

Quiosque



Nº 1, dezembro 2000

Observatório das Mídias

O VÉU DA FEITICEIRA
E A ESSÊNCIA BARROCA

FOTOGRAFIA, CINEMA, QUADRINHOS, JORNAL, INTERNET, TV

Quem lê *Quiosque* não tem medo !

O surgimento de uma nova publicação se insere em diversos campos: sociológicos, lingüísticos etc.

A revista *Quiosque* nasce com o objetivo de provocar debates em torno das construções dos diversos campos midiáticos. Por isto, a materialização das idéias se faz premente numa época em que a "esfumação" dos discursos é promovida pela velocidade das novas mídias.

Quiosque não é uma publicação acadêmica no sentido ortodoxo. Sequer tem a pretensão de representar as "doutas" ignorâncias amalhadas nas burocracias institucionais ou nas espertezas acadêmicas.

Quiosque é possibilidade de pensar a mídia em suas dimensões socioculturais, estéticas e políticas. É um exercício contra a dependência dos conteúdos institucionalizados, dos morgados senhores que bebem o latim dos poderosos como o tônico da sobrevivência.

Quem lê *Quiosque* não tem medo, pois pode encontrar o bêbado, o equilibrista, a bailarina com a caixa de Pandora entre as pernas a provocar sustos naqueles que cultivam as certezas como uma espécie de "eutanásia" das alegrias.

Quiosque é uma revista de observação das mídias, principalmente as locais, aberta àqueles que desejam lutar contra o "pensamento único".

Boa leitura.



Wellington Pereira.

Quiosque Nº 1 — dezembro 2000



Conselho editorial: Cláudio Paiva, Henrique Magalhães, José César dos Santos, Wellington Pereira. Editor: Henrique Magalhães.

Colaboradores: Bertrand Lira, João Batista B. de Brito, Olga Tavares, Sergio Más.

Publicação da editora **Marca de Fantasia**

Rua Manoel de Sousa, 95/302. João Pessoa, PB - Brasil - 58045-090

Tel.: (83) 247.4930 - E-mail: fantasia@netwaybbs.com.br

Todos os textos e ilustrações são de propriedade e responsabilidade dos autores.

Os lambe-lambes: fotógrafos em extinção.

Bertrand Lira

Foi por volta de 1940 que surgiram os primeiros fotógrafos desta categoria em João Pessoa, instalando-se na Praça Pedro Américo, no centro da capital, fotografando famílias, casais apaixonados e turistas nos seus passeios dominicais _ que continuavam seu lazer enquanto o lambe-lambe aprontava as fotografias para lhes devolver pouco tempo depois. Com o aumento da demanda do retrato 3 x 4 e 5 x 7, para documentos como carteira de identidade, título de eleitor e carteira de reservista, os lambe-lambes se multiplicaram para atender

uma faixa da população que não podia pagar o preço cobrado pelos estúdios.

A imaginação popular se encarregou de criar alcunhas bizarras para os retratistas ambulantes: lambe-lambe, vuco-vuco, ventania e poeirinha. Algumas denominações são tipicamente locais. Certamente existem outras, mas a que ficou associada definitivamente

à profissão no Brasil foi lambe-lambe. Uma das versões para a controversa origem do termo lambe-lambe nada tem de científico: a de que a saliva, na ausência de um produto para dar brilho às fotografias, era usada para este fim.



Bertrand Lira

O certo é que nenhuma dessas alcunhas agrada aos retratistas que preferem ser chamados de ambulantes. A origem do fotógrafo lambe-lambe é igualmente controversa: há informações de que tenham chegado ao Brasil vindo da Península Ibérica, hipótese que se ancora no fato de que a maioria desses profissionais atuantes em São Paulo e Rio de Janeiro é de portugueses e

espanhóis, ou seus descendentes.

O modelo de câmera popularizado entre os lambe-lambes, segundo Boris Kossoy, foi introduzido, aproximadamente em 1915, por um profissional italiano, Francisco Bernardi. O modelo Bernardi ficou conhecido também como "sistema Jardim da Luz", numa referência ao local onde eles atuavam na cidade de São Paulo. Alguns, aliás, preferem ser chamados de fotógrafo Jardim da Luz. A Paraíba teve alguns poucos fabricantes de câmeras do modelo Jardim da Luz. O mais famoso, segundo os ambulantes, foi Chico Tomé.

Uma maior demanda da fotografia para documentos a partir dos anos 50, levou os ambulantes a reduzirem cada vez mais o formato de seus retratos, a

ram a chegada de um ou outro cliente que os procura. A desobrigatoriedade do retrato no título de eleitor e de outros documentos, por outro lado, significou a perda de uma potencial clientela para os lambe-lambes.

O fato é que a popularização da fotografia em cores através dos *minilabs* resultou na oferta, a preços acessíveis e com a mesma rapidez, de retratos 3 x 4, o artigo mais solicitado aos lambe-lambes. Até junho de 1997, quando realizei esta pesquisa, aproximadamente dez ambulantes ainda atuavam na cidade. A tendência é o desaparecimento definitivo da categoria, que se tornará lembrança na memória dos mais velhos ou registros em documentos textuais e imagéticos.



Bertrand Lira

exemplo do 3 x 4. A decadência do ofício é reconhecida por todos os ambulantes que ainda resistem na praça Aristides Lobo. Pacientemente, espe-

Bertrand Lira

Mestre em Sociologia, UFPB.

Prof. do Curso de Comunicação Social, UFPB.

Autor do livro "Fotografia na Paraíba".

O véu da Feiticeira e a essência barroca

Wellington Pereira

Os povos sempre usaram máscaras para distinguir suas relações interpessoais.

No mundo contemporâneo, a máscara é traduzida como o limite da liberdade individual.

A máscara, desde os primórdios do Teatro grego, é a tessitura entre os indivíduos e o Estado.

Destarte, é preciso fazer uma diferença entre o véu e a máscara.

O véu protege os signos particulares de uma certa comunidade, enquanto a máscara tem a função de colocar os mesmos em comunicação com o mundo, não revelando as relações interiores, mas tornando-as "presentes" na configuração dos eventos.

Mas qual seria a função do véu usado pela personagem televisual **Feiticeira**?

A **Feiticeira** da TV usa um véu cuja função fere a lógica das culturas que legitimam a "dissimulação" dos rostos nas construções teológicas ou no totalitarismo cultural.

O véu, nas culturas mais antigas, guarda uma comunhão entre o particular e o sagrado. Pois revelar o ros-





to é partilhar segredos mais do que íntimos: é pôr em harmonia sensações interiores e emoções exteriores.

No caso da **Feiticeira**, personagem interpretada por Joana Prado, **TV O Norte/Bandeirantes**, o uso do véu tem a função de exteriorizar o sexo, provocar uma espécie de "epifania" corporal.

Os telespectadores buscam o reconhecimento de um corpo sem rosto. Sendo assim, o véu da **Feiticeira** serve apenas como signo que pontua uma das principais exigências da mídia: a despersonalização do corpo feminino.

Quando a mulher muçulmana usa o véu, o corpo não está despersonalizado. Ele atende às regras religiosas ou políticas, mesmo que sejam precárias. Mas é um corpo que luta pela cidadania, por um espaço ético. Por isto, desvelar o rosto gera uma comunhão tribal: a partilha de signos afetivos através do olhar.

O véu da **Feiticeira** televisual representa a anteface da sociedade de consumo, as regras do gozo como mercadoria *prêt-à-porter* (pronta para o consumo). Isto contraria o concei-

to do "véu do espírito barroco" enfatizado por **Maffesoli**, em seu livro **No fundo das aparências**: "O véu deixa ver a máscara (...). Para os que fazem parte da comunidade, ela acentua o que deve ser visto".

A **Feiticeira** televisual não pertence a nenhuma comunidade. Seu corpo não é coletivo. Sua função é vender fantasias sexuais, sem procurar as "dobras" do mundo interior, como determina o estilo barroco nas artes e literaturas.

Wellington Pereira

Dr. em Sociologia, Paris 5.

Prof. do Curso de Comunicação Social, UFPB.

Cinema paraibano hoje

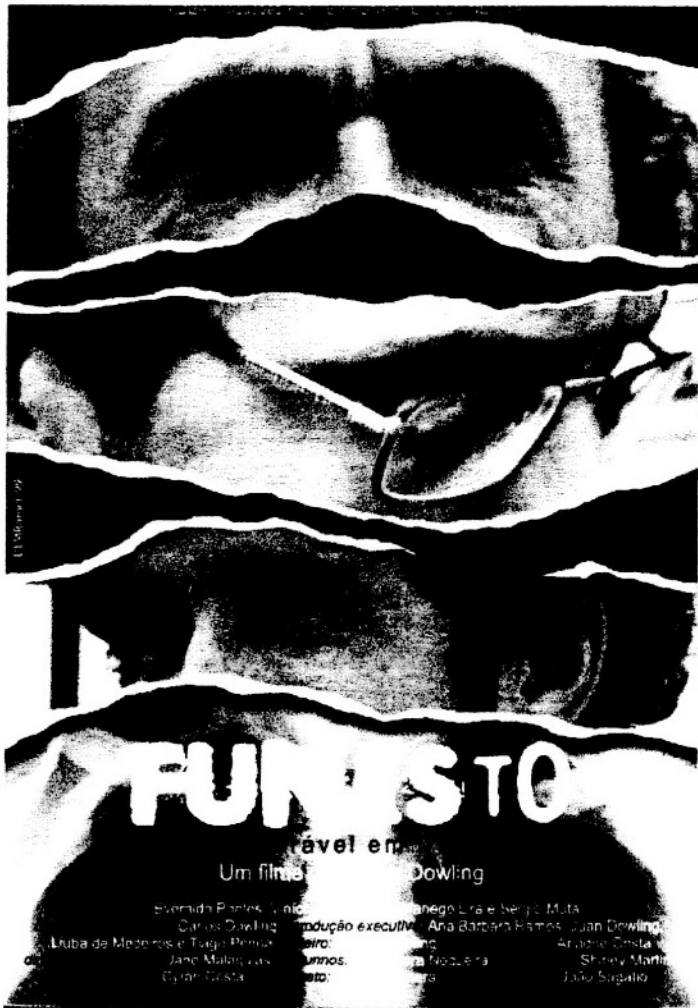
João Batista B. de Brito

Se há um ponto de referência para o cinema paraibano este é *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960). Associado por Glauber Rocha ao nascimento do Cinema Novo Brasileiro, *Aruanda* deflagrou na Paraíba um movimento documentarista, de cunho antropológico e social, que iria revelar, nos anos 60, nomes como Vladimir Carvalho, João Ramiro Melo, Ipojuca Pontes, Manfredo Caldas, Jurandy Moura, e outros.

Com a consolidação da ditadura e a migração de cineastas para outros Estados, o cinema paraibano conheceria um certo arrefecimento nos anos 70.

No último ano dessa década, contudo, um fato importante aconteceu, que viria a dar novo alento ao cinema paraibano: em convênio com a Universidade Federal da Paraíba e o Governo estadual, foi realizada em João Pessoa, a VIII Jornada Internacional de Cinema e Vídeo da Bahia, um fórum de debates sobre cinema como a Paraíba nunca havia tido, com presenças tão marcantes quanto a do etnógrafo e cineasta francês Jean Rouch.

Uma consequência prática dessa Jornada foi a criação do Núcleo de Documentação Cinematográfica da UFPB, o NUDOC, que hoje, juntamente com a COEX (Coordenação de Extensão Cultural da UFPB) mantém boa parte da produção audiovisual paraibana. Duran-



Cartaz de *Funesto*, filme de Carlos Dowling

te o Festival foi assinado um convênio com a *Association Varan*, de Paris, pelo qual professores desta instituição viriam dar aulas em João Pessoa, e alunos locais iriam a Paris para complementar seus aprendizados, todos evidentemente na linha do Cinema Direto.

Graças a esse intercâmbio entre Paris e João Pessoa, e à atividade do NUDOC onde funcionou, por algum tempo, primeiramente sob a direção de Pedro Santos, um “Atelier de cinema direto”, foi treinada toda uma nova equipe de futuros cineastas. Entre os estagiários do programa estavam Marcos Vilar, Torquato Joel e Vânia Perazzo.

Ao longo da década de oitenta foram realizados, em termos médios, cerca de 40 filmes em Super 8, e 20 vídeos em VHS, todos seguindo, mais ou menos, os princípios do que Jean Rouch entendia como “cinema direto”: atores não profissionais interpretando suas próprias vidas, com som direto, e em longas tomadas, com montagem mínima.

Após o vazio-collor da sua primeira metade, os anos noventa vão encontrar um grupo renitente de cineastas que não parou de pensar em cinema, realizando vídeos enquanto não era possível fazer outra coisa.

Em 1993, graças à premiação em um concurso de roteiros do Ministério da Cultura, Marcos Vilar realiza, em 35 mm, o curta *A árvore da miséria*, adaptando um conto popular medieval, a história de uma mulher avarenta que é visitada pela figura da Morte, filme que recebeu, em festivais nacionais, o maior número de prêmios já conferidos a uma produção paraibana. Significativos em si mesmos, esses prêmios não podem deixar de ser computados ao meio

dos fatores mais preponderantes para a continuidade do fazer cinematográfico num Estado pobre em que os cineastas lutam contra o descrédito do empresariado local, tão pouco receptivo às leis de isenção de impostos e incentivo à cultura.

Embora em *A árvore da miséria* a temática social prevaleça, já se nota uma nova tendência no cinema paraibano contemporâneo, que é uma certa inclinação para o ficcional. O curta experimental de três minutos que Torquato Joel realizou, aproveitando as filmagens de *A árvore*, também foge ao documento: *O verme na alma*. Isso para não falar de toda uma gama de vídeos – como se sabe, potenciais precursores de filmes – realizados nos últimos anos quase sempre privilegiando a ficção.

Exemplo da busca ficcional está no trabalho do jovem cineasta Carlos Dowling, estagiário em *A árvore da miséria*: em 1998 realiza seu primeiro filme, o média-metragem em 35 mm *Funesto: uma farsa irreparável em três tempos* contando três histórias inusitadas cujo núcleo temático é a morte.

No mais, como no resto do país, a realização cinematográfica na Paraíba esbarra em questões de ordem financeira. Há dois anos esperando financiamento para finalização, está, por exemplo, o média-metragem *Eu sou o servo*, de Eliézer Filho, com produção de Durval Leal, que retrata uma personalidade profundamente marcante na história nordestina, o Padre Ibiapina, em sua derradeira viagem pelos sertões. No momento atual, dois projetos em 35 mm esperam captação de recursos: *A canga*, curta de Marcos Vilar, baseado em livro de Waldemar Solha, abordará

Foto de cena de *Passadouro*, de Torquato Joel

os conflitos edipianos de uma família que sobrevive da terra estéril; e *Portrin-ta dinheiros*, longa-metragem, também ficcional, de Vânia Perazzo e Ivan Hlebarov contará a estória de dois artistas circenses que, interpretando os papéis respectivos de Jesus e Pedro na peça *A paixão de Cristo*, fogem com o borderô do circo e são perseguidos e confundidos com os personagens interpretados.

Existe um paradigma, de natureza estética, para o cinema paraibano contemporâneo? Difícil dar uma resposta afirmativa para uma cinematografia em processo, mas se for o caso, se poderá dizer que os filmes realizados e os projetos em andamento apontam para uma fusão sábia e sensata entre o engajamento social e a liberdade criativa. Quer nos parecer que o espírito documental originário de *Aruanda* e a postura direta da primeira fase do NUDOC

foram digeridos e transmudados para dar frutos autônomos, nem tão diferentes (pelo enfoque social), nem tão iguais (pela liberdade de invenção).

Um verdadeiro avatar desse paradigma é o curta em 35 mm *Passadouro* (1999), de Torquato Joel, que, como *A árvore da miséria*, vem arrebanhando prêmios nos festivais de que tem participado. Propositadamente indefinido entre o documento e a ficção, o filme de Joel assume nisso os traços estéticos da atualidade, que, tudo indica, devem ser desenvolvidos em realizações futuras.

João Batista B. de Brito
Dr. em Literatura Brasileira, UFPB.
Prof. do Curso de Letras, UFPB.

A semiótica do discurso jornalístico

Olga Tavares

Sob a perspectiva sociossemiótica (semiótica discursiva), o jornal deve ser visto como uma totalidade de significação, afirmando-se socialmente como sujeito semiótico que representa a “realidade” do cotidiano, integrando diferentes mundos que ele toma como objeto. Uma das abordagens possíveis da análise do discurso jornalístico visa, efetivamente, descobrir a produção de sentidos de um efeito de totalidade que cada jornal constrói para estabelecer, então, o contrato com o seu público. Assim, após uma sanção positiva (que pode ser uma identidade discursiva, uma afinidade com o perfil), o leitor escolhe o jornal que integrará o seu cotidiano, haja vista o jornal ter esse caráter de incorporar-se ao dia-a-dia do indivíduo como hábito que o acompanha, às vezes, pela vida toda.

O primeiro passo do semioticista é ater-se ao que o discurso jornalístico diz (para quem, de que lugar social, qual sua visão de mundo) nas notícias que o jornal informa, descartando-se, para isso, se este discurso diz a “verdade” ou não porque o discurso é, em si mesmo, sempre alguma “realidade” (não cabe deter-se na noção da “objetividade” da informação porque acarretaria uma discussão paralela que não é útil à observação semiótica). Segundo Foucault (1982), “cada sociedade tem

o seu regime de verdade, i.e., os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros”. Do discurso jornalístico pretende-se destriçar a fabricação da notícia, de modo a apreender a significação do cotidiano, mediante algumas questões básicas, como, por exemplo, que organização de mundo esse discurso propõe? Que processos ele utiliza para produzir os efeitos de sentido? Sob que recursos jornalísticos ele se firma para dizer o que diz?

A construção do discurso jornalístico é feita sobre uma articulação do pensamento e suas mais diversas formas de expressão, como as linguagens verbal e fotográfica, por exemplo, que ordenam o universo que o jornal constrói e que, por sua vez, vão possibilitar os “efeitos de verdade” no enunciatário. O discurso jornalístico, então, representa as práticas do cotidiano (político, social, econômico, cultural, esportivo) como objeto de sentido que vão reforçar a instância de competência em nível do “fazer-crer” na sua informação, que será, exatamente, o que conferirá ao leitor a credibilidade do jornal.

A investigação desses mecanismos de produção de sentido do texto jornalístico possibilita ainda meios de desvendar a relação entre o que o enunciador faz, no ato da comunicação, para atender à necessidade do que o

enunciatório deseja ler, por exemplo, através das metonímias ritualísticas diárias que se incrustam no discurso, ou das famílias parafrásticas e polissêmicas que se instauram nele. Sabe-se que o discurso está intrinsecamente ligado a uma formação ideológica que vai determinar o sentido de certas expressões do texto, pois o leitor também produz sentido na sua prática de leitura.

A construção da significação do discurso jornalístico também aponta a organização narrativa da enunciação, que é a do efeito de sentido de objetividade (tu-então-lá), que é um recurso que permite fabricar a ilusão de distanciamento (desembreagem enunciativa), pois “está filtrando por seus valores e fins tudo o que é dito no discurso”, já que “transmite a opinião do outro, o saber das fontes”(Fiorin, 1992). A enunciação é “o ato pelo qual o sujeito faz o sentido ser”, enquanto que o enunciado realizado e manifestado é “o objeto cujo sentido faz o sujeito ser” (Landowski, 1992). O jornal – sujeito semiótico – é, assim, o produto de uma “organização formal (discursiva)”. A análise do discurso jornalístico se propõe a mostrar essa organização e seu funcionamento.

Ao projeto teórico a que se propõe esta linha de Análise de Discurso não interessa: se este discurso diz a verdade ou não; o que ele poderia ter dito ou não; questionar a superficialidade ou não, ou a existência da propaganda, ou a que grupo pode pertencer o veículo (mas não desprezar a sua imagem de marca), ou o grau de fidelidade. O objetivo é explicar o sentido geral do discurso (pelo discurso), cuja sucessão de patamares vai do mais simples (nível

abstrato, o fundamental) ao mais complexo (nível concreto, o discursivo), considerando as condições de produção e os traços semânticos recorrentes, e, assim, revelar o que o discurso jornalístico fala sobre ou de algo e/ou alguém.

Fontes:

BARROS, Diana Luz. Teoria do discurso. São Paulo, Atual, 1988.

FIORIN, José Luiz. Elementos de análise de discurso. São Paulo, Contexto, 1992.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. São Paulo, Graal, 1982.

LANDOWSKI, Eric. A sociedade refletida. São Paulo, Educ-Pontes, 1992.

Olga Tavares

Dra. Em Comunicação & Semiótica, PUC-SP.
Professora do Curso de Biblioteconomia e do
Mestrado de Ciências da Informação, UFPB.

Subversivos: história de lutas e sonhos

Henrique Magalhães

O golpe militar de 1964 causou uma ruptura na tumultuada vida política brasileira. Insatisfeitos com as mudanças radicais impostas ao país e respondendo de forma arbitrária à insatisfação popular com o novo regime, decretou-se em 1968 o Ato Institucional n.º 5, considerado um golpe dentro do golpe, radicalizando as formas de repressão e o cerceamento das liberdades democráticas.

Este é o cenário para a história em quadrinhos "Subversivos", de André Diniz. Respalado por uma ampla pesquisa histórica, Diniz cria uma história ficcional que poderia muito bem ter sido um romance autobiográfico dos personagens da época.

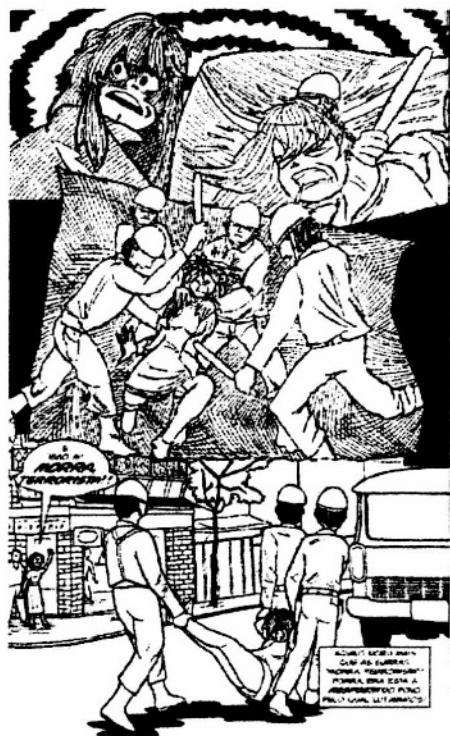
Uma parcela dos estudantes e políticos da classe média ao ver-se sem saída para o exercício de suas organizações e liberdade de pensamento, partiu para a clandestinidade, numa luta quixotesca contra um

inimigo infinitamente mais poderoso. As conseqüências nós sabemos pelos relatos dos sobreviventes. A guerrilha urbana e rural resistiu bravamente às forças armadas, o que não impediu que por elas fosse dizimada.

A HQ de André Diniz apresenta um aspecto documental, com narração em primeira pessoa. Os fatos são relatados por Regina, uma estudante que namora o guerrilheiro Nando. Em meio aos problemas de Nando com as forças de repressão, Regina vê-se envolvida com os acontecimentos e decide abraçar a causa. Na seqüência, é presa, torturada, vê seu grupo desmantelar-se. Antes, porém, é resgatada e foge para o exílio em Cuba.



Diniz consegue dar a dramaticidade necessária à história sem perder o clima de aventura e luta. A estrutura narrativa apresenta-se em flashback, sendo entrecortada com os depoimentos da



personagem central. De toda forma, a história apresenta também uma estrutura linear, com introdução, desenvolvimento, clímax e epílogo, fechando de maneira “redonda” a narrativa.

As reflexões sobre a militância bem como as contradições das personagens revolucionárias são colocadas de modo a tornar verossímil a história, fugindo sabiamente do heroísmo maniqueísta. Da mesma forma, mas sem fazer concessões, são mostrados os pontos de vista da repressão.

André optou por uma resolução gráfica caricatural, chegando ao esboço em alguns momentos, exatamente quando a violência torna-se insuportável, numa espécie de interferência emocional. Alguns elementos simbólicos são aplicados aos desenhos, a exemplo da falta de olhos na personagem principal, possibilitando uma outra leitura não descritiva.

Regina, no momento presente, é

representada como se não tivesse identidade, visto sua falta de expressão, sua quase ausência, refletindo por certo a indiferença atual do povo frente à falta de perspectivas de mudanças. Hoje o regime mudou, mas para não mudar quase nada. O contraste dá-se com as personagens no tempo narrado, que apresentam-se com olhos, símbolo maior de identidade, identificação dos papéis no jogo político da época.

Com “Subversivos” André Diniz realiza um excelente trabalho de resgate histórico de um de nossos momentos mais conturbados. E o que é também importante, com uma adaptação para a linguagem dos quadrinhos muito bem acertada.

Subversivos

Desenhos e roteiros de André Diniz. Rio de Janeiro, Estúdio Nona Arte, outono de 1999, 68 páginas. Formato 14,5cmx23cm. Rua Joaquim Murinho, 756, s-101, Santa Teresa. Rio de Janeiro, RJ. 20241-320.



Henrique Magalhães

Cartunista. Dr. em Sociologia, Paris 7. Prof. do Curso de Comunicação Social, UFPB.

Um mapa ecológico da Cibercultura

Contribuição aos Estudos de Comunicação e Narrativas do Cotidiano

Cláudio Cardoso de Paiva

Um olhar atento sobre a Internet pode percebê-la como uma experiência de interação social na era das auto-estradas da informação. Nesta perspectiva, a figura do internauta se inscreve como pesquisador interativo que apreende o sentido dos objetos virtuais além da sua dimensão mercadológica. As redes de informação apresentam uma nova paisagem a ser decifrada. As páginas eletrônicas constituem passagens virtuais para uma atualidade exuberante na terra-pátria cibernética do século XXI.

A Internet é um meio de atualização e partilha, mas impõe desafios. Cabeira indagar se as redes, enquanto *árvores do conhecimento*, podem mesmo animar a experiência de uma inteligência coletiva. Como a imaginação cibernética pode politizar o cotidiano? Como as redes podem atualizar a experiência das culturas locais no contexto da velocidade global? Ou ainda, como estas "máquinas de comunicar" podem favorecer às diferenças, às formas de subjetividade e cidadania?

Hoje, quando declinam as formas tradicionais de socialização, a Internet, propicia o diálogo entre a *intimidade* e a *publicidade*, servindo como veículo de interação e sociabilidade. A Internet traz

novos elementos ao debate sobre ética e sociabilidade, porque o seu aparecimento coincide com a disseminação da violência, de forma generalizada. As redes de informação esquentam a discussão sobre integração e exclusão social, não apenas porque a tribo dos *sem micro* remete à tribo dos *sem terra*, mas porque a Internet acena para a possibilidade de integrar os excluídos numa experiência de partilha coletiva.

O computador consiste num instrumento técnico que calcula, quantifica e performatiza as estruturas do cotidiano, mas também é um novo tótem em torno do qual os indivíduos (e tribos) prestam reverência, cultivando-o como objeto sagrado e favorece a experiência de comunhão e êxtase face à epifania das imagens geradas pelas redes.

As figuras contemporâneas do "shoppista" (o andarilho curioso dos "shopping centers"), o "zapista" (ágil manipulador do controle remoto da televisão) ou do internauta (que "viaja" durante horas a fio na rede da Internet) são contemporâneos da aldeia global.

A figura do internauta, por exemplo, tem seu estilo próprio e surfa na Internet, "zipando" (comprimindo as informações num disquete e lhes conferindo nova significação). Os objetos de consumo

para o surfista das redes, (em seu passeio pelas livrarias virtuais ou fazendo compras "on line"), não indicam apenas os sintomas de alienação ou mercantilização da alma. As imagens e objetos, para o internauta e para o shoppista, são antes elementos de paixão, emoção, devoção, do que simples instrumentos utilitários (tomemos como exemplo os CDs, vídeos-cassetes e games interativos que se revelam como objetos de paixão dos shoppistas); ali, o valor diletante supera o valor de uso.

Uma viagem pela Internet oferece ao usuário sítios excêntricos que definem os níveis de distinção das tribos que possuem alguns traços das experiências contraculturais dos seus pais e avós dos anos 60/70. Contra o típico, o usual, o classificável existe doravante a oportunidade de escolha, fora dos padrões convencionais; reside ali o lugar de exercício da subjetividade e de uma virtual cidadania: o internauta é um cidadão virtual. O ato digital pode ser repetitivo, mas a experiência é atualizada todos os dias, distintamente e de forma renovada: o acesso aos sítios consiste numa experiência fecunda do presente. O internauta coleciona páginas eletrônicas, como o colecionador antigo o fazia com os livros e objetos de arte do passado: é uma experiência ritual que revela um tipo de culto, uma nova mitologia; o internauta tem traços do místico diante das imagens sagradas.

O passeio do surfista na Internet, em nossos dias, funciona "como um remédio infalível contra o tédio". As salas virtuais de leitura, como as salas de bate-papo, significam um meio termo entre a casa e a rua: não é à toa que agregam os solitários do planeta.

Os encontros virtuais dos internautas são efêmeros, mas fundam um tipo de arborescência, cujas ramificações se prolongam. A imagem da cidade como floresta, serve como metáfora para uma ecologia da cibercultura. A rede parece uma imensa floresta à disposição dos usuários, com toda a sua dimensão de risco e fascínio. Há perigo na esquina: o selvagem na versão informática é o "perigoso" cyberpunk que tem o poder de disseminar vírus no computador.

O fato é que as redes de informação modificaram completamente as estruturas da vida cotidiana; para além da ciberfilia ou ciberfobia dos contemporâneos todos parecem de acordo que não podemos ignorar o efeito performativo das novas tecnologias.

Hoje, às vésperas de um novo milênio, quando o tempo é transformado pela velocidade, é preciso repensar a dinâmica do instante virtual. A ideia de tratar o antigo como se fosse novo e o novo como expressão do antigo é algo estimulante e animador:

Primeiro porque instiga a pensar a outra face, a diferença, naquilo que parece apenas clonagem e repetição; depois porque a passagem recíproca entre o antigo e o novo revela um espírito comunitário que agrega indivíduos isolados no tempo e espaço e, finalmente, porque encontra naquilo que parecia morte e melancolia, expressões da experiência e comunicabilidade, sinais do vitalismo e instantes de felicidade.

Cláudio Cardoso de Paiva

Dr. em Ciências Sociais, Paris 5.

Prof. do Curso de Comunicação Social, UFPB.

PASSAGEIRO DA NOITE



— NUNO NISA —



PASSAGEIRO DA NOITE

De NUNO NISA

52 pág. 17cm x 24Cm. R\$ 6,00

Os quadrinhos ditos poéticos brasileiros encontram eco n'além mar no trabalho do português Nuno Nisa. Histórias curtas de sua autoria vêm freqüentando as páginas de nossos fanzines do gênero.

Com o álbum Passageiro da Noite, Nuno nos apresenta uma história em quadrinhos de peso, transformando sua viagem interior numa bela obra poética.



Pedidos com cheque nominal ou vale postal para:

HENRIQUE MAGALHÃES
Rua Manoel de Sousa, 95/302
58045-090 João Pessoa, PB - Brasil
fantasia@netwaybbs.com.br