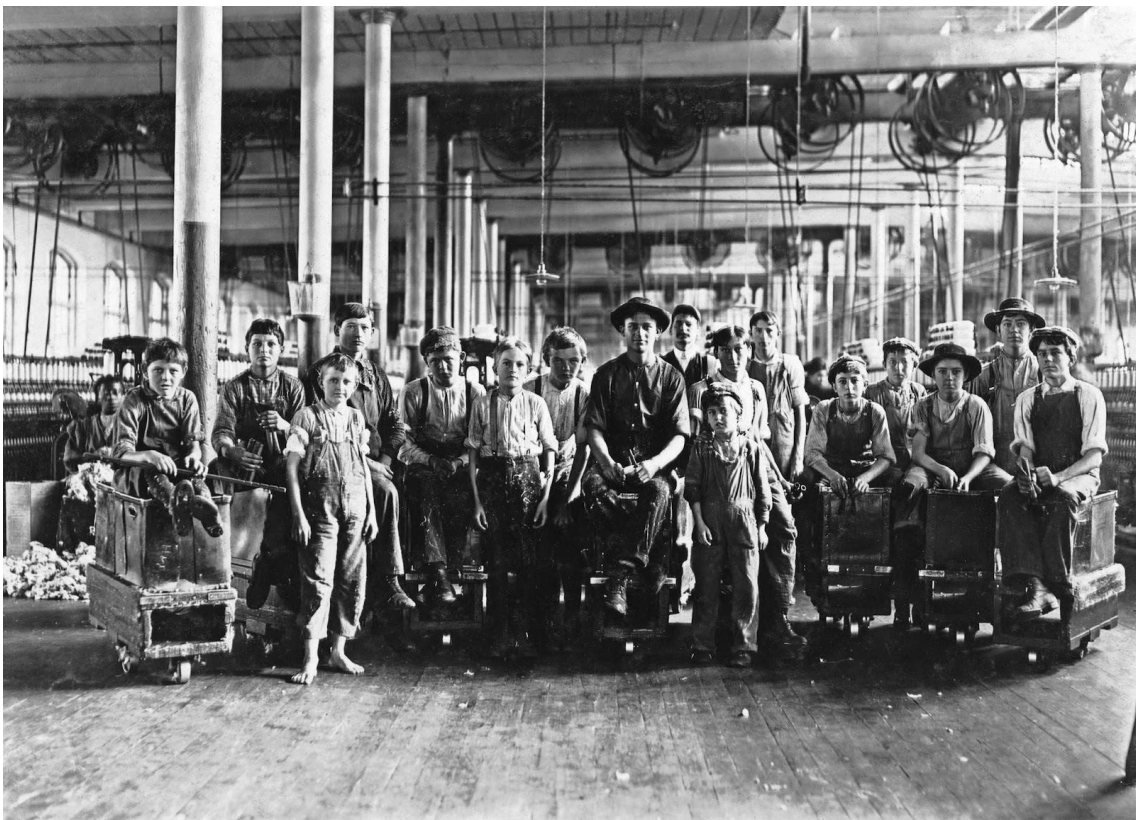
Fonte: <http://www.alfabetizacaovisual.com.br/lewis-hine/>



Fotografia 5 – Meninos na sala de embalagem de uma fábrica nos EUA
Fonte: Hine (Trabalho realizado de 1908 a 1912)



Fotografia 6—Meninos trabalhando no disjuntor da mineradora PennsylvaniaCoalCo-EUA
Fonte: Hine(Trabalho realizado de 1908 a 1912)



Fotografia 7 – Trabalhadores infantis na Mollahan Mills, Newberry, Carolina, 1908

Fonte: <http://historyinphotos.blogspot.com.br>



Fotografia 8 – Pessoa se jogando do World Trade Center em 11 set. 2001

Fonte: Extra.globo.com

O choque que a fotografia pode causar está nitidamente demonstrado na imagem, amplamente divulgada, de uma pessoa se atirando de uma das torres gêmeas, por ocasião dos ataques arquitetados por Osama Bin Laden ao *World Trade Center*, em Nova Iorque, no dia 11 de setembro de 2001. A Fotografia 6 registra esse instante dramático e estarrecedor:

Sontag (2004, p. 28) considera que “Cada foto é um momento privilegiado, convertido em um objeto diminuto que as pessoas podem guardar e olhar outras vezes.”

Outro exemplo cabal do impacto emocional que a fotografia pode desencadear foi a que esteve na primeira página de muitos jornais do mundo em 1993. A cena é dantesca: no Sudão, uma criança negra, esquelética, semimorta, rastejando em direção a um posto de alimentação da ONU, é observada por um abutre sombrio que espera sua morte. Veiculada em todos os meios de comunicação, rendeu a Kevin Carter, repórter de guerra, o prêmio Pulitzer em 1994. A carga emocional da cena pode ser sentida através da Fotografia 7:



Fotografia 9 - Abutre espera a morte de uma criança negra, esquelética pela fome, no Sudão
 Fonte: Kevin Carter (1993)

O premiado fotógrafo, assombrado pela imagem, sucumbiu ao arrependimento e suicidou-se em 1994, um ano e quatro meses após ter feito este contundente registro fotográfico. Provavelmente esta imagem contribuiu muito mais para aumentar a rejeição das pessoas a essa guerra, do que 24 horas de notícias violentas exibidas, incansavelmente, pelos meios de comunicação.

Sontag (2004) sintetiza: “Sofrer é uma coisa; outra coisa é viver com imagens fotográficas de sofrimento, o que não reforça necessariamente a consciência e a capacidade de ser compassivo” e conclui:

Fotos chocam na proporção em que mostram algo novo. Infelizmente, o custo disso não para de subir – em parte, por conta da proliferação dessas imagens de horror. E, nesse caso, há cumplicidade entre o fotógrafo e a mídia para dar visibilidade a esses fatos. [...] Depois de ver tais imagens, a pessoa tem aberto a sua frente o caminho para ver mais – e cada vez mais. As imagens paralisam. As imagens anestesiaram. Um evento conhecido por meio de fotos certamente se torna mais real do que seria se a pessoa jamais tivesse visto as fotos (...). Após uma repetida exposição das imagens o evento também se torna menos real. (SONTAG, 2004. p.31)

O risco que se corre na sociedade contemporânea com a exaustiva veiculação de imagens catastróficas e com a constante veiculação de imagens, representações

simbólicas do mal, é a da banalização da violência representada nessas imagens realistas ou simbólicas.

Sontag (2004, p. 31) afirma que “Assim como o choque das atrocidades fotografadas se desgasta com a exposição repetida, assim como a surpresa e o desnorreamento sentidos na primeira vez em que se vê um filme pornográfico se desgastam depois que a pessoa vê mais alguns”. É por esse motivo, comenta a autora, que um ano depois de 11 de setembro de 2001, as fotos que continuavam a ser veiculadas não mais emocionavam o homem urbano, que já até evitava as notícias que se referiam ao evento. E, atualmente, uma década depois do ocorrido, aquela tragédia foi transformada num espetáculo midiático, em forma de documentário, muito bem produzido e amplamente divulgado em setembro de 2012, que as pessoas assistiram, como se fosse um filme de ficção, apaticamente sentadas em cadeiras confortáveis.

Nos dias que correm, banalizar a violência e o terror é acontecimento corriqueiro, virou regra. Veiculam imagens para informar e já nem se admite uma informação sem fotografia, mas veiculando repetidamente aquelas imagens fotográficas da “barbárie nossa de cada dia”, repete-se a pauta da violência banalizada que amortece os sentidos do ator contemporâneo. Sontag (2004, p. 31) comenta que “Nas últimas décadas, a fotografia “consciente” fez, no mínimo, tanto para amortecer a consciência quanto fez para despertá-la” e observa que a geração midiática acostumou-se a ver o mundo por meio de imagens em que as fotografias tomam dimensão maior do que as palavras.

Atualmente, com o avanço da tecnologia que permite montagens e maquiagens fotográficas e digitais, já se coloca em dúvida este dogma. Mas, por enquanto, admite-se a imagem técnica fotográfica como a prova definitiva de que “isso foi”, O senso comum ainda valida a teoria de Barthes, que enuncia:

A fotografia enquanto índice – e toda fotografia é um traço de que “aquilo foi!” – tem no referente seu maior e mais importante dado da existência e de definição. Aquilo que foi fotografado é o referente e a existência deste referente é que dá o caráter indicial à fotografia “tese da existência” Schaeffer (1996a), segundo a qual a recepção da fotografia é de algo real e existente no momento da produção da mesma; a imagem fotográfica é sempre um signo de existência – um índice, portanto -, ainda que não se possa reconhecer a pessoa e/ou coisa registrada. (BARTHES apud FORNI, 2005, p. 12)

Depreende-se, pelo exposto, que a imagem técnica fotográfica é poderoso meio de convencimento enquanto imagem indicial e se presta a ser a mais incisiva testemunha dos fatos ocorridos ou a mais perfeita representação simbólica produzida para divulgar e ancorar um conceito ou uma novidade.

4.3 A REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA DO MAL-CONCEITO TRADICIONAL

A violência cotidiana, o mal e a crueldade praticada, além de serem divulgados através de imagens técnicas fotográficas, também são conceitos veiculados através de representações simbólicas que se traduzem, tradicionalmente, em trevas, em obscuridade, em sombras e pelos tons negros que são associados a sentimentos negativos em nossa cultura. Pedrosa (2009) esclarece que na visão de Kandinsky preto é oposto ao branco, o que levaria Kandinsky a afirmar que “Não é sem razão que o branco é o ornamento da alegria e da pureza sem mancha, e o preto o do luto, da aflição profunda, símbolo da morte”. (KANDINSKY apud PEDROSA, 2009, p. 132-133)

Pedrosa (2009) prossegue afirmando que o preto:

Psicologicamente, encarna a profundidade da angústia infinita, em que o luto aparece como símbolo de perda irreparável. Neste sentido, em certa interpretação do Zoroastrismo, Adão e Eva se cobrem de preto ao serem expulsos do paraíso, numa representação do mal sem remédio. **Evocando o caos, o nada, o céu noturno, as trevas terrestres, o mal, a angústia, a tristeza, o inconsciente e a morte, o preto é o símbolo maior da frustração e da impossibilidade.** (...) Biblicamente significou a estigmatização de Caim, e seus descendentes, e ainda hoje está ligado à condenação e à danação da alma, (PEDROSA, 2009 p. 132-133, grifo nosso)

O pensamento que dá base ao senso comum é marcado por este imaginário ocidental, onde o mal, a violência e o perigo são equiparados a imagens escuras, sombrias ou ao diabo. Expressões como denegrir são habitualmente usadas de forma estereotipada para destruir a boa fama de alguém.

A cor negra surge na composição da figura do Diabo que é considerado a personificação do mal, levando Durand (1997, p. 92-93) a identificar que “o Diabo é quase sempre negro ou contém algum negro. (...) o ogro, tal como o diabo, tem frequentemente pelo negro ou barba escura. (...) o mal, simboliza tudo o que se opõe à luz: obscuridade, noite, feitiçaria”.

E, ainda segundo Durand, a respeito do simbolismo tradicional do branco, este é considerado:

[...] inocência, a pureza e a candura. O Profeta Daniel assim vê a Divindade: “Eu continuava contemplando, quando foram preparados alguns tronos e um Ancião sentou-se. Suas vestes eram brancas como a neve; e os cabelos de sua cabeça, alvos como a lã. Seu trono eram chamas de fogo com rodas de fogo ardente.” (Daniel, 7:9). No mundo pagão, o branco já era visto como uma cor consagrada ao divino. Pitágoras ordenava aos discípulos que se vestissem de branco para cantar os hinos sagrados. Mesmo para nós, o branco, por seu efeito óptico, sua ausência de coloração, nos parece próximo da própria luz. Sua irradiação transmite pureza e calma. É a cor do reino dos céus, da luz divina de Deus, da santidade e da simplicidade. As pessoas justas – aquelas que eram boas, honestas e viveram pela Verdade - são representadas nos ícones com vestes brancas. (DURAND, 1997, p. 92-93)

Esta oposição simbólica, dicotômica, também está presente na expressão fotográfica, quando se estabelecem valores contrastantes de luzes e sombras, claro e escuro e outros elementos que se contrapõem nessa linguagem.

4.4 O PODER DO CONTRASTENA COMUNICAÇÃO VISUAL

Da mesma forma que as fotografias documentais, perdem seu impacto quando sua veiculação é excessiva, as representações simbólicas do mal também perdem sua força expressiva e comunicativa se os receptores dessas mensagens simbólicas, os atores sociais, forem expostos a elas exageradamente. A mensagem precisa chegar de forma que chame a atenção do receptor e o convença a acolher o seu teor ou o novo conceito como verdade, sem resistência.

Chega-se a um cenário em que o ator urbano, se torna apático, anestesiado, com a percepção embotada, se protegendo do excesso de estímulos do ambiente caótico, veloz, agressivo e hiperestimulante dos centros em que se locomove. Este ator se protege de um fluxo interminável de informação visual que transborda dos veículos da *mass media*, mas ao mesmo tempo em que se protege, é necessário que a comunicação se restabeleça, pois sabemos que o homem para sua sobrevivência, necessita interagir com o mundo que o cerca de forma satisfatória, clara e eficaz. A solução para este impasse, que é conseguir se comunicar visualmente com este ator que está prioritariamente se defendendo dos hiperestímulos visuais do meio urbano contemporâneo seria, na visão dos teóricos, o uso do contraste, que é, dentre todos os elementos da comunicação visual, a mais poderosa, a mais

eficiente ferramenta para capturar a atenção dos receptores das imagens. Dondis (1997) comenta:

Em todas as artes, o contraste é um poderoso instrumento de expressão, o meio para intensificar o significado e, portanto, simplificar a comunicação. Embora no rol das técnicas (de comunicação visual), a harmonia seja colocada como polaridade de contraste, é preciso enfatizar muito que a importância de ambos têm um significado mais profundo na totalidade do processo visual. Representam um processo contínuo e extremamente ativo em nosso modo de ver os dados visuais e, portanto, de compreender aquilo que vemos. O organismo humano parece buscar a harmonia, um estado de tranquilidade e resolução que os zen budistas chamam de “meditação em repouso absoluto”. Há uma necessidade de organizar toda espécie de estímulos em totalidades racionais, como foi demonstrado pelos experimentos dos gestaltistas. Reduzir a tensão, racionalizar, explicar e resolver as confusões são coisas que parecem, todas, predominar entre as necessidades do homem. Só no contexto da conclusão lógica dessa indagação incessante e ativa é que o valor do contraste fica claro. Se a mente humana obtivesse tudo aquilo que busca tão avidamente em todos os seus processos de pensamento, o que seria dela? Chegaria a um estado de equilíbrio imponderável, estável e imóvel – ao repouso absoluto. O contraste é uma força de oposição a esse apetite humano. **Desequilibra, choca, estimula, chama a atenção.** Sem ele, a mente tenderia a erradicar todas as sensações, criando um clima de morte e de ausência de ser. Sintamos ou não um forte desejo de morrer, aquela voz insistente sussurra “É agora” no ouvido do trapezista. O fato é que esse estado de resolução e confinamento absolutos não nos satisfaz enquanto estado de sensação zero, consumada e definitiva. Como em qualquer ambiente em que predominasse a cor cinza, teríamos a sensação da visão sem ver, da vida sem viver. Seríamos com Palínuro, enterrado vivo e condenado a sentir todas as coisas em seu túmulo a morto-vivo. Os psicólogos nos dizem que nossos sonhos são uma espécie de perspiração da mente, que expulsa os venenos da psique num processo constante de limpeza e clarificação que é de importância fundamental para nossa saúde mental. Assim o processo mesmo da vida também parece exigir uma riqueza de experiências sensoriais, especialmente através da visão. Vemos muito mais do que precisamos ver, mas nosso apetite visual nunca se dá por satisfeito. (DONDIS, 1997, p. 108 – 109, grifo nosso)

O contraste é ainda fator de atração do olhar, dramatizando e potencializando o significado das mensagens. Dondis pondera que:

Como estratégia visual para aguçar o significado, o contraste não só é capaz de estimular e atrair a atenção do observador, mas pode também dramatizar esse significado, para torná-lo mais importante e mais dinâmico. Se por exemplo, quisermos que alguma coisa pareça claramente grande, basta colocarmos uma coisa pequena perto dela. Isso é o contraste, uma organização dos estímulos visuais que tem por objectivo (**sic**) a obtenção de um efeito intenso. Mas a intensificação do significado vai ainda mais longe que a mera justaposição de elementos díspares. Consiste em uma supressão do superficial e desnecessário, que por sua vez leva ao enfoque natural do essencial. (DONDIS, 1997, p. 109)

Pode-se observar, a seguir, que a transformação da representação simbólica do mal, antes representado somente pelas trevas, é, atualmente, em diversas

situações, representado por seu oposto, o branco, que vai construir um contraste poderoso. Esta oposição inabitual está colaborando para que o ator urbano consiga se sensibilizar novamente com estas imagens inusitadas e saia de sua carapaça de proteção restabelecendo uma comunicação mais eficiente com o mundo que o cerca.

5 A TRANSFORMAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA DO MAL

As imagens que serão usadas para exemplificar este fenômeno foram compiladas ao longo de mais de 4 anos, a partir da leitura de um artigo na Revista Elle (2008) portuguesa que descrevia uma nova significação para a cor branca nos desfiles de moda da temporada de primavera/verão europeia. O artigo se referia ao branco de maneira peculiar, afirmando que era a cor que se agitava sobre a moda daquela primavera. "Virginal, fresca e sofisticada seria, na realidade, uma cor narcisista e difícil. O melhor seria vivê-la com um olhar vanguardista". O artigo enfatizava, ainda, que a cor branca era "Emblema de um novo cansaço, de uma vontade de limpeza". (REVISTA ELLE, 2008)

O branco traz consigo um sentimento de irritação, sendo uma cor difícil, ambígua, programática e não rememora mais ingenuidade pacifista, mas sim a impaciência, a saturação de uma época cinzenta e conturbada, em suma "o branco não é para todos", assinalava a publicação. O texto chamava a atenção para as declarações de Orietta Pellizzari, *cool Hunter* (caçadora de tendências), pesquisadora italiana que investiga novos significados atribuídos a diversos produtos utilizando para suas análises teorias das ciências sociais. Orietta declara no referido artigo, que "o branco de hoje quer a mesma perfeição e o mesmo poder que o preto tinha há anos atrás" (**sic**). Não o preto de agora, que perdeu sua força e se tornou demasiado básico e pouco misterioso, esclarece. O novo branco de "tão angelical se tornou diabólico. É agressivo e um pouco obstinado" finaliza a pesquisadora. (REVISTA ELLE, 2008)

Aquele artigo impressionou de tal forma que a partir de então, quase que automaticamente, a observação foi direcionada para a identificação dessa transformação da representação simbólica do mal e dos conceitos negativos, tais como a angústia, o demônio e o medo, cada vez que se faziam presentes nos diversos segmentos midiáticos. Neste cenário os comunicadores começam a utilizar o contraste claro/escuro para chocar e chamar atenção e, desde então, a cor branca ocupada vez mais o lugar do preto como significante do mal nas representações simbólicas veiculadas nas diversas mídias contemporâneas. O jornalismo de moda foi o primeiro segmento no qual foi identificada esta transformação. Pode-se constatar, porém, que na arte cinematográfica este fenômeno se apresenta cada vez mais forte e consistente,

podendo verificar-se a mesma tendência na fotografia artística, no segmento *fine art*, na publicidade na televisão, que é fortemente influenciada pela estética cinematográfica.

5.1 NO CAMPO DA MODA

O primeiro exemplo a ser apresentado no segmento Moda é o da Coleção Risco de Giz, do estilista Ronaldo Fraga, aplaudido de pé por uma platéia emocionada, na São Paulo *Fashion Week* do inverno/2009. O cenário todo branco passava a sensação de uma casa vazia na qual se destacavam: um velho vestido branco pendurado, bonecos brancos gigantes e uma caveira pendurada no teto, numa alusão ao lúdico, à morte, à decadência e ao demoníaco.

Sobre o desfile Torre (2009) relata em seu blog:

As formas e silhueta vem (**sic**) em perfeita sintonia com todos aqueles valores (recessionista, decadente, mais *lowkey*) que estamos vivendo hoje em dia. A diferença é que é de forma muito mais pessoal (no sentido de ter perfeita relação com o universo do estilista) e muito mais a ver com nossa realidade brasileira. (TORRE, 2009. Acesso em: 17 ago. 2012)

Outra blogueira ressalta que o desfile de Ronaldo Fraga causou muita emoção em quem o assistiu, através do espanto, repulsa, admiração e encanto, transmitindo as ideias e conceito do desfile. Afetando sensibilidades, despertando curiosidades, prendendo a atenção e levantando questionamentos.

Fraga (2009) divulga em seu Blog o seguinte release sobre o seu trabalho: “**Tudo é risca de giz**[.... Abandono, desamparo, a sensação de uma casa vazia com todos os móveis cobertos de lençóis brancos[... essa é a alma do espetáculo“. (FRAGA, 2009. Acesso em: 17 ago. 2012)

Registros de momentos do mencionado desfile e de bonecos que compuseram o cenário apresentados nas Fotografias 8, 9, 10, 11 e 12, esta última mostrando o famoso desfile da coleção Risco de Giz denominado “Desfile dos Velinhos” promovido pelo conhecido estilista.



Fotografia 10-Cenário do desfile / Coleção de Ronaldo Fraga-SPFW/2009. 1
 Fotografia 11-Cenário do desfile/ Coleção Giz de Ronaldo Fraga-SPFW/2009. 2
 Fonte:<http://oficinadeestilo.com.br> Fonte:<http://oficinadeestilo.com.br>



Fotografia 12–Cenário do desfile da Coleção Giz de Ronaldo Fraga-SPFW/2009. 3
 Fonte: <http://oficinadeestilo.com.br>



Fotografia 13 – Cenário do desfile da Coleção Giz de Ronaldo Fraga-SPFW/2009. 4
 Fonte:<http://oficinadeestilo.com.br>



O FAMOSO “DESFILE DOS VELHINHOS” - INVERNO/2009



Fotografia14–Desfile dos Velhinhos – SPFW/2009

Fonte: <http://www.modaetc.com.br>

Fraga (2009) expõe o release GIZ, transcrito a seguir:

“GIZ”, criado por Álvaro Apocalypse em 1988. Atemporal, ele fala do novo e do velho como início e fim do traço. Universal, ele cria personagens-bonecos, espelhos do homem comum, pendurados como o velho vestido esquecido no cabide. Ratos roem a carne de espuma, a pele de pano, os ossos de madeira. Só não alcançam a alma irônica desses bonecos de giz. Nesta casa vazia, a memória sofre crises de labirintite e os fantasmas cultivam zelosamente estórias e neuroses. Do início ao fim do traço, todos tentam melhorar o desenho eternizando erros. Neste branco onipresente, um pequeno traço sugere uma estória inteira. Uma estória frágil que não resiste ao ser apagada por um pedaço de pano. Expressões que vão do lúdico ao demoníaco, do singelo ao monstruoso, dão pistas da efêmera existência do risco. O tempo escorre e até as sereias envelhecem... Nesta coleção, as roupas são desenhadas em volumes sombreados na tentativa de transportar do quadro negro para a vida real, personagens de giz. Cordas e tecidos manipulam conceitos de feio e bonito, eterno e efêmero, improvável e irônico. O desfile acontece no São Paulo *Fashion Week*, dia 19 às 15:00 h. (FRAGA, 2009).

No cenário montado para o desfile criado pelo estilista Ronaldo Fraga na São Paulo *Fashion Week*/2009 destacaram-se conceitos contrastantes para emocionar a plateia e prender sua atenção. Em princípio, a nota marcante foi a utilização do branco para representar simbolicamente a morte e os monstros. A segunda surpresa aconteceu com o Desfile dos velhinhos, quando, no lugar de belas e jovens modelos, desfilaram senhoras e senhores de cabelos brancos. Ambos os contrastes são poderosos e cumpriram sua função perfeitamente, sensibilizando seus receptores que eram as pessoas na plateia, assegurando o sucesso do evento e sua posterior divulgação através dos veículos de comunicação de massa, quais sejam: revistas especializadas, sites, jornais, TV e Internet.


5.2 NA PUBLICIDADE

Na mesma época do evento mencionado no item anterior foi veiculada a campanha da empresa detentora da marca de luxo, *ROLEX*, em que as modelos foram




Fotografia 15—A mulher poderosa e a geleira. Campanha da *Rolex*/2009Fonte:

www.rolex.com/relogios-de-luxo/2009




BREAK THE ICE.
AND A FEW HEARTS WHILE YOU'RE AT IT.

JOKULSARLON, ICELAND



OYSTER PERPETUAL LADY-DATEJUST • WWW.ROLEX.COM

FOR AN OFFICIAL ROLEX JEWELER CALL 1-800-367-6539. ROLEX • OYSTER PERPETUAL AND LADY-DATEJUST ARE TRADEMARKS.
NEW YORK



Fotografia 16 –Campanha da Rolex/2009

Fonte:www.rolex.com/relogios-de-luxo/2009

Outra campanha publicitária que chamou atenção pelo inusitado da proposta foi a da marca italiana “Diesel” para o outono/inverno 2006, com a chancela fotográfica do inglês Terry Richardson. Essa campanha, divulgada no *site* da marca e em *outdoors*, *shopping centers*, revistas de moda e *Internet*, exibe jovens modelos, esguias, de aspecto sombrio e rebelde, com figurinos brancos e enormes asas, também brancas. Os personagens construídos assumem poses extremamente agressivas, violentas, provocantes e fortemente erotizadas. Os modelos, cujas asas remetem a anjos, lançam olhares pouco amistosos, nada angelicais em direção aos receptores ou aos seus companheiros. A observação dessa mensagem pode ser feita através das fotografias 15 e 16, a seguir:



Fotografia 17 - Anjo ou Fera
Fonte: Richardson para DIESEL (2006)



Fotografia 18 – Anjo em fúria
Fonte: Richardson para DIESEL (2006)

Além dos olhares desafiadores são exibidas atitudes profanas, possível de observar-se na Fotografia 17, que mostra a jovem com a mão glúteo direito do anjo que tem a cabeça levemente inclinada e o rosto virado na direção do rosto dela; os lábios estão entreabertos, de forma a conotar que ele estaria dizendo algo nada angelical à jovem. No canto superior direito do quadro, um retângulo vermelho com a marca DIESEL, escrita em letras maiúsculas brancas, aparece sobre a

inscrição “*for successful living*”; expressão com associação notadamente materialista.



Fotografia 19–Anjo Erótico
Fonte: Richardson para DIESEL (2006)

O ambiente paradisíaco está associado aos “males” da sociedade contemporânea, em busca cega pelo sucesso material, pela transgressão, pelo politicamente incorreto, pela violência gratuita e pelo profano. As imagens desta campanha têm o branco, em vez do preto, simbolizando sentimentos negativos e atitudes agressivas

que não remetem, nem remotamente, ao significado de paz, tranquilidade e pureza, atribuído tradicionalmente ao branco.

5.3 NAS NOVELAS E PROGRAMAS DE TV

Outro exemplo do processo de transformação do significado do branco e do preto pode ser observado na adoção dos cabelos brancos em diversas personagens da TV e do Cinema. Antes, a bondade, o acolhimento e o carinho da vovó dedicada eram personificados por atores ou atrizes de cabelos brancos ou bem grisalhos. A Dona Benta, personagem de Monteiro Lobato, que reina no imaginário de tantas pessoas como símbolo de avó perfeita, era vivida na TV pela atriz Zilca Salaberry que tinha cabelos totalmente brancos. Além do cabelo cuidadosamente penteado usava roupas floridas, de algodão, com rendinhas e babados e sua casa representava fonte perene de brincadeiras e guloseimas para os netinhos. Sua figura é associada à paciência, temperança, sabedoria, acolhimento e carinho.



Figura 20 - Dona Benta – A vovó ideal Figura 21 - Vovó idealizada

Fonte: leticiaschwambach.blogspot.com Fonte: leticiaschwambach.blogspot.com

Na dramaturgia atual as personagens de cabelos brancos têm sido, cada vez mais, associadas a temperamento duro, cruel e maldoso. Muitas vezes são associadas simbolicamente ao mal, ao egoísmo e à impaciência. Um exemplo clássico desse novo conceito é a protagonista do filme “O Diabo veste Prada” vivida pela atriz *Meryl Streep*. A personagem, de temperamento narcisístico, intolerante e muito cruel, é editora poderosa da revista *Runway* e, apesar de extremamente eficiente, é implacável e transforma a vida das pessoas ao seu redor em verdadeiro inferno. Observe-se na Fotografia 20 o olhar frio e a expressão impassível da personagem.



Fotografia 22—A atriz Meryl Streep em O Diabo Veste Prada
Fonte: <http://cinema.uol.com.br>

Seguindo esta tendência, a teledramaturgia brasileira tem lançado mão do mesmo simbolismo em diversas Telenovelas. Em Eterna Magia, novela exibida em 2007 na Rede Globo, a atriz Cássia Kis Magro vive uma personagem com estas características. O *site* Terra veiculou o seguinte comentário em 29 de setembro de 2007:

Cássia Kiss seguramente é o maior destaque no plantel da novela. Ao interpretar a maldosa Zilda, a atriz consegue tornar possível a sobrevida dada à magia no folhetim. Seu personagem é quase uma mistura de duas antagonistas interpretadas por grandes atrizes do cinema norte-americano. Um toque de Meryl Streep, encarnando a editora Miranda Priestly, em *O Diabo Veste Prada* e uma pitada de Glenn Close, a Cruela De Vil, do infantil *101 Dálmatas*. <http://noticias.terra.com.br/-E18327,00.html>

Observa-se nesse folhetim a crueldade representada simbolicamente, mais uma vez, pelos cabelos brancos da personagem vivida pela atriz. Fotografias 21 e 22.



Fotografia 23—Cássia Kis Magro em Eterna Magia—Novela
Fonte: Site Terra



Fotografia 24— Cassia Kis Magro/Zilda
Fonte: Site Terra

Na novela *Três Irmãs*, também da rede Globo, em 2008, a atriz Vera Holtz encarnou a vilã Violeta Águila, com os cabelos descoloridos. Mais uma representação simbólica do mal com significante branco. Nas Fotografias 23 e 24, a atriz mostra a frieza da personagem.

Sobre o assunto Tatah Paiva teceu o seguinte comentário em seu blog, em 29 de abril de 2010:

A novela global “Três Irmãs”, no papel da malvada Violeta Águila. Para viver esta personagem, Vera (**Holtz**) manteve os cabelos brancos, adotado anteriormente para o cinema. e incorporou um visual formado por roupas clássicas e mais estruturadas como túnicas, saias compridas, tailleurs, vestidos, etc. (TATAH PAIVA, 2010, grifo nosso)

Vera Holtz em entrevista para o site de A Notícia, veiculada pela *Internet*, comenta o perfil psicológico de seu personagem Violeta e declara que o cabelo branco foi



Fotografia 25 – Frieza no olhar
Fonte: Blog de Tatah Paiva/2010



Fotografia 26 – Vera Holtz/Violeta Águila
Fonte: Blog de Tatah Paiva/2010

importante para construção da vilania desta mulher poderosa. Antes de postar as respostas, o entrevistador descreve a postura de Vera naquele momento: a atriz ergue o queixo, orgulhosa da vilã de desenho animado que criou em *Três Irmãs*, na Globo. **Na pele e nos cabelos cada vez mais alvos de Violeta, a pérfida malfeitosa inspirada em maquiavélicas personagens das histórias infantis, Vera se debruça animada na análise da ingenuidade desses tipos tão cruéis. Por isso mesmo, faz questão de trazer humor mesmo aos personagens mais densos.** Em seguida divulga a entrevista, transcrita a seguir:

— A atuação foi meu grande encontro na vida. Quando conheci aquela caixinha preta cheia de som, luz e fúria que é o teatro, vi que a partir dali estaria protegida para viver com toda a minha ingenuidade. A arte me permite viajar com lucidez e estar lúcida é a maior droga que existe hoje — filósofa.

A Violeta tem uma vilania de desenho animado. Normalmente você é escalada para personagens menores que aos poucos se destacam. O que muda com essa personagem?

Ela é muito rica, inteligente, estrategista, objetiva. Bem diferente de todos os meus outros papéis. É a primeira vilãzona (sic) e que me surpreendeu aos poucos pela dimensão de antagonista. Ela é quase uma artilharia montada naquela cidade. Tem uma trincheira contra os inimigos. Esse espírito bélico dela é totalmente racional. Ela é uma estrategista. Gosto dessa diversidade de personagens. Acho bom que os autores já saibam que gosto de papéis que alimentam meu imaginário. Acho legal mudar completamente de um personagem para outro. Senão, não me sinto muito estimulada. Além disso, trabalhar novamente com o (autor Antonio) Calmon tem essa linguagem

juvenil que adoro, me lembra de quando fiz Vamp. (VERA HOLTZ em A NOTÍCIA-SITE)

Os trechos das entrevistas e dos *posts* dos blogs são subsídios reais da importância desta nova forma de representar simbolicamente a maldade para caracterização de personagens que tenham esses tipos de perfil psicológico. Os exemplos, a seguir, foram também representações simbólicas do mal veiculadas pela TV. O simbolismo, porém, nestes casos teve seu foco na cor das roupas.

Dois personagens marcantes em novelas recentes da Rede Globo, Timóteo Cabral, de *Cordel Encantado* (2011), e Carminha, de *Avenida Brasil* (2012), são exemplos de grandes vilões.

Timóteo Cabral é um antagonista muito cruel e vilão da trama que teve o perfil psicológico de seus personagens construídos a partir de características do figurino, usadas para reforçar os valores morais defendidos pelos personagens. Vivido pelo ator Bruno Gagliasso, de pele clara, olhos azuis e cabelos castanhos, o personagem está sempre com o cabelo penteado com gel, sem um fio fora do lugar. Sempre arrumado, vestindo roupas que parecem limpas e bem passadas, seu figurino é composto de peças predominantemente brancas. Sua figura, com certeza, poderia ser associada a um príncipe encantado, mas neste caso surpreendentemente, esta alvura seguida de uma aparência de organização e limpeza está caracterizando um vilão cruel, causando estranhamento e interesse, criando então um contraste pois, estas características são, na maioria das vezes, associadas aos mocinhos e ao bem do que aos vilões e ao mal. Estes detalhes estão destacados, a seguir, nas Fotografias 25 e 26.

Timóteo Cabral (Bruno Gagliasso) - filho mais velho do coronel Januário Cabral (Reginaldo Faria) - é cruel e autoritário e se aproveita da morte do pai para tomar a fazenda. Para satisfazer seus caprichos passa por cima de quem quer que seja, principalmente dos pobres sertanejos da região. Seu grande alvo é Açucena (Bianca Bin), que não se rende às suas investidas. Fará de tudo para prejudicar Jesuíno (Cauã Reymond) e impedi-lo de ficar com a noiva. (Divulgação/TV Globo, 2011).

As Fotografias 25 a 31, reproduzidas a seguir, exibem alguns momentos da novela *Cordel Encantado* que, usando linguagem totalmente simbólica, alcançou grande sucesso de crítica e de audiência.



Fotografia 27–Figurino de Timóteo Cabral

Fotografia 28 – Ator caracterizado

Fonte: Divulgação/TV Globo, 2011



Figura 29– Bruno Gagliasso e Deborah Bloch

Fonte:Divulgação/TV Globo, 2011



Fotografia 30 - Bruno Gagliasso e Deborah Bloch
Fonte: Divulgação/TV Globo, 2011



Fotografia 31 – Ormar Prado e Bruno Gagliasso
Fonte: Divulgação/TV Globo, 2011



Fotografia 32 - O Coronelzinho e o jagunço



Fotografia 33 -Núcleo da Fazenda de Januário

Fonte: Divulgação/TV Globo, 2011 Fonte: Divulgação/TV Globo, 2011

Outra vilã marcante da teledramaturgia brasileira é a Carminha, personagem vivida por Adriana Esteves na novela Avenida Brasil, da Rede Globo, que foi ao ar no primeiro semestre de 2012. Pode-se observar mais uma vez a inversão da representação do mal, neste momento representado pela cor branca, e tons pastel, presente na maior parte das peças do figurino da personagem. Vide Fotografia 32.



Fotografia 34—A maldade veste branco

Fonte: Dani Bahiense – Blog Open Closet/2012

As Fotografias 33 e 34, extraídas do blog Open Closet e postadas em 18 de maio de 2012 por Dani Bahiense, mostram, respectivamente, a arara de roupas do personagem e a atriz em cena. Pode-se observar que as peças são predominantemente brancas e bem elegantes. As não brancas são em tons pastel.



Figura 35–Figurino de Carminha na novela Avenida Brasil Figura 36–Carminha (Avenida Brasil) em cena Avenida Brasil

Fonte: Dani Bahiense – Blog Open Close/2012

Fonte: Dani Bahiense – Blog Open Close/2012

O registro fotográfico é seguido do seguinte comentário:

Carminha, da novela Avenida Brasil, só engana quem quer ser enganado. E nós sabemos muito bem disso. E, para não deixar dúvidas naqueles que já caíram na teia dessa (**sic**) mau caráter, a vilã capricha muito no figurino branco, que a deixa com um ar de “imaculada”. A cor aparece desde o roupão de banho ao vestido que ela usou no aniversário de 12 anos de casamento com Tufão (Murilo Benício). (BAHIENSE, 2012)

E para completar o *look* de mulher perversa, porém dissimulada, Carminha aparece bem loira, para que sua aparência física acompanhe a alvura das roupas. Como pode ser constatado no comentário postado, no site “Toda Perfeita” a seguir:

O cabelo de Carminha no início da trama aparecia em tom mais escuro e com aparência muito mal tratada, já que esta era ainda uma pobre esposa dona de casa. Para a segunda fase de Avenida Brasil, a personagem passou por uma mudança radical. Após ter dado o golpe em Tufão, Carminha aparece com longos fios loiros platinados, seguindo bem as expectativas quanto ao estilo de vida que leva a personagem. (TODA PERFEITA. SITE. 2012)

Pode-se notar também que para estabelecer o contraponto, o contraste com a malvadeza da vilã, Tufão, marido de Carminha, vivido por Murilo Benício, está sempre de roupa preta. Seu personagem é um homem puro, de bom coração, ingênuo, que vive para a família. As Fotografias 35 a 38 permitem melhor observação sobre esta questão.



Fotografia 37 – Carminha (Avenida Brasil) à beira da piscina
Fonte: Site “Toda Perfeita” – 2012



Fotografia 38 – Tufão e Nina (Avenida Brasil) – os bons vestem preto
Fonte: Site “Toda Perfeita” - 2012



Fotografia 39 – Tufão (Avenida Brasil) sempre de preto Fonte: Site “Toda Perfeita”- 2012

No caso das personagens de Claudia Raia e Patrícia Pillar na novela A Favorita, produzida pela Rede Globo em 2009, na qual Patrícia Pillar era a vilã Flora, ocorre também a mudança da representação simbólica do mal, que migra da cor preta para o branco, que era sistematicamente usado pela vilã nas cenas violentas ou de crueldade, deixando as roupas escuras neste caso para compor o perfil psicológico de Donatela, vivida por Claudia Raia, que era a personagem boa, vítima da Flora. Constata-se tal contraste nas Fotografias 40, 41 e 42.



Fotografia 40 – Flora (A Favorita), a vilã, de branco Fonte: <http://afavorita.globo.com>.



Fotografia 41 – Heroína (preto) e vilã (branco) em A Favorita
Fonte: afavorita.globo.com/Novela/Afavorita



Fotografia 42; Mal/Bem

Fonte: afavorita.globo.com/Novela/Afavorita

Não apenas a dramaturgia lança mão desses simbolismos, outros programas também o fazem. Destaca-se a ocorrência no *Reality Show Big Brother Brasil* que os telespectadores consideraram ficar num quarto branco, a maior tortura de todos os tempos.

A leitura feita pelos telespectadores, sobre o fato de os participantes ficarem em quarto totalmente branco, foi de que tal situação era de extrema agonia. Houve até denúncia de tortura ao Ministério público na época. Claro está que o branco foi eleito o grande vilão dessa ocorrência. Muitas declarações foram dadas na época sobre o fato. Registramos uma delas, feita por Alexandre Lins do *Blog Escritório online* a seguir:

Denúncia - Tortura no Big Brother Brasil O Ministério Público do Rio de Janeiro vai apurar se houve prática de tortura no quarto branco do programa Big Brother Brasil, que levou o competidor Leonardo Jancu a pedir que saísse do programa ao apertar um botão que o eliminou automaticamente. O castigo levou três participantes do programa a um quarto totalmente branco e pequeno. Segundo o Ministério Público, o órgão recebeu cinco denúncias entre a última terça-feira (3) e a última quarta-feira (4), que questionaram a forma de eliminação e apontaram ter ocorrido uma forma de tortura.

O órgão vai decidir em breve se instaura ou não um inquérito contra a Rede Globo, de acordo com o promotor Jean FelippoPianezzola. Será que o BBB já chegou a esse ponto? Brincar de ditadura em nome da audiência. (LINS, 2009)

As Fotografias 43, 44 e 45, permitem análise mais acurada



Figura 43–BBB 2009 - Solidão coletiva Fotografia 44 – BBB 2009 – O Castigo
Fonte: Tevescópio 2009 Fonte: Tevescópio



Fotografia 45 – Big Brother Brasil 2009 – Branco - descanso ou tortura?

Fonte: Tevescópico/2009

A narrativa seguinte foi extraída do *BlogTevescopio*, um dos que acompanhavam o diaadia na casa dos *Big Brother* 2009:

Tom chorando diz que jamais imaginou o que seria, confessa que se lembra que era castigo, mas não achou que seria aquele castigo. Nesse momento Max diz: Não se culpe vá em frente. Ralf está chorando no quiosque da casa, e diz que ser eliminado desta forma é incompreensível. **Lá era horroroso confessa Ralf, sem banho, sem nada para fazer, tudo branco uma verdadeira cela de hospício, achei horrível ficar lá sem saber quanto tempo duraria, isso é mortal**, diz Ralf para Ana. Tentei segurar Léo, mas muito receoso que ele tivesse uma crise. (TEVESCÓPIO DA DONA LUPA, 2009, grifo nosso)

Percebe-se, neste caso, que o branco representou simbolicamente o isolamento e a tortura psicológica, criando uma horrível condição à qual era impossível resistir sem sucumbir à tensão, levando o competidor a desistir do jogo e do seu premio milionário.

5.4 NO CINEMA

O cinema, assim como a TV e outras mídias, também utiliza esta moderna representação simbólica do mal. Esta linguagem pode ser identificada em diversos filmes, dentre os quais se destacam: *Laranja Mecânica*, *O Cisne Negro*, *Constantine*, *Funny Games*, além das trilógicas *Matrix* e *Senhor dos Anéis*.

O filme britânico *Laranja Mecânica*, produzido em 1971 e dirigido por Stanley Kubrick, é um dos exemplos da eficácia do contraste para reforçar um conceito. O protagonista desta trama sombria e violenta é Alex, líder de uma gangue de delinquentes que sempre saem vestidos com roupas brancas. Após cometer horríveis assassinatos, estupros e beber leite misturado com *Droogies* - um tipo de droga – Alex, finalmente, é preso e, posteriormente, submetido a experiências destinadas a refrear seus instintos destrutivos. A experiência o deixa impotente para lidar com a violência do mundo que o cerca. O uso da roupa branca e o ato de beber leite por pessoas violentas causaram estranhamento. Estas duas ações, que são associadas ao bem, fizeram com que a violência dos crimes praticados pela gangue fosse potencializada, pois aquelas atrocidades não combinavam com pessoas que se vestem de branco e bebem leite.



Fotografia 46 – Alex e sua gangue – Filme *Laranja Mecânica*/1971
Fonte <http://tudoocritica.com.br>:



Fotografia 47 – Alex, líder de gangue, veste branco e bebe leite
 Fonte: <http://cabinecultural.com>



Fotografia 48 – Filme Laranja Mecânica-1971
 Fonte: <http://marcosacunha.blogspot.com>



Fotografia 49 – Alex – Laranja Mecânica – 1971
 Fonte: <http://salazero.blogspot.com>

Interessante notar que o próprio destino do Alex é uma metáfora perfeita para a apatia e para o embotamento resultante da atual exposição do espectador midiático ao fluxo interminável de imagens violentas do cotidiano das cidades.

Usando a mesma estética e o mesmo simbolismo para causar estranheza e intensificar o sentimento de horror à violência praticada no filme de Kubrick, outra película intitulada “Violência Gratuita”, dirigida por Michael Haneke, mostrou em vários aspectos coincidências com o clássico de Kubrick. Por exemplo: as mesmas cores, a ausência do som e os cortes de edição. O enredo aborda a história de uma família em férias, em uma casa à beira de um lago, que é surpreendida por dois jovens psicopatas. A aparência dos jovens é limpa, sadia e organizada, usam

sempre branco, porém camuflados nesta aparência tranquila estão dois frios assassinos. Eles mantêm a mulher, o marido e o filho como reféns, submetendo-os a um jogo de perversão, violência gratuita e humilhações.

As Fotografias de 50 a 55 foram extraídas do Filme “Violência Gratuita” e expõem nitidamente a simbologia utilizada em sua mensagem.



Fotografia 50 – Belos homens maus Fotografia 51 – Instrumento de tortura

Fonte: <http://claquetecultural.blogspot.com> Fonte: <http://thehorrorpedia.wordpress.com>



Fotografia 52 - Cena de “Violência Gratuita”-Filme Fotografia 53 – Terror em “Violência Gratuita”

Fonte: <http://estragafilmes.blogspot.com>



Fonte: <http://trollpunk.blogspot.com>



Fotografia 54 –Louros, limpos e psicopatas
Fonte:<http://estragafilmes.blogspot.com>



Fotografia 55 –Ator de “Violência Gratuita”-FilmeFonte:<http://eco-social.blogspot.com>



Fotografia 56 – Constantine e o belo e cruel arcanjo

GabrielFonte:portugalmisterioso.no.comunidades.net

Constantine, filme produzido em 2005, o primeiro do diretor Francis Lawrence, que imprime um tom sombrio à narrativa, conta a história de *John Constantine* (Keanu Reeves) não é o típico protagonista rotulado como "super herói". Ao contrário, é uma figura sombria e doente, tem uma moral questionável, fala mal de tudo e de todos, é rude com as mulheres e fuma além do limite suportável pra o ser humano normal. John se junta à cética policial Ângela (*Rachel Weisz*) para investigar o misterioso assassinato da irmã gêmea dela, Isabel. A dupla acaba entrando em um mundo sombrio no qual precisa lidar com anjos do mal e demônios, como Gabriel, o demônio Balthazar e Lúcifer.

Tilda Swinton empresta suas feições pálidas e andróginas para o cruel arcanjo Gabriel, causando certo desconforto no espectador. Este personagem encarnado pela atriz pálida e loira é uma das representações simbólicas do mal. Aparece em cena vestido de branco, suas asas também são brancas, porém sujas. O próprio tipo físico da atriz é facilmente associado à claridade (e, por consequência ao bem), mas vem para causar grande sofrimento a *Constantine*. A Fotografia 57 exhibe, claramente, a representação simbólica do personagem vivido pela bela atriz.

O ator *Peter Stormare* aproveita ao máximo seu pouco tempo de tela como o sinistro demônio LÚCIFER. Ele se veste com um terno bem cortado, de linho branco,

camisas limpas, mas deixa seu interior negro ser percebido pelos pés que são negros

O ator *Peter Stormare* aproveita ao máximo seu pouco tempo de tela como o sinistro demônio *Lúcifer*. Ele se veste com um terno bem cortado, de linho branco, camisas limpas, mas deixa seu interior negro ser percebido pelos pés que são pretos e pelas tatuagens que são percebidas no pescoço, embaixo do terno impecável. Alguns desses detalhes podem ser observados na Fotografia 58.



Fotografia 57 – Arcanjo Gabriel em Constantine–O FilmeFonte:<http://blogdoheu.wordpress.com>



Fotografia 58 –Lúcifer, em Constantine
Fonte:<http://villains.wikia.com>

A Fotografia 59 representa uma sequência cenográfica em que, atentando-se para o cenário, é possível perceber detalhes importantes para compreensão da representação simbólica do mal, conforme desenvolvida contemporaneamente.



Fotografia 59 – Sequência do filme *Constantine*
Fonte: <http://alicia-logic.com>

Ainda no segmento cinema, as Fotografias 60, 61 e 62, apresentam interessante fonte de análise sobre a trilogia Matrix.



Fotografia 60—Peça de divulgação do filme Matrix - 1
Fonte:<http://my-wallpapers.or>



Fotografia 61 –Peça de divulgação do filme Matrix/1999-
thematrixdecrypted.blogspot.com

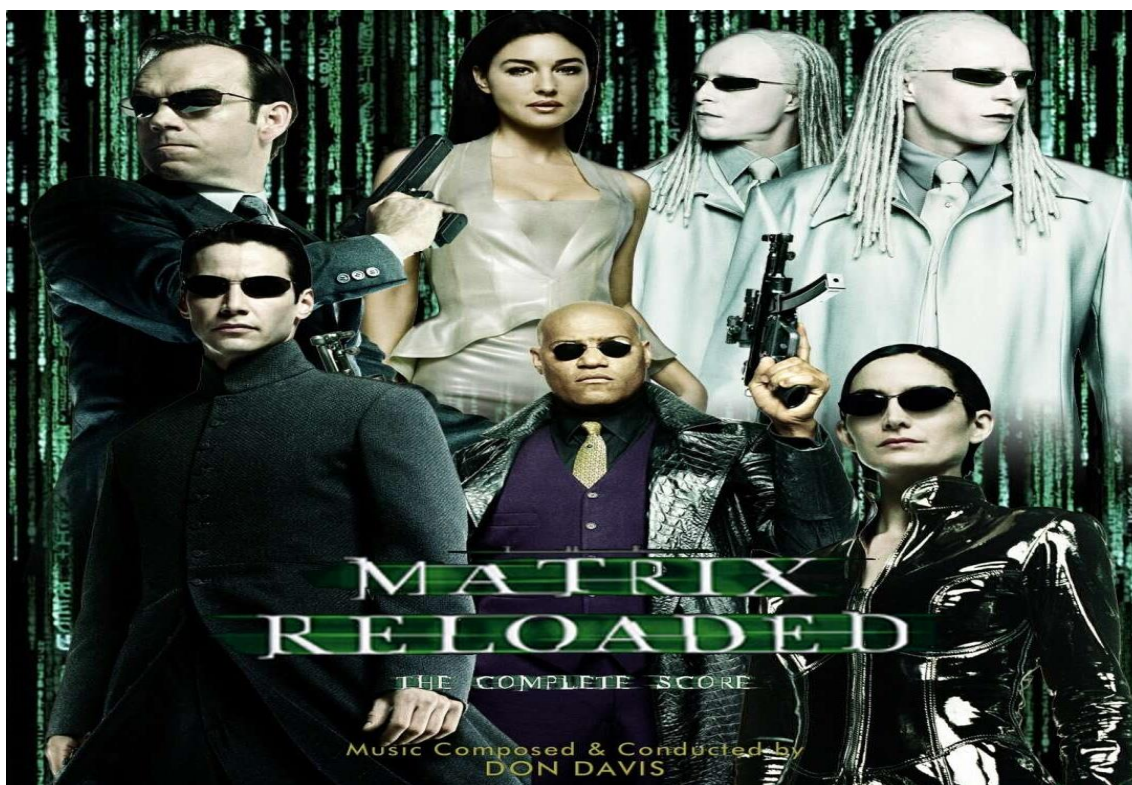
Fonte:



Fotografia 62 – Peça de divulgação do filme Matrix/1999 - 3
Fonte: <http://taringa.net>

Matrix é uma produção norte americana de 1999, dirigida pelos irmãos *Wachowski* e protagonizada pelos atores *Keanu Reeves* e *Laurence Fishburne*. A trilogia *Matrix* (*Matrix*, *Matrix Reloaded*, *Matrix Revolutions*) é considerada por muitos uma obra de arte multimídia. O universo *Matrix* é mostrado em 3 filmes, 9 desenhos animados, revistas de histórias em quadrinhos e num jogo chamado “*Enter the Matrix*”. O produto, uma combinação de várias referências literárias, filosóficas, históricas e religiosas, tem estética pós-moderna, influenciado por diversas linguagens e filosofias. Algumas referências são bem claras: a moça com o coelho branco tatuado, que Neo segue para encontrar Morpheus no início do primeiro filme, se refere ao clássico *Alice no país das maravilhas* do escritor inglês *Lewis Carroll*. Algumas outras referências são a obra *Neuromancer* de *William Gibson* e o pensamento do francês *Jean Baudrillard*.

Esta trilogia apresenta o mesmo padrão de contraste conceitual usado em *Constantine*. Em muitos momentos tem-se o bem associado a pessoas sombrias, algumas de pele negra e vestindo roupas negras; e o mal representado simbolicamente pelos personagens com pele branca, não raras vezes, com cabelos também brancos e usando roupas claras.



Fotografia63—Peça de divulgação de *Matrix Reloaded* Fonte: <http://free-download-song.com>

O Arquiteto – Fotografia 65 - personagem vivido por *Helmut Bakaitis*, Criador de todas as coisas, tem a personalidade arrogante e aprecia manter as criaturas sob seu domínio, sendo o grande antagonista de Neo. Nas cenas do confronto – Fotografia 64 – Neo, que representa o bem, aparece vestido de preto, e o Arquiteto associado ao mal, é representado por um personagem de pele, cabelo e roupa brancos.



Fotografia 64 – O confronto entre Neo e o Arquiteto Fonte:<http://thematrix101.com>



Fotografia 65 – O Arquiteto- Trilogia MATRIX Fonte:<http://matrix.wikia.co>

O CISNE NEGRO - Drama americano com direção de *Darren Aronofsky*, lançado em 2011. Este filme com elenco competente conta a estória de Nina (*Natalie Portman*), que é escolhida para substituir *Beth MacIntyre* (*Winona Ryder*), a primeira bailarina de uma companhia, que está prestes a se aposentar. O ambicionado posto fica com Nina, uma jovem inocente, porém contida e obsessiva. As sinopses do filme, em diversos sites, relatam que a jovem bailarina tem sérios problemas pessoais, especialmente com sua mãe (*Barbara Hershey*). Pressionada por *Thomas Leroy* (*Vincent Cassel*), um diretor artístico exigente e abusivo, ela passa a viver sob pressão e enxerga suas colegas, em especial *Lilly* (*Mila Kunis*) como ameaças. Em meio a tudo isso, busca obsessivamente a perfeição nos ensaios para enfrentar o maior desafio de sua carreira: interpretar a Rainha Cisne em uma adaptação de "O Lago dos Cisnes".

À primeira vista, neste roteiro, o mal e o bem teriam representações simbólicas clássicas e tradicionais. O preto simbolizando o mal, o desconforto ou a estranheza e o branco simbolizando o bem, a inocência e o politicamente correto. Analisando, porém, mais atentamente este cenário, nota-se que a protagonista tem personalidade obsessiva e é uma mulher reprimida, tensa, insegura e eternamente insatisfeita com suas performances, onde é constantemente humilhada pelo cruel diretor do balé, que a critica impiedosa e sistematicamente. A mãe também a trata com distanciamento. Sua vida é regrada, insípida e controlada. A vida da personagem quando vinculada ao cisne branco é infernal.

De tão contida, a bailarina é acusada pelo diretor de não ter empolgação, de não ser visceral o suficiente para encenar o cisne negro que representa a liberdade, o sexo, a paixão, o arrebatamento e a diferença, tudo que a protagonista não é e sofre por não ser. Neste contexto, nota-se que quando a protagonista vive na pele do Cisne Branco, detectam-se, nela, sentimentos muito parecidos com os descritos no artigo "Bandeira Branca" da *Elle* (Revista) portuguesa, mencionado como sendo o estímulo que despertou a curiosidade da autora para perceber a inversão da representação simbólica do mal, do mal estar e do desconforto, sentimentos atualmente representados, corriqueiramente, pela alvura. Analisando a peça de divulgação – Fotografia 66 – constata-se a atmosfera passada pelo filme e, inclusive, a semelhança estética da peça com a obra do fotógrafo *Erwin Olaf*. No

cartaz a imagem da protagonista, de pele muito alva e expressão pesada, se sobrepõe a um fundo branco. Não é um convite à paz e à tranquilidade, mas um chamado para o tormento no qual aquela alma vive.



Fotografia 66 – divulgação do filme O CISNE NEGRO Fonte: <http://ofuturoeagora.org>

Resumidamente o filme remete, inicialmente, a ao universo insípido e obsessivo da protagonista para, em seguida, mostrar a sua libertação ao se transformar de Cisne Branco em Cisne Negro e migrar do contido para o livre, do etéreo para o intenso e da prisão voluntária da repressão para a liberdade da insanidade.



Fotografia 67 –Cenas do filme Cisne NegroFonte:<http://darrenaronofskyfilm.wordpress.com>
5.5NAS FOTOGRAFIAS ARTÍSTICAS

O fotógrafo contemporâneo holandês Erwin Olaf, criou, no ensaio “Royal Blood” de 2000, um ambiente trágico e violento utilizando o branco na representação simbólica da tragédia e da violência. As imagens usadas nesse Ensaio representam pessoas famosas que foram brutalmente mortas ou assassinadas. As Fotografias 68 a 74 mostradas a seguir, fazem parte desse acervo.



Fotografia 68 -Ensaio “Royal Blood” (2000) - 1

Fonte: Erwin Olaf – Fotógrafo Holandês



Fotografia 69 - Ensaio "Royal Blood" (2000) - 2
Fonte: Erwin Olaf – Fotógrafo Holandês



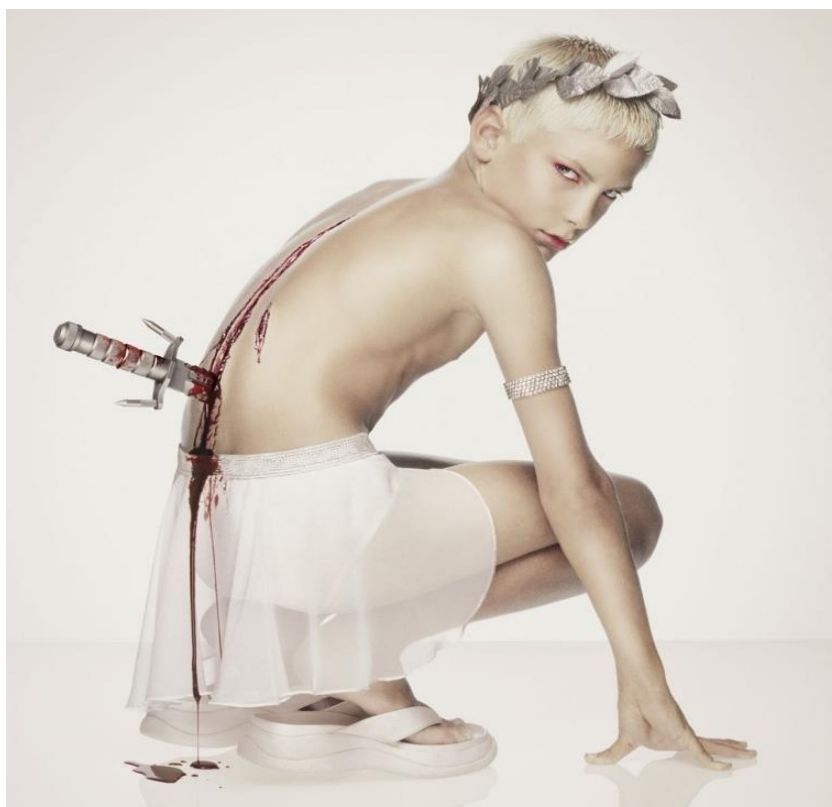
Fotografia 70 - Ensaio "Royal Blood" (2000) - 3
Fonte: Erwin Olaf – Fotógrafo Holandês



Fotografia 71 - Ensaio "Royal Blood" (2000) -4
Fonte: Erwin Olaf - Fotógrafo Holandês



Fotografia 72 - Ensaio "Royal Blood" (2000) -5
Fonte: Erwin Olaf – Fotógrafo Holandês



Fotografia 73 - Ensaio "Royal Blood" (2000) -6
Fonte: Erwin Olaf – Fotógrafo Holandês



Fotografia 74 - Ensaio "Royal Blood" (2000) –7

Fonte: Erwin Olaf – Fotógrafo Holandês

Muitos dos ensaios fotográficos de Erwin Olaf mostram como o ambiente pode se tornar agressivo e deprimente apesar de uma aparência clara, perfeita e imaculada. Seu estilo não convencional sempre tem uma construção dramática e é emocionalmente impactante, resultado da utilização de contrastes conceituais intensos. Usa o branco sempre com um apelo negativo. O fotógrafo é mestre em transformar o bonito em horroroso, a calma em angústia e a normalidade em loucura, capturando a essência do contemporâneo. Características que podem ser constatadas em algumas peças do Ensaio Paradise Portraits de (2001), registradas nas Fotografias 75 a 80, reproduzidas a seguir:



Fotografia 75 - Ensaio "Paradise Portraits" (2001) Fonte: Erwin Olaf – Fotógrafo Holandês



Fotografia 76 - Ensaio "Paradise Portraits" (2001)
Fonte: Erwin Olaf – Fotógrafo Holandês



Fotografia 77 - Ensaio "Paradise Portraits" (2001) Fonte: Erwin Olaf – Fotógrafo Holandês



Fotografia 78 - Ensaio "Paradise Portraits" (2001)
Fonte: Erwin Olaf – Fotógrafo Holandês

O ensaio “Dawn” de 2009, com sua ultrajante alvura, mostra o preciosismo da ambientação e um cuidado obsessivo com o cenário. Erwin Olaf, o fotógrafo, cria cenários “obscuros” mesmo sendo claros, retratos de dor e angustia, levantando questões da identidade, da existência e natureza do ser. Possível observar-se esse preciosismo nas Fotografias 79 e 80:



Fotografia 79 - Ensaio “Dawn” (2009)– 1
Fonte: Erwin Olaf – Fotógrafo Holandês



Fotografia 80 - Ensaio “Dawn” (2009)– 2
Fonte: Erwin Olaf – Fotógrafo Holandês

O ator urbano vive no ambiente urbano agressivo e hiperestimulante, levando-o ao isolamento e ao embotamento de seus sentidos. Para proteger-se dessas investidas do ambiente em que se movimenta, o indivíduo assume um ar blasé, de indiferença. A exposição desse ator a um interminável fluxo de informação visual através dos veículos de comunicação de massa resultana banalização dasimagens veiculadas, a ponto de não mais comovê-lo, transformando-o, assim, em uma criatura apática e impermeável.

É necessário se utilize elementos da comunicação visual, eficazes e que tenham poder para romper a dupla barreira criada pelo homem, somadas a uma tendência: a busca da estabilidade inerente aos processos cerebrais estudados pela teoria da Gestalt. O contraste, segundo a visão de alguns estudiosos, é este elemento que vai tirar o ator social de sua apatia, objetivando a penetração e recepção da informação visual de forma clara e eficaz, interessada e comprometida com a sociedade. Dondis (1997) enuncia:

O controle mais eficaz do efeito visual encontra-se no entendimento de que existe uma ligação entre mensagem e significado, por um lado, e técnicas visuais por outro. Os critérios sintáticos oferecidos pela psicologia da percepção e a familiaridade com o carácter (**sic**) e a pertinência dos elementos visuais essenciais proporcionam a todos os que buscam o alfabetismo (**sic**) visual uma base sólida para a tomada de decisões compositivas. Contudo, o controle crucial do significado visual encontra-se na função focalizadora das técnicas. E, dentre todas as técnicas visuais (...) nenhuma é mais importante para o controle de uma mensagem visual do que o contraste. (DONDIS, 1997, p. 99)

Constata-se que o contraste é realmente uma ferramenta eficaz para deixar a percepção visual em estado de alerta, pronta para estimular e chamar atenção dos sentidos para a informação visual contrastante identificada no ambiente. A cor branca usada em todos os exemplos mostrados nesta pesquisa, tem o poder de surpreender e intrigar o homem urbano e fazê-lo reagir. Tem o poder de tirá-lo da paralisia mental que impede que a informação chegue ao seu cérebro. Tem o poder de sacudir o homem urbano e despertar seus sentidos. Tem o poder de curar o embotamento de sua alma. A oposição do preto e do branco forma um contraste poderoso a favor do despertar deste homem, além de agregar mais força ao conceitudo mal.

Curioso é que um contraste tão poderoso como a polaridade branco/preto, está inserido neste sistema midiático e também vai ser divulgado incansavelmente pelos veículos de *mass media*, até que, este também, se torne banal e perca o poder de impactar e sacudir os “embotados”, levando os comunicadores à necessidade de descobrir outro contraste para assumir a função de despertar e sensibilizar mais uma vez o ator urbano, restabelecendo asua comunicação com o ambiente.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa realizada para elaboração da Dissertação conduziu à constatação de que os habitantes das metrópoles são, diuturnamente, hiperestimulados, pelo ambiente desses grandes centros urbanos que afetam e embotam seus sentidos. Percebe-se que, para se defender, o homem citadino se impermeabiliza às sensações que lhe chegam de forma violenta e arrebatadora, em fluxo intenso e ininterrupto de informações visuais. Dessa forma se posiciona em permanente conflito com o *status* contemporâneo que se tornou essencialmente visual, não se tendo notícia de tal volume de informação visual em qualquer outra época da trajetória humana.

Paradoxalmente depara-se com a necessidade de tocar o coração e levar a informação à mente desse ser humano paralisado, apático, se protegendo do ambiente urbano hiperestimulante, de forma a motivá-lo a envolver-se com os problemas contemporâneos. Para ultrapassar essa carapaça protetora que, psiquicamente, o homem urbano engendrou para si, os meios de comunicação, neste ambiente globalizado que caracteriza a atualidade, utilizam as representações simbólicas para, através de imagens com significados diversos, divulgar conceitos, ideias e visões do mundo.

Dentre os meios utilizados para a veiculação desses conceitos, a fotografia é um dos que têm maior poder de convencimento, pela credibilidade de que é detentora. Mesmo cientes da possibilidade de manipulação, principalmente em tempos de inúmeros recursos técnicos, haja vista montagens, *fotoshop* e outros meios, as pessoas tendem a conferir mais crédito à fotografia do que, por exemplo, a pinturas ou desenhos, conferindo-lhe inimaginável peso quanto à veracidade do fato nela registrado. Assim, sua representação simbólica é extremamente poderosa. Corroborando esse conceito, Sontag (2004, p. 31), entende que a fotografia consciente já fez, no mínimo, tanto para amortecer a consciência quanto fez para despertá-la.

Para tirar o homem dessa apatia contumaz, as diversas mídias, a fotografia inclusive, mas principalmente a *mass media*, se utilizam de imagens com representações simbólicas contundentes e lançam mão do único elemento da

comunicação visual capaz de atravessar a couraça que o homem urbano criou em volta de si: O Contraste. Recurso utilizado para que o homem urbano contemporâneo seja forçado a sair de sua paralisia e volte a prestar atenção no seu entorno. Reação resultante do uso do contraste entre duas cores que significam simbolicamente dois conceitos antagônicos: o branco e o preto.

Para causar a surpresa e o choque, no homem urbano, o significante do mal nas representações simbólicas, que até então era a cor preta, será trocado pela cor branca e veiculado pelos diversos meios de comunicação de massa.

A oposição do preto e do branco forma um contraste poderoso e agrega mais força ao conceito do mal. Curioso é que um contraste tão poderoso como a polaridade branco e preto, está inserida neste sistema midiático e será, inclusive, incansavelmente divulgado pelos veículos de mass media, até que, este também, se torne banal e perca o poder de impactar e sacudir os “embotados”. A partir desse ponto os comunicadores precisarão descobrir outro contraste que assuma a função de despertar e sensibilizar mais uma vez o ator urbano e restabeleça a comunicação com o seu ambiente.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A NOTÍCIA. Disponível em: <<http://anoticia.clicrbs.com.br/sc/blogs/>>. Acesso em: 16 jun. 2012.

BAHIENSE, D. Blog open closet 2012. Acesso em: 17 jun. 2012.

BAUDRILLARD, J. Tela total/mito: **ironias da era do virtual e da imagem**. Porto Alegre: Sulina, 1997.

BAUMAN, Z. Comunidade – **A busca por segurança no mundo atual**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. **A Sociedade Líquida**. 2003. In: Tempo Social, v. 16, n. 1, São Paulo, jun. 2004. Entrevista concedida a Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke, pesquisadora associada do Centro de Estudos Latino-Americanos da Universidade de Cambridge (Reino Unido), para a Folha de São Paulo, em 19 out. 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php?...arttext>>. Acesso em: 15 mai. 2012.

_____. **Vida líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. **Confiança e medo na cidade**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

BENJAMIN, W. **Grandes Cientistas Sociais** (Coletânea). São Paulo: Ática, 1985.

CARTER, K. Fotografia. 1993. Disponível em: <<http://wellopes.wordpress.com/2010/05/20/fotografia-premiada-de-kevin-carter/>>. Acesso em: 20 mai. 2012.

CASTELLS, M.A era da informação: **economia, sociedade e cultura**. (A sociedade em rede). São Paulo: Paz e Terra, 1999.

_____. M. **Fim de milênio**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução de Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COUTO, A.; MASSAGLI, S. R. **SOCIEDADE MODERNA. O Homem da multidão e o flâneur no conto “O homem da multidão” de Edgar Allan Poe**. In: Terra roxa e outras terras – Rev. Estudos Literários, v. 12, jun. 2008. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

CUGINI, P. **Identidade, Afetividade e a Mudanças Relacionais na Modernidade Líquida na Teoria de Zygmunt Bauman**. RESUMO. In: Diálogos possíveis,

janeiro/junho 2008. Disponível em: <www.fsba.edu.br/dialogospossiveis>. Acesso em: 30 jun. 2012.

DIVULGAÇÃO/TVGLOBO/2011. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/divulgacao/2011>>. Acesso em: 13 jul.2012.

DONA LUPA/TEVESCÓPIO. TRICOTANDO O BBB(. Disponível em: <http://tevescopio.blogspot.com.br/2009_02_01_archive.html>. Acesso em: 20 ago. 2012.

DONDIS, A. **D.A sintaxe da linguagem visual**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURAND, G.**As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ENTLER, R. Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia. In: **Revista FACOM/FAAP**, São Paulo, n. 17, 2007. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/entler.pdf>. 20 jun. 2012

ELLE. Lisboa. Ed. RBA, edições de números 232-243, jan./dez. 2008.

EXTRA.globo.com. Fotos dos atentados de 11 de setembro de 2001. <<http://extra.globo.com/noticias/...html>>. Acesso em: 18 ago. 2012.

FLUSSER, V. A filosofia da caixa preta.**Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FORNI, J. J. A foto do dia: ensaio sobre fotojornalismo e análise Documentária.**Revista Universitas//Comunicação**, v. 3, n. 3, abr. 2005.

FORTUNA, C. Cidade e cultura urbana. In: FORTUNA C.; LEITE, R. P. (Org.).**Plural de Cidades: novos léxicos urbanos**. Série Cidades e Arquitectura. Lisboa: Almedina, 2009. P. 91.

FRAGA, R. Tudo é risco de giz. **Blog** .2009. Disponível em: <<http://WWW.modaetc.com.br>>. Acesso em 17 ago. 2012.

FRIDMANN, L. C. Pós-modernidade: **sociedade da imagem e sociedade do conhecimento**. Hist. Cienc. Saúde-Manguinhos. Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, out. 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid>. Acesso em: 25 ago. 2012.

GUIMARÃES, L. **A cor como informação**. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

HARVEY, D.**Condição pós- moderna**. 16. ed. São Paulo: Loyola, 2007.

HINE, L. W. The History Place – Child labor in America 1908-1912. **Photography of Lewis W. Hine** – Disponível em: <<http://www.historyplace.com/unitedstates/>>. Acesso em: 18 jul. 2012.

HOBBSAWM, E. J. A. **A Era do Capital**. Tradução de Luciano Costa Neto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

HOFFMAN, M. L. AS MULHERES SOB O OLHAR DE SEBASTIÃO SALGADO: **FOTOGRAFIA E PRODUÇÃO DE SENTIDO**. II Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Anais. 12 a 14 mai. 2009. Londrina. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/Hoffmann.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2012.

IANNI, O. **Desafios da globalização**. DOWBOR, L.; IANNI, O.; RESENDE, P. E. A. (orgs.). Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

JAMESON, F. A virada cultural: **Reflexões sobre o pós-moderno**. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JOLY, M. **Introdução a análise da imagem**. 5. ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1996.

KLEIN, A. **Imagens de culto e imagens da mídia**. Porto Alegre: Sulinas, 2006.

LAPLANTINE, F. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

LINS, Alexandre. Escritório *online*. Disponível em: <<http://escritorioonline.blogspot.com.br/2009>>. Acesso em 10 jun. 2012.

MACHADO, A. Máquina e imaginário: **o desafio das poéticas tecnológicas**. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2001. 316 p.

MARTINS, G. A, LINTZ, A. Tipologia de estudos monográficos – **Guia para elaboração de Monografias e Trabalho de Conclusão de Curso**. Vitória: FUCEPE – Biblioteca. 2000.

OLAF, E. FOTOS/ENSAIOS. Disponível em: <www.erwinolaf.com/>. Acesso em 12 jun. 2012.

PAIVA, TATAH. BLOG. Figurinos de Sucesso: MODA DE CINEMA. MODA DAS NOVELAS. MODA DAS FAMOSAS. Disponível em: <<http://www.figurinosdesucesso.com.br/2010/04/violeta-vera-holtz-tres-irmas.html>>. Acesso em 20 jul. 2012.

PEDROSA, I. **Da cor à cor inexistente**. 10.ed. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009.

PILLA, A.; TAMBOSI, A. C.; QUADROS, C. M. B. de. A iluminação como forma de linguagem na Fotografia conceitual de moda. In: RAZÓN Y PALABRA.

PrimeraRevista Electrónica en América Latina Especializada enComunicación. 2010. Disponível em: <www.razonypalabra.org.mx>. Acesso em: 13 jul. 2012.

RAUPP, F. M.; BEUREN, I. M. **Metodologia da pesquisa Aplicável às Ciências Sociais.** São Paulo: Atlas. 2003.

RICHARDSON, T. **Fotos.**Publicidade para a marca DIESEL de moda. Disponível em:mundodasmarcas.blogspot.com/2006/.../diesel-for-successful-living. Acesso em: 18 jun. 2012.

RUSHKOFF, D. Um jogo chamado futuro: **como a cultura dos garotos pode nos ensinar a sobreviver na era do caos.** Tradução de Paulo Cezar Castanheira. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

SANTAELLA,L. **A teoria geral dos signos, como as linguagens significam coisas.** 2. ed. São Paulo: Pioneira, 2000.

SANTOS, T. GLOBALIZAÇÃO DIMENSÕES E ALTERNATIVAS. Hegemonia e contra hegemonia. Theotônio dos Santos (Coord.) Martins, C.E.; SÁ, F.; Bruckmann, M. (Orgs). Rio de Janeiro: PUC/Rio, 2004.

SENNETT, R. O Declínio do Homem Público: **as tiranias da intimidade.** Trad. Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras. 1988.

_____. Carne e pedra. **O corpo e a cidade na civilização ocidental.**Tradução de. Marcos Aarão Reis. 3 ed. Rio de Janeiro: Record. 2003.

SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental.Trad. Sérgio Marques dos Reis. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). **O Fenômeno Urbano.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1973.

SINGER, B.Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Org). **O cinema e a invenção da vida moderna.** Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

SONTAG, S. **Sobre Fotografia.** Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TERRA. NOTÍCIAS. 2007. Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br...html>>. Acesso em: 18 ago. 2012

TEVESCOPIO. FOTOS. BLOG. Disponível em: <http://tevescopio.blogspot.com.br/2009_02_01_archive.html>. Acesso em 20 ago. 2012.

THOMPSON, J. B. **Ideologia e Cultura Moderna.** Petrópolis: Vozes, 1995.

TODA PERFEITA. BLOG. MODA. Disponível em: <<http://todaperfeita.com.br/>>. Acesso em: 14 jun. 2012.

TORRE, Luigi. BLOG ABOUT FASHION. 2009. Disponível em ffw.com.br/ffwblog/author/luigitorre/2009. Acesso em: 31 jul. 2012.

TRAVASSOS, M. **Modernidade-Mundo de sonho, Experiência do choque**. Disponível em: <www.gewebe.com.br/pdf/cad03/modernidade.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2012.

WANDERLEY, L. E. A Cidade de São Paulo: Relações internacionais e Gestão Pública. In: WANDERLEY, L. E.; RAICHELIS, R. (Org.). **Cidades, Globalização e Gestões Públicas**. São Paulo: EDU, 2009.

FILMES:

CONSTANTINE. Diretor: Francis Lawrence. 2005. EUA.

LARANJA MECÂNICA. Diretor: Stanley Kubrick. 1971. Inglaterra.

MATRIX (TRILOGIA). Matrix, Matrix Reloaded e Matrix Revolutions. Diretores: Andy e Lana Wachowski (irmãos). 1999. EUA.

O DIABO VESTE PRADA. Diretor: David Frankel. Roteiro: Aline Brosh McKenna. 2006. EUA.

O CISNE NEGRO. Diretor: Darren Aronofsky. 2011. EUA

VIOLÊNCIA GRATUITA. Diretor: Michael Haneke. 2007. EUA

OUTRAS OBRAS CONSULTADAS:

ENGELS, S. F. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. Rio de Janeiro: Global, 1985.

FARINA, MODESTO. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 5. ed. Brasil: Edgar Blucher Ltda, 2006.

RAMALHO E OLIVEIRA, S. **Imagem também se lê**. São Paulo: Rosari, 2005.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica?** São Paulo: Brasiliense, 1983.

WHITE, M. **El ojo y la mente de lacámara** (1952) e 1984. **Equivalencia: Tendencia Perpetua** (1963). In FONTCUBERTA, Joan. **Estética fotográfica: Selección de Textos**. Barcelona, Espanha: Blume.

WILSON, E. **"the invisible flâneur."** New Left Review 191 (feb. 1992).