comunicarte

ISSN: 1645-362X

02

revista de **comunicação e arte**
AVEIRO • SET • 2002 • VOL.1 • Nº 2

Departamento de Comunicação e Arte
Universidade de Aveiro

UnICA - Unidade de Investigação em Comunicação e Arte

Índice

A animação como ferramenta pedagógica
Cláudia Roseiro [7], António Salavessa [7], António Valente [1] 89

As articulações entre a cidade e a web
Considerações sobre as naturezas digital e midiática de cidades web portuguesas
José Mamede [2], Vasco Branco [1] 91

Concurso europeu "lights of the future"
Teresa Franqueira [3] 97

De Aristóteles a Damásio: para uma retórica da interacção
João Branco [1], Marco Ginoulhiac [4], Nuno Dias [1], Rosa Alice Branco [5], Vasco Branco [1] 99

Desenho e música
Paulo Frade [1] 105

Design para todos
Henrique Cayate [6] 109

Emoção e racionalidade
Particularidades expressivas de Die Post do Winterreise de Franz Schubert
Helena Santana [1] 111

Encontros
Catarina Peixinho [1] 115

Fernando Laires – lenda pianística portuguesa
Nancy Lee Harper [1] 118

Imagem, tecnologia e arte
Paulo Bernardino [7] 123

Impressão do portfolio
Ana Amado [3], Ana Biscaia [3], Bruno López [3], Claudio Ferreira [3], Inês Lopes [3], Isabel Paiva [3], João Godinho [3],João Lopes [3], João Loureiro [3], Márcio Gouveia [3], Margarida Kol [3], Pedro Moreira [3], Silvano Rodrigues, Vasco Melo, Helena Barbosa [1] 127

Música e artes plásticas: interacções
Jean-Yves Bosseur [8] 133

O museu de design português
João Branco [1], Carlos Aguiar Pinto [1], Francisco Providência [1], Vasco Branco [1] 136

Os primeiros quarenta anos de rádio em Moçambique (1932-1972)
Patrícia Lopes Bastos [1] 142

Pieces of a larger puzzle: a model for understanding a human- computer interaction system for people with special needs
Rui Raposo [1], Óscar Mealha [1] 150

Um mapeamento de características e tendências no jornalismo online brasileiro e português
Marcos Palacios [2], Luciana Mielniczuk [2], Suzana Barbosa [2], Beatriz Riba [2]s, Sandra Narita [2] 160

1 Docentes do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro
2 Docentes da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Brasil
3 Alunos do curso de Design de Comunicação da Universidade de Aveiro
4 Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto
5 Escola Superior de Arte e Design de Matosinhos
6 Designer
7 Alunos do curso de Novas Tecnologias da Comunicação da Universidade de Aveiro
8 Professeur de L'Université de Paris-Sorbonne, Investigador no CNRS
9 Alunas de Graduação, Mestrado, Doutoramento da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Brasil

A animação como ferramenta pedagógica

Cláudia Roseiro, António Salavessa, António Valente

1. Pedagogia, Conformação e Transgressão

Entendendo a Pedagogia como a "arte da educação e do ensino" então o desafio é o de abordar a animação como instrumento para educar e ensinar. Mas o desafio coloca, desde logo, algumas questões prévias: Ensinar o quê? Ensinar sob que perspectiva? Educar em que sentido?

O problema é que não existe uma pedagogia neutra. Ela parte sempre de uma determinada concepção de vida, seja ela a do "educador" ou, o que é mais frequente, a de quem fixa os objectivos e o programa da educação. Assim sendo a pedagogia tende, em geral, a disciplinar e conformar de acordo com as regras e valores dominantes de um qualquer grupo social.

Tomemos o exemplo Disney. Grande parte da actividade dos estúdios é dedicada à produção de histórias com "lições morais", as quais ao mesmo tempo que criam momentos de sonho e de fuga, vão reafirmando os valores sociais dominantes nos EUA. Isto acontece tanto em vida Walt Disney (Bela Adormecida, Bambi, Pinóquio, Peter Pan) como após a sua morte (A Pequena Sereia, A Bela e o Monstro, Aladino...).

Será isto educar bem? Provavelmente a maioria dos norte americanos dirá que sim.
Mas outros não deixarão de sublinhar que alguns destes filmes estão submergidos em propaganda nacionalista, mais ou menos subliminar, e em estereótipos xenófobos e racistas, que podem ter contribuído para a formatação mental de milhões de pessoas em todo o mundo.

Em Pinóquio (1940), o boneco e os outros "bons da fita" falavam com acento americano enquanto os vilões tinham acento britânico ou italiano. E, já nos anos 80, em Aladino, os árabes são apresentados de forma muito negativa.

Poder-se-á afirmar que, com estes filmes, não é a pedagogia que está em causa e que eles apenas pretendem distrair ou divertir. No entanto existem sempre valores (ou anti-valores?) presentes na mais inócua animação, nem que sejam apenas, por exemplo, valores estéticos.

Tomando, como exemplo "The Goner" e "The Dancing Letter". Se existe uma intenção pedagógica directa, ela não foi, para nós, perceptível. Não captámos "mensagens" evidentes nesses filmes, ao contrário do que aconteceu com "Géraldine". Mas quer um quer outro nos pareceram "contar histórias" com muita força, com destaque para a "descida aos infernos" da criança de "The Dancing Letter".

Escrevemos acima que "a pedagogia tende, em geral, a disciplinar e conformar de acordo com as regras e valores dominantes de um qualquer grupo social". Daqui decorre, por oposição, a ideia de "transgressão" ou seja, a abordagem que põe em causa aquelas *regras e valores dominantes.*

A animação pode ser (e é) pedagógica. Mas tanto pode ser conformada como transgressora. A transgressão, a ruptura, a inovação são condições necessárias para o progresso e, nalguns casos, para a afirmação do que há de melhor no ser humano.

Atente-se no exemplo de Hans Fischerkoesen, realizador alemão, que no auge do período nazi, em plena guerra, conseguiu realizar, na Alemanha, filmes de animação que eram subtis alegorias contra o regime nazi, suas práticas, normas estéticas e estereótipos. Filmes cujos animais/personagens eram pacíficos, amáveis, prazenteiros e altruístas – o contrário do que os nazis pretendiam dos seus cidadãos. Isto num tempo em que mesmo nos EUA a animação estava repleta de violência racista e sexista.

A transgressão (formal, estética ou de conteúdos) só pode ser entendida como tal no contexto em que é criada ou apresentada.
"Rings of Fire" não poderia ter sido produzido com o apoio do Vaticano mas, provavelmente, o National Film Board do Canadá já o poderia fazer. Dificilmente será visto no Canal Panda, mas já tem hipóteses de passar na SIC Radical.

2. De Volta à "Ferramenta Pedagógica"

A animação pode ser, e geralmente é, uma importante ferramenta pedagógica. Os seus resultados dependem da forma como a ferramenta é manipulada, de quem a manipula e para quê.

Penso que todos conhecemos muitos exemplos de utilização da animação com objectivos pedagógicos assumidos – desde a "Rua Sésamo", com todas as formas de animação que utilizava, a séries como "Era uma Vez o Homem", são inúmeros os exemplos de animação didáctica a que assistimos, via televisão.

O "Hamlet" que pudemos ver insere-se nesta perspectiva. O filme visa "dar a conhecer" a obra, privilegiando a narrativa, sendo a imagem utilizada de forma a sublinhar o drama, com uso parcimonioso da cor, apresentando um "reino da Dinamarca" quase sempre submerso na penumbra.

Mas a "função pedagógica" não acontece apenas nos filmes de animação que têm objectivos didácticos assumidos.
"Géraldine", brincando com uma involuntária mudança de sexo, não deixa de fazer pensar (e de criticar) atitudes e comportamentos sexistas.
Mesmo o deprimente "Rings of Fire" provoca reflexão sobre as relações de poder, sobre as desigualdades, sobre o amor.
E "The Dancing Letter", com os seus efeitos especiais, suscitou-nos a vontade de revisitar a pintura de Hyeronimus Bosh, cujo universo fantástico parece ser deliberadamente evocado no filme.

As potencialidades educativas da animação são enormes. Muitos estados e organizações internacionais investem enormes recursos no desenvolvimento deste filão. Mas este realidade não se aplica a Portugal, onde projectos governamentais quase não existem e é reduzido o apoio à produção independente.

Mas será que toda a animação é ferramenta pedagógica?

Admitimos que a irreverência grosseira dos Simpsons possa fazer reflectir sobre os valores e quotidiano de segmentos importantes da sociedade norte-americana.

Mas será pedagogia a infelicidade quase masoquista do Coyote que renasce de acidente em acidente, sem que nunca consiga apanhar o Bip-Bip? Será pedagogia toda uma linha de filmes de animação, por vezes formalmente muito bem feitos, mas cujos personagens passam o tempo a agredir e a ser agredidos?

Será pedagógica toda a violência que brota da generalidade dos *manga?*

Será pedagógico um jogo de computador, que ainda ontem vimos nas notícias, chamado de "Limpeza Étnica" , cuja "animação" reside no simples facto de um personagem branco ir tirando a vida a todos os que sejam diferentes dele – árabes, hispânicos, judeus, negros?

Estes exemplos apenas sublinham o que dissemos no início. Não há uma pedagogia neutra, não há animação neutra. As mesmas técnicas, as mesmas ferramentas, podem ser utilizadas de forma contraditória. Transmitindo valores ou a sua negação.

A opção de "como fazer" pertence sempre ao autor.

E aos cidadãos deve pertencer, cada vez mais, a de gostar ou não gostar, a de aceitar ou rejeitar e, se for caso disso, a de aplaudir ou combater.

Filmografia referenciada:

"The Goner" de Peter Kaboth, Alemanha, 1997;
"Géraldine" de Arthur de Pins, França, 2000;
"The Dancing Letter" de Julie Bille, Dinamarca, 2000;
"Rings of Fire" de Andreas Hykade, Alemanha, 1999;
"Hamlet" de Natalia Orlova, Reino Unido e Rússia, 1992;
"Aladino", produção Walt Disney Pictures, USA, 1992;
"Pinóquio", produção Walt Disney Pictures, USA, 1940;
"Bela Adormecida", produção Walt Disney Pictures,USA,1959;
"Bambi", produção Walt Disney Pictures, USA, 1942;
"Peter Pan", produção Walt Disney Pictures, USA, 1953;
"A Pequena Sereia", produção Walt DisneyPictures,USA,1989;
"A Bela e o Monstro", produção Walt Disney Pictures, USA,1991;

As articulações entre a cidade e a web

Considerações sobre as naturezas digital e midiática de cidades web portuguesas

José Mamede, Vasco Branco***

1. Introdução

Nos últimos anos, após o advento das Tecnologias da Informação e da Comunicação, temos presenciado um esforço crescente de integração das redes telemáticas ao quotidiano da cidade. Esse fenómeno, caracterizado pela convergência dos fluxos urbanos no ambiente digital, tem estado oficialmente na pauta portuguesa de discussão desde 1998, ano em que foi lançado, pelo Ministério da Ciência e da Tecnologia, o *Programa Cidades Digitais*[1].

Cada cidade digital integrante daquele programa correspondeu a um diferenciado vector de desenvolvimento. Dentre os principais projectos aprovados, destacam-se as acções desenvolvidas em Aveiro e Bragança, correspondendo cada uma respectivamente a dois dos principais vectores do programa: melhorar a vida urbana e combater a interioridade.

As diferenças e semelhanças que percebemos entre conteúdos, serviços, arquitecturas de informação, organização, design e tecnologia de cada cidade digital, resultam, ao mesmo tempo, da sua natureza comum e de seus diferentes objectivos. Esse artigo tenta analisar o interface interactivo ou gráfico destas cidades digitais na busca de uma melhor compreensão do seu actual status' e dos rumos que poderão tomar no futuro. Para isso procura respostas para algumas questões, sobretudo aquelas que se referem ao tipo de funcionalidade on-line que é oferecida pelas cidades digitais em termos de informação, comunicação e integração com o território.

* José Mamede é jornalista, Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas e Professor Assistente da Universidade Federal da Bahia – Brasil. Actualmente desenvolve tese de doutoramento sobre a arquitectura e interface de cidades digitais na Universidade de Aveiro – Portugal.

** Vasco Branco é Doutorado em Engenharia Electrotécnica e de Computadores e Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro, onde actualmente coordena a Pós-graduação em Design, Materiais e Gestão de Produto.

[1] A documentação referente ao programa pode ser acedida em http://www.mct.pt/CidadesDigitais.

2. A Cidade Web na Cidade Digital

Besselaar, Melis e Beckers (2000: 19) alertam para o facto de que as cidades digitais são actualmente interpretadas de diferentes pontos de vista, o que resulta em distintas abordagens. Em primeiro lugar, elas podem ser encaradas como uma *infra-estrutura de informação social local*, fornecendo informação sobre a cidade "real" para residentes e turistas (Ishida, 2000). A cidade digital pode também ser abordada como um *meio de comunicação*, influenciando as redes pessoais dos habitantes de uma comunidade digital (Hampton e Wellman, 2000). Outro ponto de vista é o da cidade digital como uma *ferramenta* para melhorar a participação dos cidadãos na *democracia local* (Levy, 2002). Em quarto lugar, podemos caracterizar a cidade digital como um espaço livre para *experiênciar e experimentar* o ciberespaço (Rheingold, 1993).

Finalmente, concluem Besselaar, Melis e Beckers, a cidade digital pode ser vista ainda como um recurso prático para a organização da vida diária. Nesse sentido, os autores referem-se ao comércio electrónico local e ao fornecimento de serviços públicos on-line como suporte para as actividades económicas regionais. Entretanto, a cidade digital pode também tornar-se um experimento com novas formas de solucionar problemas e coordenar a vida social. Nos lugares onde a maior parte das actividades são coordenadas pelo mercado ou pelo Estado, a cidade digital pode tornar-se uma ferramenta que permite às pessoas realizarem tarefas mobilizando os recursos locais disponíveis (Myiagawa e Kaneko, 2000). Em resumo, os autores ambicionam uma cidade digital que possa abarcar todas essas funções. "Using the term 'digital city', one expects a local computer network that, like a 'real city', offers all off these functions".

É nesse mesmo sentido que Ishida (2000) reconhece as cidades digitais como projectos aglutinadores de informação urbana (tanto arquivadas quanto em tempo real) e de espaços públicos on-line para os seus habitantes. Nesta perspectiva, as cidades digitais são espaços de informação que funcionam, na *World Wide Web*,

como plataformas para redes urbanas. Por trás de todas essas abordagens parece estar implícita uma noção de cidade digital que focaliza a convergência das actividades urbanas para uma interface web.

Por outro lado, autores como Castells (1999), Jonas (1997), Mitchell (1995), Maldonado (1998) e Lemos (2001) referem-se a uma noção mais ampliada de cidade digital. Para eles, além de englobar um interface web, estas são constituídas pela incidência das Tecnologias de Informação e Comunicação no tecido territorial urbano. A *City of bits* de Mitchell, por exemplo, é o cenário de uma cidade com *prédios inteligentes* e sistemas de gestão informatizada dos equipamentos urbanos públicos e privados, que indica as transformações necessárias para inserir o ciberespaço na arquitectura e no urbanismo tradicionais. Na cidade digital de Jonas, tem igual importância a instalação de quiosques multimédia em espaços públicos, como nas ruas e nas associações comunitárias.

Como podemos notar, as abordagens da cidade digital variam o seu foco do território a web. Em alguns casos, o estudo se aplica a um conjunto de dispositivos tecnológicos inseridos no cenário urbano, em outros, engloba apenas a interface onde um manancial de informações e serviços são disponibilizados, sob a metáfora de cidade, na World Wide Web.

Tal variação talvez justifique-se pela dupla articulação das redes telemáticas que suportam as cidades digitais. Ao mesmo tempo em que são incorporadas às camadas infra-estruturais do tecido urbano, as redes telemáticas insinuam-se como um privilegiado meio de informação e comunicação, baseado na web, entre os sectores da administração pública e os seus habitantes. Ao que parece, pela primeira vez na história das cidades, e dos seus *media*, uma rede territorial de fluxos acumula duas naturezas funcionais distintas.

Dada essa complexidade do termo *Cidade Digital*, que, na sua abrangência, carrega em si a superposição de naturezas e funções distintas, passamos a designar de *Cidade Web*, por motivos operacionais, as interfaces on-line desses projectos. Tal distinção possibilita-nos investigar essas interfaces como constituintes de um *medium digital* onde se dá a articulação do espaço físico com o ciberespaço, guardadas as devidas características de cada um (Drewe, 2001). Enquanto *medium*, a cidade web acumula os atributos dos *media* tradicionais, a exemplo de imprensa, rádio e televisão; enquanto *dispositivo digital* possibilita uma integração desses *media* com as tecnologias telemáticas incorporadas ao território. E mais, o *ambiente comunicacional* que resulta dessa integração, parece-nos ainda em vias de ser melhor compreendido e, em consequência, melhor explorado.

3. Tecnologias da informação midiática e digital na arquitectura de cidades web

As cidades digitais e, dentro delas, as cidades web, têm em comum o facto de dependerem das chamadas Tecnologias da Informação e da Comunicação. As TIC popularizam-se a partir da década de 80, quando se consolidam-se a cobertura do planeta com os satélites de telecomunicações, as redes digitais de cabos coaxiais e de fibra óptica, que vão assegurar tanto a transmissão de comunicações telefónicas, de mensagens sonoras e visuais, quanto a transmissão de dados (Rodrigues, 1999; 19).

Segundo Rodrigues, o termo *informação*, central no âmbito das TIC, "pode designar, ora um processo de transmissão de mensagens entre os membros de uma comunidade, ora as técnicas industriais de difusão de mensagens de massa no seio das sociedades modernas, ora um processo de tratamento informático de dados" (1999: 14). Às duas primeiras acepções, Rodrigues associa as técnicas de informação utilizadas, "quer por indivíduos quer por colectividades, para transmitir mensagens junto de interlocutores individuais ou colectivos que são supostos ignorar essas mensagens" (1999: 35). A esse âmbito, o autor relaciona as técnicas da imprensa escrita e a radiodifusão sonora ou televisiva, designadas por ele como *técnicas de informação mediática*.

No terceiro caso, prossegue Rodrigues, "o termo aplica-se às técnicas que estão organizadas e funcionam de acordo com os princípios da cibernética e da teoria dos sistemas, também designada por teoria da informação" (1999: 36). Nesse segundo sentido, encontram-se os computadores e as redes digitais, independentemente de serem usados ou não para transmitir mensagens e informar. Nesse âmbito, encontramos os sistemas automatizados, como no caso da gestão informatizada de equipamentos municipais, que podem ser considerados como *técnicas de informação digital*.

A distinção da *informação* em termos de *mediática* e *digital*, sublinhada por Rodrigues, parece-nos bastante adequada para identificar as tecnologias que sustentam aqueles dois grupos principais de funções das *cidades web*. No entanto, é preciso

flexibiliza-los para uma melhor adequação a esse universo. Para Rodrigues, qualquer processo de transmissão e difusão de mensagens entre interlocutores implica na acepção *mediática* do termo *informação*. Ao mesmo tempo, qualquer processo de tratamento digital ou numérico de dados de natureza analógica implica na acepção *digital* do termo *informação* (1999: 71).

Por um lado podemos identificar a aplicação de *tecnologias da informação mediática*, centrada no uso da web como um *medium* pelo qual se veiculam informações e serviços de interesse público, bem como canais de comunicação entre os cidadãos e a administração estatal. Por outro, podemos reconhecer a aplicação de *tecnologias da informação digital*, onde a interface web funciona como janela de entrada e saída de dados informáticos, pré-gravados ou ligados em tempo real a equipamentos e sistemas urbanos. Dessa perspectiva, torna-se claro que numa cidade web os *medias*, ainda que tratados numericamente, constituem-se muito mais numa técnica mediática que numa técnica digital.

Essa dupla potencialidade das TIC, mediática e digital, pode ser evidenciada no modelo de arquitectura correntemente utilizado no design das cidades web, o conhecido modelo das três *layers* (Ishida, 2000). A primeira *layer* é chamada de *information layer*, onde arquivos WWW e dados capturados em tempo real por meio de dispositivos informáticos estão integrados e organizados. Em cidades digitais mais sofisticadas, a integração desses tipos de informação é feita em banco de dados geridos por Sistemas de Informação Geográfica - GIS. A segunda camada é designada *por Interface layer*, onde mapas 2D e espaços virtuais 3D oferecem uma versão gráfica da cidade digital. A terceira e última camada é chamada de *interaction layer*, onde os residentes e visitantes da cidade podem interagir uns com os outros (Ishida, 2000). Podemos reconhecer nesse modelo a presença de duas camadas midiáticas, *layers* de interface e interacção, e uma camada propriamente digital, *layer* de informação.

Esse modelo distribui, nas três camadas que constituem a sua estrutura organizacional, as funções mediáticas e digitais das cidades web. Na visão de Ishida (2000), cidades web construídas com sofisticados espaços tridimensionais mas sem dispositivos que permitam a interacção entre os seus usuários não podem ser atractivas. Do mesmo modo, ainda que a cidade digital seja bem frequentada por usuários que se comunicam via *chat*, se não houver conexões para a cidade fisíca correspondente, esse ambiente web não pode ser considerado uma infra-estrutura informacional para a cidade.

Tendo como base esses pressupostos, procederemos a análise do ambiente web de duas das principais cidades portuguesas contempladas pelo *Programa Cidade Digitais*. Algumas perguntas podem servir-nos de guia nessa exploração. O quanto essas *cidades web* estão conectadas às suas cidades físicas e qual a natureza das suas informações digitais? De que forma essas *cidades web* promovem a interacção entre os seus habitantes e visitantes? Quais as técnicas mediáticas e digitais disponibilizadas?

4. Aveiro e Bragança Web

Seguindo as directrizes do Livro Verde para a Sociedade da Informação, o *Programa Cidades Digitais*, implementado em 1998 pelo Governo Português, teve por objectivos centrais "mobilizar e generalizar na sociedade os instrumentos, as técnicas e os modos de organização da informação e da comunicação, do conhecimento e da acção próprios de sociedades avançadas" (Gago, 1998). Tais propósitos serviram como enquadramento para projectos específicos em diversas municipalidades portuguesas.

A escolha da cidade de Aveiro (http://www.aveiro-digital.pt) como projecto piloto para a implementação do *Programa Cidades Digitais* deu-se, de acordo com o texto de apresentação do programa, por uma série de motivos. Dentre os quais, podemos destacar que a cidade de Aveiro "possui um tecido humano e empresarial modernizado, uma autarquia sensibilizada e empenhada em experiências de modernização técnica e administrativa, uma Universidade activa em áreas como as telecomunicações, das tecnologias da informação, da comunicação e arte, do planeamento urbano", bem como a presença do Centro de Estudos de Telecomunicações da Portugal Telecom, "com grande experiência em muitos domínios técnicos e aplicacionais da maior relevância para o lançamento da Sociedade da Informação" (1998).

Por sua vez, em Bragança (http://www.braganca-digital.pt), a colaboração entre o Instituto Politécnico e outras entidades públicas e privadas da cidade, "visa especialmente a construção de um modelo exemplar de acompanhamento e estímulo ao uso generalizado de meios telemáticos, especialmente da Internet" (1998). Em termos gerais, a iniciativa tem por propósito promover a aplicação das novas tecnologias telemáticas nas escolas, associações, museus, na saúde e na vida empresarial.

A partir de uma navegação exploratória, pudemos constatar pontos em comuns e divergências entre os ambientes web destas duas cidades digitais. De um modo geral, ambos os projectos concentram informações de carácter midiático, oferecendo aos usuários um repositório de textos, imagens e links armazenados em seus servidores. Enfatizam, desse modo, as *layers* de interface e de informação, sendo que nesta última prevalece a disponibilização de arquivos HTML estáticos. As duas cidades apresentam uma arquitetura da informação marcada pela organização de links para notícias, relação dos projectos que as integram, relatórios, documentos e ligação para sites correlacionados. No que diz respeito à interacção entre os usuários, Aveiro destaca-se em relação a Bragança, oferecendo, ainda que esporadicamente, um canal de comunicação em tempo real (chat), sobre temas de interesse comunitário, e *web-mail*. Essas são, no entanto, as únicas iniciativa no âmbito da *layer* de interacção do projecto.

O mesmo ocorre com a presença de *tecnologias de informação digital* nas *layers* informacionais dessas cidades. Nos projectos vinculados à cidade web de Aveiro podemos encontrar projectos que oferecem informações actualizadas em tempo real, directamente conectadas a sectores instalados no território. Esse é o caso dos sítios dos Serviços Municipalizados[3] e do Porto de Aveiro[4], que disponibilizam dados sobre a monitorização da qualidade da água e da movimentação portuária, respectivamente. No que diz respeito a Bragança, encontramos uma aplicação de comércio electrónico, Rural Net[5], voltado para a promoção e venda de produtos tradicionais portugueses, e o Espaço Município Digital[6], vinculado à Câmara Municipal de Bragança, onde se pode ter acesso a mapas gerados por um Sistema de Informação Geográfica.

Quadro comparativo de layers das cidades web

	a) Aveiro	Bragança
Interação	- Correio Eletrónico; - Serviço de forum electrónico de discussão, com possível moderador;	- Correio Eletrónico
Interface	- Interface gráfica 2D - Menu de navegação HTML (hipertexto) - Formulários ASP	- Interface gráfica 2D - Navegação Dinâmica (SIG) - Menu de navegação HTML (hipertexto) e JAVA - Formulários ASP
Informação	- Servidor WWW (páginas institucionais e pessoais);	- Servidor WWW

Se considerarmos, na nossa navegação, os sítios autónomos dos projectos que integram estas cidades web, poderemos encontrar exemplos de aplicações mais sofisticadas no *layer* de interacção. No caso de Aveiro, projectos como o Ciber Parque de Jogos[2], onde os usuários de menor idade podem trabalhar, em conjunto e em tempo real, na criação de uma obra artística. No caso de Bragança, não encontramos exemplos semelhantes.

[2] A área *Oficina* é o local destinado ao trabalho cooperativo. Partindo de um quadro em branco, comum a todos, as crianças poderão desenhar em conjunto, mesmo que em espaços fisicamente distintos < http://www.cpj.ua.pt>.

[3] A monitoração e tratamento dos dados pode ser acedida no sítio do *Projeto Simoqua* <http://www.simoqua.pt/>. A partir do sítio dos *Serviços Municipalizados de Aveiro* < http://www.smaveiro.pt> é possível aceder ao *Balcão Digital*, onde o usuário poderá consultar a informação sobre o estado em que se encontra o seu processo de obras e a consulta das estatísticas de consumo de água.

[4] No sítio do *Porto de Aveiro* <http://www.portodeaveiro.pt> o usuário pode encontrar ainda imagens capturadas, em tempo real, de câmeras posicionadas ao longo da área portuária.

[5] O *RuralNet* é um sistema comercial integrado de comércio electrónico, onde se podem adquirir produtos tradicionais portugueses tais como: Alheira, Salpicão, Chouriça, Mel, Azeite, Folar, Vinho de Mesa, Vinho do Porto, Queijo, etc. < http://www.ruralnet.pt>.

[6] *Espaço Município Digital* <http://www.cm-braganca.pt>.

Quadro comparativo de layers da cidade web e periferia		
	b) Aveiro	Bragança
Interação	- Correio Electrónico; - Serviço de forum electrónico de discussão, com possível moderador; - Sistema de trabalho cooperativo com funções lúdicas (jogos on-line)	- Correio Electrónico - Serviço de forum electrónico de discussão;
Interface	- Interface gráfica 2D - Menu de navegação HTML (hipertexto) - Formulários ASP - Autodesk WHIP! Viewer - Macromedia Flash/Shockwave Players - Web Cam Viewer - Mapa do Site	- Interface gráfica 2D - Navegação Dinâmica (SIG) - Menu de navegação HTML (hipertexto) - Formulários ASP - Mapa do Site
Informação	- Servidor WWW (páginas institucionais e pessoais); - Banco de Dados dos Serviços Municipalizados de Aveiro; - Sistema de monitorização, em tempo real, da qualidade da água; - Sistema de monitorização, em tempo real, do movimento portuário; - Servidor de jogos	- Servidor WWW - Sistema de Informação Geográfica - Sistema de comércio eletrónico

Como podemos notar nesses quadros comparativos, a integração das cidades web com o território ocorrem exclusivamente nos sítios dos projectos a elas associados. Dada a importância dessas iniciativas, é de se notar que dos 50 projectos listados nas duas cidades, 13 ainda estejam sem presença na rede. Projectos como o *Telemedicina*, na cidade de Bragança, e *AveiroMegastore*, na região de Aveiro, permanecem como promessas de integração futura.

5. Conclusão

Numa recente intervenção no Fórum da Administração Pública, cujo tema central foi o papel das Tecnologias da Informação na reforma do Estado, o ministro adjunto José Luís Arnaut criticou claramente os sites governamentais existentes na Internet. Segundo Arnaut, há centenas de sites mas com pouca profundidade. A maior parte limita-se a prestar informação, não tem interactividade e são raros os que permitem efectuar transações"[7]. Embora os dados que levaram o ministro a proferir tal sentença não sejam conhecidos, podemos notar que a ênfase da sua crítica recai sobre a falta de tecnologias da informação digital nos sites estatais, dentre eles os das cidades.

As duas cidades analisadas nesse breve estudo, funcionam, em grande parte, como uma listagem das informações, documentos e projectos associados à respectiva cidade digital. Poucas são as iniciativas que concretizam para uma convergência da cidade física no ciberespaço, levadas a cabo pela aplicação de tecnologias da informação digital. Podemos concluir, ainda que esta seja uma pesquisa em progresso, que as cidades web portuguesas encontram-se ainda numa fase da Sociedade da Informação em que a acepção do termo *informação* está ainda marcado pelas características dos meios tradicionais de comunicação, ou seja, centralizada, sem interatividade e de sentido único. As cidades web parecem ser, por isso, o elo mais fraco das cidades digitais, apesar de serem a principal interface pela qual o território poderia se integrar.

[7] Ministro critica sites do governo. *Jornal de Notícias*, 3 de junho de 2002 (Sociedade, p.17).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ISHIDA, Toru. Understanding digital cities. In: ISHIDA, T. and ISBISTER, K. (eds.). *Digital cities: experiences, technologies and future perspectives.* Lecture notes in computer science, Vol. 1765, Springer-Verlag, 2000. [*on-line*] Disponível na Internet via WWW: http://www.digitalcity.jst.go.jp/pubs/select-e.html. Arquivo capturado em 05.11.2001.

BESSELAAR, P., MELIS, I. and BECKERS, Dennis. Digital cities: organization, content and use. In: ISHIDA, T. and ISBISTER, K. (eds.). *Digital cities: experiences, technologies and future perspectives.* Lecture notes in computer science, Vol. 1765, Springer-Verlag, 2000, 18-32. [*on-line*] Disponível na Internet via WWW:http://www.swi.psy.uva.nl/usr/peter/publications/2000kyoto.pdf. Arquivo capturado em 05.11.2001.

HAMPTON, K. and WELLMAN, B. Examining community in the digital neighborhood. In: ISHIDA, T. and ISBISTER, K. (eds.). *Digital cities: experiences, technologies and future perspectives.* Lecture notes in computer science, Vol. 1765, Springer-Verlag, 2000.

RHEINGOLD, H. *The virual community.* Harper, 1993

CÁDIMA, Francisco Rui. Não se pode exterminar a RTP. In: *Jornal Expresso*, 23.03.2002 (Secção Opinião). [*on-line*] Disponível na Internet via WWW: http://semanal.expresso.pt.

CASTELLS, M. *A sociedade em rede: a era da informação: economia, sociedade e cultura.* Tradução de Roneide Venâncio Majer. São Paulo: Paz e Terra, 1999, V.1.

DREWE, Paul. Physical and virtual space. How to deal with their interaction? In: *The journal of design research.* Edição 1/2001. [*on-line*] Disponível na Internet via WWW: http://jdr.tudelft.nl/articles/issue2001.01/article1.html. Arquivo capturado em 20.04.2002.

GAGO, Mariano. Lançamento do Programa Cidades Digitais. Aveiro, 10 de fevereiro de 1998. [*on-line*] Disponível na Internet via WWW:http://www.mct.pt/CidadesDigitais/dm100298.htm. Arquivo capturado em 18.03.2002.

JONAS, O. *La cité interactive.* Paris: L'Harmattan, 1997.

LÉVY, P. *Cyberdemocratie.* Paris: Odile Jacob, 2002.

LEMOS, A. Cibercidades. In: LEMOS. A. e PALACIOS, M. (orgs.). *As janelas do ciberespaço.* Porto Alegre: Sulina, 2001.

MALDONADO, T. *Crítica de la razón informática.* Tradução de Juan Carlos Gentile Vitale. Barcelona: Paidós, 1998 (Multimedia 9).

MITCHELL, William J. *City of bits: Space, place and the infobahn.* Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1995. [*on-line*] Disponível na Internet via WWW: http://mitpress.mit.edu/e-books/City_of_Bits. Arquivo capturado em 25.10.2000.

MYIAGAWA, S. and KANEKO, I. Design and development of community oriented tools. In: ISHIDA, T. and ISBISTER, K. (eds.). *Digital cities: experiences, technologies and future perspectives.* Lecture notes in computer science, Vol. 1765, Springer-Verlag, 2000.

PAVLÍK, John V. *New media technology and the information superhighway.* Boston; Allyn and Bacon, 1996.

PROGRAMA CIDADES DIGITAIS. Ministério da Ciência e Tecnologia, Portugal, 1998. [*on-line*] Disponível na Internet via WWW: http://www.mct.pt/CidadesDigitais/prgcdig.htm. Arquivo capturado em 18.03.2002.

RODRIGUES, Adriano Duarte. *As técnicas da comunicação e da informação.* Lisboa: Editorial Presença, 1999.

SILVERSTONE, Roger. Mediation and communication. Original em formato PDF. A ser publicado em CALHOUN, C., ROJEJOK, C. e TURNER, S. (orgs.). *The International Handbook of Sociology.* Londres, Sage Publications, 2002.

Concurso europeu "lights of the future"

Teresa Franqueira

O curso de Design (ramo de design industrial) tem como princípio a participação de alunos em concursos de ideias, quer nacionais quer internacionais, desde que estes se enquadrem nos objectivos pedagógicos das cadeiras de design industrial.
Este ano lectivo não foi excepção, e a cadeira de Design Industrial III teve, entre dois projectos a desenvolver, a concepção de um candeeiro a integrar a 2ª edição do concurso europeu "Lights of the Future" organizado pela Comissão Europeia.
O concurso tinha como objectivo produzir soluções de design inovadoras e atraentes para o mercado residencial, baseadas na redução e eficiência do consumo de energia. Para tal deveriam ser utilizados balastros fixos utilizados na iluminação moderna.
O concurso incluía 6 categorias de candeeiros: mesa, tecto, parede, escritório, chão e exterior.
Participaram os 19 alunos do 3º ano de Design Industrial, os quais apresentaram soluções diversificadas, quer a nível conceptual quer a nível de materiais.

A Megarim (Empresa do sector de artigos de iluminação) e o INEGI (Instituto de Engenharia Mecânica e Gestão Industrial) colaboraram com a Universidade dando apoio aos alunos a nível técnico de iluminação, e na posterior concretização de protótipos, respectivamente.

Os candidatos foram sujeitos a 3 fases:
Apresentação dos projectos em painéis para selecção à passagem para a 2ª fase onde, posteriormente se faria a apresentação dos mesmos em protótipos. Estes iriam integrar uma exposição na Feira Light+Building 2002 em Frankfurt sendo então atribuídos os prémios.
Entre 77 candidatos ao concurso, após a 1ª fase, foram seleccionados 16 finalistas, entre os quais, 4 alunas da Universidade de Aveiro.

Catarina Simões, Daniela Mota, Joana Reis e Sofia Simões foram as alunas seleccionadas para a 2ª fase do concurso. Os protótipos das figuras 1 e 4 foram concretizados com a colaboração do INEGI, e o protótipo da figura 3 foi concretizado com a colaboração de uma empresa vidreira da Marinha Grande. O protótipo da figura 2 foi concretizado com meios da própria aluna.
Os protótipos foram novamente sujeitos a selecção, tendo o concurso atribuído 5 prémios em iguais circunstâncias, entre os quais a aluna Joana Reis com o projecto Strelizia-Reginae (figura 3).
O candeeiro da aluna Joana Reis é de mesa, em vidro e porcelana e permite diferentes intensidades de luz, através da rotação de dois elementos (vidro e porcelana).
Contudo, o protótipo da aluna teve de ser ajustado às limitações impostas pela nossa indústria, que, infelizmente não investe neste tipo de situações e por tal, não houve empresas interessadas em produzir o protótipo. O resultado final foi a execução do protótipo em vidro e metal.

Os projectos em exposição, bem como os premiados encontram-se na seguinte morada:

http://www.eu-greenlight.org/Competition/html/comp_models.htm#students

Resta agradecer ao Departamento de Comunicação e Arte todo o apoio que deu aos alunos, ao INEGI e à Megarim a disponibilidade e a colaboração para que estes projectos tivessem ido tão longe quanto foram.
Por fim, os parabéns à aluna Joana Reis pelo prémio conseguido, e às restantes alunas por terem conseguido levar os seus projectos até à final.

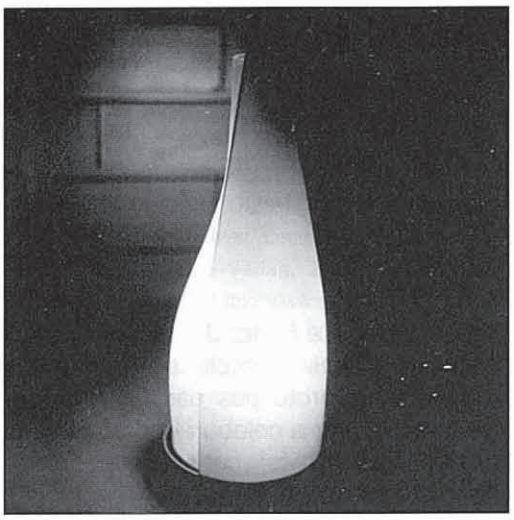


Figura 3. Strelizia-reginae de Joana Reis, a aluna premiada no Concurso.

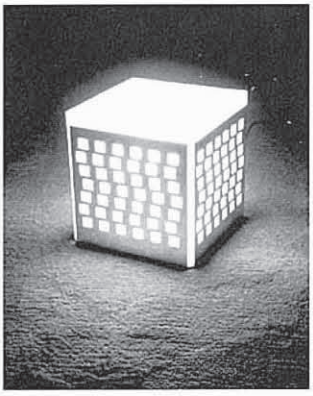


Figura 1. Hi-Lusion de Catarina Simões

Figura 2. Mandala de Daniela Mota

Figura 4. Buddy de Sofia Simões

De Aristóteles a Damásio: para uma retórica da interacção

João Branco, Marco Ginoulhiac, Nuno Dias, Rosa Alice Branco, Vasco Branco

Abstract

Este projecto emergente na Universidade de Aveiro, que congrega investigadores de áreas de conhecimento como a filosofia, o design, a retórica e a gestão do design, centra-se em dois argumentos convergentes: o primeiro deriva da descoberta/prova, feita por Hanna e António Damásio relativamente ao papel decisivo da emoção para a afirmação da capacidade decisória; o segundo deduz-se do primeiro e corresponde à necessidade sentida de investigar quais as implicações desta descoberta no âmbito da teoria e prática do design (nomeadamente no design de interacção). Neste contexto a retórica representa uma arte arquitectónica na construção do discurso da interactividade, e, simultaneamente, uma ferramenta analítica fortemente estruturada.

Introdução

Se a actualização da retórica clássica pela semiótica tem tido eco nas obras fundamentais do pensamento contemporâneo neste domínio, parece ser necessário repensar com maior profundidade o papel da emoção no contexto da retórica (Aristóteles, *Rhetoric, Book II*), nomeadamente a partir da obra de António Damásio (Damásio, 1995) no âmbito do papel desempenhado pelas emoções em qualquer tomada de posição, o que, classicamente, era do estrito domínio da razão.

A experiência quotidiana e, portanto, a nossa relação interactiva com os objectos, nos quais incluímos os objectos interactivos, é carregada de emoções explícitas ou silenciosas, isto é, conscientes ou que não chegam ao limiar da consciência. Deste modo, os artefactos não possuem apenas uma dimensão informativa e comunicativa mas, acima de tudo, apelativa e persuasiva, pelo que se impõe um tratamento retórico desta interacção.

O Design utiliza o próprio processo perceptivo de enfatismo-exclusão de uma forma estratégica dirigindo-se deliberadamente ao sectarismo da percepção. Desta forma tenta corresponder ao vector das nossas inclinações e desencadear em nós o desejo do objecto, sabendo que todo o desejo se traduz espacial e temporalmente na tentativa de encurtar a distância, de trazer para perto, no limite para o contacto, aquilo que se encontra longe. Variáveis de diversa ordem fazem parte da estratégia absoluta de conduzir o consumidor a aproximar-se do objecto, ou seja, provocar nele uma orientação para o produto, seduzindo-o até este entrar em contacto, cumprindo-se, assim, o encontro emocional.

Neste contexto, o nosso foco de investigação perspectiva-se enquanto Retórica da Interacção, já que a interacção é:

- um elemento de distinção, relativamente ao multimédia clássico (teatro, ópera, cinema, televisão);
- um elemento que tende a qualificar as superfícies dos objectos, quer físicos, quer virtuais;
- uma rede de emoções não tematizadas.

Neste artigo pretendemos traçar os contornos deste projecto, no que refere ao seu sentido, objectivos e relevância, já que, tanto o senso comum, como as recentes descobertas no âmbito da neurologia, apontam para a imprescindibilidade de devolver à emoção o papel que lhe foi negado durante muitos séculos. De direito, cabe também ao Design esta reinserção, através da tomada de consciência da dimensão fortemente apelativa e persuasiva dos objectos que connosco interagem, pelo que a nossa orientação vai no sentido da elaboração de uma retórica da Interacção que faça jus à evidência da emoção.

trabalhos relacionados

Buchanan (Buchanan, 1989) afirma que no âmbito do design "ironically, a unifying theory of rhetoric remains surprisingly unexplored" e distingue três elementos – *logos*, *ethos* e *pathos* - na formação de um argumento em design. "They involve interrelated qualities of technological reasoning, character, and emotion, all of which provide the substance and form

of design communication" deduzindo que "The strongest designers, those who are most articulate if not always most persuasive, are concerned with discovering new aspects of the utility of emotional expression in practical life".

Os estudos sobre usabilidade tendem a formatar regras que se dirigem essencialmente ao *logos*. Por exemplo, caracterização de Norman (Norman, 1999) sobre uma boa interface para uma ferramenta – visibilidade, feedback, um bom mapeamento da funcionalidade, modelo conceptual da ferramenta fácil de construir pelo utilizador – parece denotar a convicção de que a funcionalidade através da inteligibilidade é a única determinante do uso.

Se cruzarmos a opinião de Buchanan com os dados fornecidos por Damásio, resultantes de experiências científicas no âmbito da neuro-ciência, podemos concluir, de forma simplificada, que um argumento de design que desvalorize o *pathos*, diminuirá a eficácia do *logos*, ou seja, o design que recusa a emoção no seu argumento, considerando-a superficial, tende a aumentar em sistemas complexos a carga cognitiva sobre o produto e a dificultar o conjunto de decisões que se prendem com o seu uso. Provar este facto será um dos desafios deste projecto.

A importância do domínio emocional no design de produtos tem justificado vários estudos, (Desmet 2001), (McDonagh-Philip 2000) entre outros, tentando captar e classificar as reacções emocionais dos utilizadores. Nestes estudos são propostos modelos e metodologias que, partindo do envolvimento dos utilizadores, tentam inscrever no processo de design a recolha e análise das respostas emocionais das várias tipologias de protagonistas presentes. As abordagens metodológicas prendem-se normalmente com a definição de instrumentos úteis no âmbito da gestão projectual, dando pistas sobre tarefas a desempenhar, mas não pretendem envolver-se, quer na análise do discurso do design, quer na sua construção. Esse será o objecto da abordagem retórica que este projecto persegue.

Hummels e Overbeeke (Hummels 2000) elegem cinco aspectos essenciais na composição de uma estética da interacção ("the sense of beauty that arises during the interplay between a user and a product in their context"): "functional possibilities and performance of the product; the user's desires, needs, interests and skills; general context; richness with respect to all senses; possibility to create one's own story and ritual". Propõem ainda, métodos para através de "research through design" encontrar "condtional laws with respect to the aesthetics of interaction".
Poderemos dizer que, do ponto de vista de uma abordagem retórica à interacção, as propostas descritas atrás são prescritoras de hipóteses para as fases de *inventio* (descoberta de ideias ideias/argumentos) e, porventura, de *dispositio* (composição de ideias/argumentos), mas parecem ausentes ao nível da fase de *elocutio* (forma de expressar ideias/argumentos).

O projecto que estamos a desenhar parte da análise dos vários contributos científicos referidos para a proposta de uma retórica da interacção completa onde se inscreva um pensamento sobre a fase de *elocutio*.

sobre os objectos interactivos

Com o digital emergiu uma geração de objectos cuja tipologia de interacção transcende a passividade do uso, tradicionalmente inscrito na forma. Que se oferece a uma relação coloquial (relação interactiva típica entre sujeitos) mediada por uma interface, que apesar de já não ser coincidente com a forma, chamou a si maior protagonismo na revelação da funcionalidade.

Estes objectos-quase-sujeitos (Manzini 90) trazem para a esfera do design, novos desafios e alteram, inclusive, os contextos projectuais da sua gestação, misturando forma e comportamento como pressuposto de desejo e design.

Antes cada objecto contava uma história, fixada na matéria, que espelhava um momento de uma cultura industrial específica, ocupando um lugar e um significado autónomos dentro do sistema de objectos. Hoje, a ideia de rede tende a configurar a nossa percepção alterando os indicadores que pareciam situar-nos dentro de um sistema de objectos, para nos posicionar perante "uma rede de argumentos que podem, ou não estar sedimentados nos suportes materiais a que chamamos objectos" (Manzini 90).

Todos os objectos são e foram sempre interactivos. Um gira-discos e um leitor de "compact discs", por exemplo. No primeiro, era reconhecível o contacto da agulha com a superfície do disco; era evidente o deslocamento do braço na direcção do centro conduzido pelas espiras gravadas no disco. No segundo, o CD é normalmente engolido por uma gaveta opaca que esconde o mecanismo, deixando para a nossa actuação um conjunto de teclas e

um "display" informativo; conhecemos o seu funcionamento, mas não pelo olhar.
Pela primeira vez na história dos objectos, estes aparecem como interlocutores directos. As bombas de gasolina falam, os computadores recebem ordens por voz, os sistemas de segurança olham-nos nos olhos para assegurar a nossa identidade. Faxes, fotocopiadoras, atendedores de chamadas, máquinas ATM são outros tantos exemplos de objectos, que situando-se a diferentes níveis de interacção, nos propõem uma nova experiência de relacionamento com os objectos, configurando-se como "entidades híbridas a meio caminho entre diferentes polaridades, entre o mundo material das coisas e o mundo imaterial dos fluxos informativos" (Manzini 90).

Os objectos sempre foram interactivos. Nos objectos tradicionais esta característica aparece inscrita na forma física de onde normalmente se deduz o seu uso. A relação que mantêm com o sujeito pode ser definida como assimétrica, na medida em que os primeiros praticamente se limitam a existir, cabendo ao sujeito eleger as suas possibilidades de uso e atribuir-lhes um significado.

Esta nova geração de objectos tem a capacidade de alterar o seu comportamento em função de eventos externos, conquistando um posicionamento face ao sujeito mais próximo da relação sujeito/sujeito.

Estes sistemas, e vulgarmente estes novos objectos, actuam como caixas pretas, estáticas, com prestações multiplas e complexas, requerendo tradutores (que frequentemente implicam diálogo) para conseguirem um relacionamento funcional entre o seu mundo digital e a pessoa,.

O diálogo objecto/pessoa requer então uma interface entre funcionamento e uso, que corresponde normalmente a simulações decalcadas da familiaridade que os objectos quotidianos tradicionais ganharam (há quanto tempo sobrevive a metáfora do "desktop"?).

Por outro lado, o sucessivo aumento do número de produtos, o incremento da sua complexidade, a saturação da "infoesfera" e a crise dos modelos de leitura tornam difícil, senão impossível, a atribuição espontânea de um significado a um produto. "Por isso hoje em dia, introduzir um novo produto implica não só realizar e apresentar esse produto (um significante), mas também um significado (ou seja, a tentativa de o colocar no imaginário social)" (Manzini 90).

Os produtos novos tendem, pela inovação tecnológica, a tornar-se mais especializados ou a ver aumentadas sucessivamente as suas prestações. Mas tornam-se, também, mais incompreensíveis. Daqui pode concluir-se que a inovação tecnológica não conduz implicitamente a novas qualidades.

Daí a necessidade que o designer tem de encontrar algo que sirva de ponte entre o mundo da máquina (dimensões, velocidade, critérios de funcionamento) e a pessoa (sentidos, emoções, estruturas cognitivas e modelos culturais).

O tempo é o vector essencial no projecto destes objectos interactivos, porque a interactividade é algo que acontece no tempo. Projectar interacção significa projectar na quarta dimensão: atribuir ao tempo o valor de parâmetro organizador da qualidade, enquanto sequenciador de acontecimentos. Para a cultura do design cujo papel central foi sempre o de dar qualidade a formas no espaço, ocupar-se da interactividade significa aventurar-se num território novo cujas referências culturais provêm mais do cinema, do teatro ou da música.

Outro aspecto interessante decorre da flexibilidade funcional dos produtos interactivos colocando-os simultaneamente nos campos do útil e do lúdico, tornando difusa a tradicional separação entre trabalho e jogo.

Que qualidades se devem então associar-se aos objectos interactivos? Não poderá a automatização tornar-se numa alternativa à decisão?

Para além do seu desempenho funcional um objecto interactivo deverá demonstrar a sua qualidade como interlocutor, ou seja, o grau de facilidade no relacionamento que promove. Terrenos onde se fundem estéticas formais e comportamentais.

No design de interfaces/interacção recorre-se frequentemente à metáfora porque esta ancora no apelo à memória como patrocinadora de um reencontro em novos cenários, como suporte à intuição. Mas a retórica propõe um conjunto mais vasto de figuras de estilo, no qual a metáfora é apenas uma hipótese. Assim uma das linhas de investigação deste projecto passa pela interpretação dessas figuras consolidadas ao nível do discurso verbal tentando definir (e implementar) no âmbito da interacção, as suas equivalentes.

da retórica à emoção

Na Retórica de Aristóteles a argumentação dirige-se à razão, mas a emoção é entendida como o

elemento privilegiado que o orador utiliza para desviar os ouvintes da deliberação racional. A partir, sobretudo, dos trabalhos de Hanna e António Damásio (Damásio 1995), a emoção aparece com uma função biológica, que orienta os comportamentos racionais em termos de sobrevivência e de vivência, nomeadamente no que à decisão respeita, mas com um espectro mais alargado. É pois imprescindível fazer jus à emoção como substrato da razão e afastar definitivamente a posição de que a emoção é a inimiga feroz da razão.

A existência do corpo próprio está na base de comportamentos que integram a arte de viver. O corpo determina através da função reguladora das emoções do nosso organismo (quer quanto à homeostasia, quer quanto à homeorresis), o que é agradável e desagradável, fonte de felicidade ou de dor, e que se traduz em acções que requerem a nossa mobilidade por aproximação ou afastamento, relativamente aos objectos que nos rodeiam. A aproximação revela a capacidade apelativa e persuasiva dos objectos que devem ajustar às nossas emoções a racionalidade da utilização, i.e. não desiludir as nossas expectativas enquanto utilizadores após o acto de compra.

Fazer das emoções do designer as emoções do cliente mostra uma dominante da apelação e da persuasão. Mas a persuasão na utilização introduz a dimensão temporal, em que um bom desempenho se traduz numa ligação empática ao produto, para que uma emoção de carácter positivo se mantenha sem dar lugar a uma emoção de carácter negativo.

Assim o designer deve ser um antecipador e simulador das emoções do outro para quem dirige o seu projecto e só pode fazê-lo num diálogo entre a primeira e a segunda pessoa, entre um eu e um tu, e nunca no anonimato (da 3ª pessoa do singular).

É o nosso corpo, o seu design dotado de extrema mobilidade e sobretudo, o sentir-de-si do corpo, que está na base das nossas estratégias de sobrevivência A ideia de que só temos cinco sentidos está largamente ultrapassada. Os cinco sentidos são apenas os que trazem o exterior para o interior de nós, ou no dizer de Whitehead (Whitehead, 1978), são vectores que transportam o acolá para o aqui.

Mas os outros sentidos, chamados proprioceptivos, dão-nos informações imprescindíveis de nós próprios face ao mundo e são primitivos em todas as espécies. Sem eles não poderíamos nunca sentir que somos nós quem vê, ouve ou sente.

De entre os vários sentidos proprioceptivos interessa-nos focar o sentido cinestésico e o vestibular. Tanto um como outro nos dão informações quanto ao nosso corpo, a relação entre cada parte do corpo e o todo e a nossa postura para que possamos bem orientarmo-nos de modo a manter e o equilíbrio e para que os nossos gestos sejam bem ajustados.

E como estes actuam sempre que estamos a actuar com os sentidos exterioceptivos, podemos dizer que no acto de ver nos vemos e sentimos ao ver. Assim, temos sempre um sentido, ou um sentir do corpo em tudo o que percepcionamos e fazemos, mesmo se este sentir é tão íntimo e tão tácito que nos desabituámos de saber que o sentimos. Mas o sentir de si e as emoções orientam-nos nas nossas acções.

Não é possível fazer aqui um estudo das acções que decorrem, mais ou menos causalmente, das emoções, como a emoção causada pelo perigo e a forma como o cérebro se relaciona com o resto do corpo nestas acções bem orientadas para a sobrevivência. Mas há um notável princípio de economia nestas estratégias de sobrevivência, pois acção deve ser tão rápida que os nossos comportamentos mais racionais, a este nível, dispensam a razão.

Os nossos trabalhos (Branco, 2002) levaram-nos a concluir que em muitos dos comportamentos voluntários existem leis físicas que regem os nossos gestos de forma optimizada. E essas preferências do organismo que se sente e age de acordo com a antecipação das emoções devem ser tidos em conta na nossa relação com os objectos interactivos.
Partindo desta base, este projecto tentará dar resposta a algumas questões que nos parecem pertinentes:

Poderá dizer-se que as emoções primárias são declináveis para toda uma série de subespécies decorrentes da relação interactiva com os objectos? Que emoções podem ser controladas devido à maturidade dos indivíduos e à convivência com os estímulos externos. Que resultados para a saturação actual da paisagem dos artefactos?

Se o artefacto não passar a primeira leitura (gosto/ não gosto), terá sentido falar em interacção (emoção) pelo uso? Esta levaria à fidelização à marca ou à tipologia de produtos, ou mesmo à recomendação de compra via "word of mouth" no caso de a primeira poder.desencadear a segunda.

A emoção (sobretudo quando aparece como um agente importante sobre a razão) poderá ser a mãe de todas as variáveis explicativas do consumo (intrínsecas personalidade, necessidade, percepção, memória, etc) e extrínsecas (moda, classes sociais, grupos de referência, estilos de vida, líderes de opinião, etc), apenas uma delas, parceira no jogo interactivo de todas elas, ou o quê?

A configuração estética e simbólica de um produto e mesmo a funcional (prática) não são o campo ideal para a transmissão de emoções previamente estudadas pelo designer junto do cliente e do utilizador? Que dizer da função contemplativa "descoberta" por Alessandro Mendini para a Alessi e de linhas como a "family follows fiction" da mesma empresa?

Conclusão

O nosso trabalho insere-se, assim, numa de linha de pesquisa, que procura detectar e analisar os elementos estruturantes do discurso da interactividade. Rejeitando um ponto de vista meramente tecnocrático, procura-se uma visão holística que integre "logos" e pathos" na análise do processo comunicativo da interacção.

A semiótica, utilizada neste contexto como ferramenta de investigação, permite uma análise através da qual é possível evidenciar a relação entre o signo (seja ele gráfico, fotográfico, sonoro ou de qualquer outra natureza) e o processo de atribuição de significado do mesmo junto ao receptor.

Um modelo semiótico dos artefactos interactivos permitirá, assim, elaborar uma descrição da relação entre artefacto e utilizador, mas também criar indicadores qualitativos desta descrição, potenciando o relacionamento entre estes e a estrutura cultural envolvente.

Neste contexto a retórica representa uma arte arquitectónica (Buchanan, 1989) para a construção do discurso da interactividade, e, simultaneamente, uma ferramenta analítica fortemente estruturada.

Esta pesquisa não pretende substituir-se aos esforços que estão a ser feitos no campo da usabilidade, mas sim complementá-los. O quadro de referência torna-se assim mais amplo e completo incluindo componentes emprestadas por outras áreas científicas e literárias procurando pontes de convergência, que suportem a identificação dos elementos comunicativos básicos que transformem um artefacto interactivo num agente cognitivamente e emocionalmente activo, ou seja, num agente retórico inteligente.

Por outro lado, defendem-se as co-autorias em design que deverão significar uma intervenção interactiva de todos os portadores de interpretações dos contextos gerais e operação, em sede de uma visão estratégica global partilhada. Esta modificação qualitativa nos processos e no pensamento dos intervenientes em projecto, impõe a institucionalização dos meios necessários e a aceitação dos protocolos de colaboração que permitam atingir índices de competitividade sustentável, constituindo simultaneamente a base para a abertura de novas fronteiras de intervenção que correspondam ou antecipem os contextos sociais, culturais, económicos e políticos de alimentação e de expressão da disciplina ao serviço dos diferentes públicos. Os modelos baseados nestes princípios poderão ser estruturantes de uma nova prática e cultura que possibilitem alcançar os objectivos mencionados.
Deste pressuposto decorre que o papel cada vez mais importante da emoção no processo de design obriga à construção dos meios para o estudo e investigação, para a comunicação eficaz entre as entidades susceptíveis de sentir emoções que têm como destino a partilha.

"A consequência de concedermos um valor emocional aos objectos que não estavam biologicamente destinados a receber essa carga emocional é tornar infinita a lista de estímulos que, potencialmente, podem induzir emoções. De uma forma, ou de outra, a maior parte dos objectos e das situações conduzem a alguma reacção emocional, embora uns em maior escala que outros. (..) Um certo grau de emoção acompanha forçosamente o pensamento sobre nós mesmos ou sobre o que nos rodeia" (Damásio, 2001).

Uma conclusão inescapável, a partir dos trabalhos de Hanna e António Damásio: é que a nossa humanidade deve ser também a humildade com que aceitamos que o corpo da razão não dispensa a razão da emoção de um corpo.

Bibliografia

(Aristóteles,) Aristóteles; "*Retórica*", Imprensa Nacional, Lisboa, 1999,

(Branco, 2002) Branco, Rosa Alice; "*A Relação Causal na Percepção*", PhD Thesis, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2002,

(Buchanan, 1989) Buchanan, Richard; "*Declaraction by Design: Rhetoric, Argument and Demonstration in Design Practice*", Design Discourse (Victor Margolin ed.), The University of Chicago Press, 1989,

(Damásio, 2001) Damásio, António R.; "*The Feeling of What Happens*", Publicações Europa-América, 12ª edition, Lisbon, 2001,

(Damásio, 1995) Damásio, António R.; "*Descartes' Error Emotion, Reason and the Human Brain*", Publicações Europa-América, 11ª edition, Lisbon, 1995,

(Desmet 2001) Desmet P., Overbeeke k., Tax S.; "*Designing Products with added emotional value*", The Design Journal, volume 4, issue 1,

(Hummels 2000) Hummels, C., Overbeeke K.; "*Acions speak louder than word: shifting from buttons and icons to aesthetics of interaction*", Design Plus Research, Proceedings, Politecnico di Milano conference, 2000,

(Manzini, 1990) Manzini, Ezio; "*Artefatti. Verso una nuova ecologia dell' ambiente artificiale*", Milan, Domus Academy, 1990.

(McDonagh-Philip 2000) McDonagh-Philip D., Lebbon C.;"*The Emotional Domain in Product Design*", The Design Journal, volume 3, Issue 1.

(Norman, 1999) Norman, Donald A.; "*The Design of Everyday Things*", The MIT Press, second printing, Cambridge, 1999,

(Whitehead, 1978) Whitehead, A, "*Process and Reality*", The free Press, New York, 1978.

Desenho e música

Paulo Frade

No que respeita às origens, tanto a música como o desenho nos surgem embrenhados nos confins nebulosos da mitologia, tudo misturado com pitadinhas do acaso. É assim que, se por um lado o desenho aparece nas suas origens associado às incisões abstractas do homem primitivo, que depois dão origem à escrita, por outro se assinala à música uma origem mais declaradamente mimética: se o epicurista Lucrécio a pretendia originada na imitação do canto das aves e do silvo do vento, já Reynolds, diversamente, lhe catava a origem num acidental acontecimento em forja de ferreiro: o som ritmado dos golpes batidos por um martelo sobre uma bigorna.

Entramos assim em cuidar das relações entre o desenho e a música que nos colocam algumas questões, não só porque desde logo é possível estabelecer-lhes as diferenças, mas também porque muitas vezes mutuamente se estabelecem cumplicidades e complementaridades.

A música, dada a natureza do som, perfaz-se sobretudo como algo fugaz e efémero. Tal como a luz do fogo de artifício, a sua fulgurância tem a duração do instante.

Em Paragone, incluído no seu Tratado da Pintura, Leonardo compara a pintura não apenas com a escultura e a poesia, mas também com a música, determinando-lhe a sua inferioridade em virtude da evanescência, por "morrer fulminada após a sua criação", mas concedendo-lhe no entanto o estatuto de irmã menor da pintura. Hegel, por seu lado, sublinha a aproximação das artes do som ao modelo volátil da voz e da palavra (verba volant). Tal como Leonardo, Hegel enfatiza o lado evanescente da música, que mal surge, logo desaparece, dela ficando apenas o eco, que percute no fundo da alma, morada recôndita da subjectividade.

As relações entre o desenho e a música convocam portanto e desde logo a atenção sobre os elementos constituintes e condicionantes da sua existência: a luz e o som. O eclesiástico Kircher, contemporâneo do nosso P.e António Vieira, estudou em Roma as múltiplas facetas aproximativas entre o som e a luz, estabelecendo-lhe as semelhanças e diferenças, chegando inclusive a afirmar que o som imita a luz.

Todavia, são evidentes as diferenças entre ver e ouvir. A começar, desde logo, pelos dispositivos físicos e respectivas características. O ouvido é menos selectivo do que o olho, pois está destituído de pálpebras, fazendo parte da sua natureza o não poder deixar de ouvir. Por isso Kant considerava-o um sentido não urbanizado, no sentido mais corrente, pois enquanto podemos contornar imagens que possam incomodar-nos, o som expande-se para além do desejável, incomodando o outro, a vizinhança.

Em termos etimológicos, o que há de irredutível entre a música e o desenho parece poder subsumir-se na diferença entre os verbos latinos *tendere* e *tradere*. A música resulta da tensão da matéria (as cordas, etc.,) enquanto que no desenho é relevante o carácter agente, implicado em termos como traço e tracção.

Um ponto, no entanto, queremos desde já precisar. Há dois aspectos de convergência flagrante entre o desenho por um lado e os mundos da palavra e da música por outro, sendo que estes últimos repartem entre si o exclusivo da sonoridade, que àquele é alheia. Por um lado, a todos é comum a dupla vertente *interna* e *externa* que Zuccari atribui ao desenho, e que estabelece as relações entre pensamento e acção, entre ideia e concreção. Na verdade tanto a palavra como a música são meras exteriorizações do pensamento ou do desejo humano.

Temos ainda que, por outro lado, se a positivação gráfica é indispensável ao desenho, ela acontece também, embora em modo não tão absolutista, com a palavra e a música através das respectivas escritas, o mesmo acontecendo com outras formas de expressão humana, desde o ballet até às tácticas futebolísticas, variando as grafias desde a mais absoluta liberdade até à codificação e convencionalização mais estrita.

Uma diferença fundamental radica no facto de a música, tal como a escrita, no que respeita à sua inscrição gráfica, se constituir como um fenómeno linear, enquanto que a imagem se plasma na superfície. Linha e plano estão portanto na base da sua diferenciação. A imagem, na retórica visual, é

percebida através de mecanismos como a variação, irradiação e errância, que é proporcionada pela *variação e multiplicidade dos elementos visuais*, e pela natureza específicas das suas próprias regras, não restringidas pela limitação constrangedora da linearidade, para além de que aí a relação entre figura e fundo tem importância decisiva. Já o discurso musical ou escrito segue uma lógica de linearidade, de sequencialidade, pois cada elemento precede ou segue o outro, sendo que é desse modo que cada fragmento chega ao campo da consciência e convoca a intervenção da memória. Neles acontece portanto um peso muito maior das convenções, ao contrário do desenho ou da pintura, em que os signos gráficos apresentam uma variação quase infinita e uma enorme arbitrariedade. O sistema tradicional de notação musical, mas *sobretudo o carácter linear dos processos de* comunicação escrita viu-se reforçado pela descoberta de Gutemberg. No entanto, o primado da imagem que se vem impondo mais recentemente parece poder vir a subverter essa linearidade, sobretudo com as mutações que se têm vindo a verificar, em parte como contributo da artes gráficas. A poesia visual, p. ex., tem empreendido um esforço no sentido de ultrapassar esse espartilho, explorando as potencialidades da inscrição no plano. Não apenas a escrita, mas também a música têm vindo a constituir-se não apenas como um rio que flui no seu leito, mas outrossim como uma paisagem abrangente, transformando-se o campo de inscrição numa espécie de página-paisagem. Se a ausência de *vírgulas nos textos de Saramago constitui uma* tímida fuga às convenções, em tentativa de aproximação à fluência oral, as grafias de alguma poesia visual e concreta ensaiam uma maior aproximação da escrita ao desenho e às formas visuais. E se na música o pentagrama foi duradouramente um continente formal, cuja infracção se convencionou de pouca utilidade, as composições de Stockhausen, Cage, Bussoti, Xenakis, Ligeti e outros indiciam que os últimos saltos inventivos nesta matéria se têm feito acompanhar duma intensa aproximação ao mundo do desenho e das artes plásticas em geral.

E essas cumplicidades contaminam mesmo a vida dos criadores. A mero título de exemplo, podemos constatar que Cage pratica também gravura, Xenakis praticou arquitectura e F. Rozen consegue uma espécie de osmose ou mútua comunicação entre a criação musical e a criação pictórica.

No entanto, se nos seus elementos constituintes relevam desde logo as relações entre luz e som, já no que respeita à forma se estabelece uma curiosa dialéctica entre espaço e tempo. O desenho como arte espacial e a música como arte temporal.

No que respeita à música, e à falta dum enquadramento preciso, poderemos partir do *princípio* de que o espaço, enquadrando a música, constituirá a sua forma externa, tendo ela sobretudo a ver com o tempo, sua forma interna. No entanto, para o ideal musical clássico a obra não tem espaço, não tem fora, sendo interioridade pura. Em Hegel se encontra essa exclusão expressa, sofrendo as artes do som uma aproximação ao modelo volátil da voz e da palavra, como ficou referido. Afirma Hegel que "as figuras da escultura e da pintura são justapostas no espaço e formam por esta justaposição uma totalidade real ou aparente. Mas a música não pode produzir sons senão provocando um movimento vibratório em corpos dispostos no espaço. E estas vibrações tornam-se arte apenas pela sua sucessão, se bem que os corpos sensíveis participem da música não pela sua forma espacial, mas pelos seus movimentos no tempo e pela duração desses movimentos. Ora, todo o movimento dum corpo se efectua no espaço, de maneira que as figuras da escultura e da pintura, estando, do ponto de vista da realidade, em estado de repouso, não têm por isso menos direito de representar o movimento; mas, no que diz respeito a esta espacialidade, a música não a utiliza para exprimir o movimento, mas serve-se para as suas produções unicamente do tempo durante o qual se efectuam as vibrações dum corpo."

O carácter de interioridade pura como atinente à música e a referida aproximação da música à voz e à fala entende-se sobretudo no que o mesmo Hegel afirma a propósito da interpretação. Para Hegel, "é a interioridade subjectiva ela mesma que a música toma por conteúdo, com a finalidade de se apresentar não sob o aspecto duma obra objectiva tendo uma forma exterior, mas como uma expressão dessa mesma interioridade...".

A palavra "espaçamento" é aquela que melhor ideia nos dá da ligação íntima entre espaço e tempo. O som insere-se no espaço, e por sua vez a forma estática ganha dinâmica temporal. Sendo que, tradicionalmente os elementos principais da música contemporânea eram o timbre e a dinâmica, mais recentemente e sobretudo obra da música electrónica, tem-se dado uma crescente importância ao elemento direccional, através do qual o compositor pode distribuir as fontes sonoras no espaço. Deste modo, a obra musical já se não apresenta como uma mera sucessão de agregados sonoros no tempo, passando também a adquirir uma configuração no espaço físico.

Inversamente, uma arte plástica que se atenha apenas às dimensões espaciais corre o risco de se limitar a uma objectividade parménica, estática, que

se esgota na petrificação conseguida, alheia à "plasticidade" do devir e às transformações que pode obrar o tempo. Movimentos como o cubismo e o futurismo, e mais tarde a arte cinética constituíram avanços, ainda que provisórias, nesse campo.

Duas figuram simbolizam no entanto estas aproximações entre desenho e música: Duchamp e Cage.

Contrariando as pretensões de Hegel, Duchamp manifestou-se contra o virtuosismo e o carácter evanescente da música. Duchamp propunha a espacialização da música, numa tentativa de assimilar a música à natureza da pintura ou da escultura. O projecto do neo-plasticismo para a música consistia na pretensão de imobilizar os sons, pretensão detectável por exemplo nas propostas de Mondrian. A tentativa de transformar o tempo em espaço desembocaria no espaço imóvel da eternidade.

Contraposta à obra de Duchamp, uma obra como 4´ 33´´ de John Cage perfaz o movimento inverso. Sendo verdade que a obra não olvida a intenção de ser ouvida, o espaço transubstancializa-se assim em musicalidade, assumindo a forma musical do silêncio.

Por outro lado, ainda, uma obra como o "Quadrado branco sobre fundo branco" de Malevitch é duma eloquência extrema. Aí, a forma é subentendida no sentido em que, aparecendo muitas vezes como um simples vazio mais ou menos contornado por uma linha, convém-lhe mais o conceito de entre-linhas, recorrendo à analogia do verbo e da escrita. O equivalente oral de entre-linhas, o inter-dito, tem curiosamente conotação com proibição. A palavra inter-dito, na sua polissemia, diz também da dificuldade que engendra o não-dito, o obscuro, e do correspondente desafio que lança à imaginação.

Francisco de Holanda, bem como Lomazzo, entendia que a solidão e o silêncio propiciavam a criatividade. Acontece que na oratória o laconismo, o estilo chamado tácito, faz apelo também às potencialidades que contem em si a postura despojada e parcimoniosa, estribando-se nessa forma branca, o silêncio, como paradigma de sentido.

Na música, o correlato da suspensão no desenho é a pausa, o silêncio. De Haydn a Mozart e a Beethoven o seu uso é frequente e intenso. Mais do que mera pausa, elemento de pontuação ou respiração, o silêncio (que em Cage se assume como um absoluto) desempenha muitas vezes o papel de elemento estrutural, com forte potencial significante, tal como no desenho as formas suspensas desempenham um papel activo na composição.

Assistiu-se no último século a um processo de impregnação da arte por um irreversível destino marcado pela fragmentação. Assim com o cubismo. No programa cubista é pela fragmentação que se subverte a construção espacial, subversão que desemboca por fim no "Quadrado branco sobre fundo branco" de Malevitch, em que o novo princípio da realidade acaba por abolir os objectos, como que num retorno às origens, dando a representação objectiva lugar a uma realidade abstracta. Nesse sentido, o abstraccionismo pode ser considerado como um ponto de chegada, um culminar dum processo de fragmentação e ruína da realidade tal como até então fora entendida.

Se o quadro de Malevitch leva a suspensão ao absoluto, o mesmo acontece com a obra de Cage em relação à pausa. Desde o canto das aves, passando pela rápida assunção do carácter abstracto, a música desemboca no abstraccionismo absoluto do silêncio. 'Embora no desenho e na pintura o carácter mimético tenha perdurado praticamente até aos inícios do séc. XX, a abstracção, que tem em Kandinsky um surto epifânico, desemboca também no absoluto do branco, equivalente do silêncio, de que o referido quadro de Malevitch é o mais expressivo paradigma.

A referida obra de Cage interpretamo-la assim como um movimento inverso daquele que pautou as intenções de Mondrian e de Duchamp, que no fundo sentiam o constrangimento da estrita espacialização estática das artes plásticas, pretendendo que elas comungassem do factor tempo.

Mondrian e Duchamp, tal como já acontecera com Kandinsky, tentam portanto aproximar da música o desenho, a pintura e a escultura.

E é tempo de fechar esta breve incursão em dois mundos aparentemente separados, não querendo, no entanto, deixar de assinalar que todas estas considerações, um pouco desgarradas e incompletas, e até imprecisas talvez, nos foram ditadas pela agradável estranheza a que estamos entregues num Departamento universitário em que as artes do desenho se exercitam rodeadas por todos os lados do frenesim de pianos e oboés e do ondular melódico de estranhos exercícios canoros.

Bibliografia

Leonardo da Vinci- *Tratado da pintura,* Ed. Akal, 1995
Derrida, Jacques- *Marges de la Philosophie*, Les Éditions de Minuit, 1972
D. e J. Y.Bosseur- *Revoluções musicais*- Caminho
Les cahiers de l'Ircam (Recherche et musique)- número 5
Hegel- *Estética-parte III* (O tempo, a medida, o ritmo)

Design para todos

Henrique Cayate

É que penso que o que decide sobre o bem e o mal não é a comunicação das pessoas entre elas, mas apenas a maneira das pessoas se darem consigo próprias.

Jacob Wassermann
Der Fall Maurizius

As Nações Unidas, num importante estudo sobre acessibilidades, constata que muito há a fazer no mundo para que haja uma redução no enorme fosso que separa as pessoas portadoras de deficiências das que não as têm. Raros são ainda os países com esta preocupação, normalmente associada a sociedades desenvolvidas e com um elevado grau de consciência cívica, que têm legislação e uma acção eficaz para combater esta gravíssima desigualdade.

Portugal não é excepção. Aqui, quase tudo está ainda por fazer no que diz respeito às acessibilidades dos seus cidadãos e embora a legislação reflicta uma preocupação crescente, a realidade é, infelizmente, bem diferente.

Esta exposição procura contribuir para uma tomada de consciência cívica, especialmente dos jovens, para a realidade que nos rodeia e que é tão injusta para alguns. Uma cidadania responsável deve conhecer e agir nesta área.

Todos nós precisamos de assistência à nossa locomoção. Em bébés somos transportados por adultos, se partirmos uma perna precisamos de equipamento ou alguém que nos auxilie, na velhice perdemos capacidades de audição, visão e locomoção limitando seriamente a autonomia de locomoção e percepção. Os cegos, os amblíopes e os deficientes motores deparam-se com espaços públicos e privados agressivos, em que a maior parte da vezes não foram pensadas soluções de arquitectura ou de design que ajudem a minorar as suas dificuldades específicas. Hoje um projecto não pode ser aprovado se tiver barreiras arquitectónicas. Rampas, corrimãos e elevadores especiais passaram a ser obrigatórios. É apenas o princípio. Nalguns espaços públicos estão instalados equipamentos para ajudar cegos. Poucos infelizmente.

Muito há pois a fazer. E o que se fizer terá de ser bem. Sistemas mal pensados, mal desenhados e mal construídos ou mal colocados não servem. É neste cenário que se torna urgente a reflexão, o estudo e o trabalho dos designers.

Em articulação com outras disciplinas, o design de comunicação e de equipamento, deverá intervir e responder com novos projectos a estas necessidades. Hoje, os designers que se formam e entram no mercado de trabalho, não têm uma disciplina onde possam estudar em profundidade o problema das acessibilidades. Os trabalhos de alunos nesta matéria são residuais e sem expressão. O ensino e o exercício do design em Portugal deverá, portanto, prestar a maior atenção a esta questão e contribuir para uma melhor qualidade de vida de todos.

Torna-se indispensável a criação de um "observatório" que integre os deficientes e os especialistas e que identifique, acompanhe e proponha acções. As cidades e os seus edifícios terão de sofrer uma revolução que não pode ser adiada, sobretudo quando caminhamos aceleradamente para um envelhecimento da população.

Hoje, estão já instalados alguns parques infantis ou de jogos que usam materiais e soluções pensadas para evitar graves acidentes permitindo às crianças brincar e jogar em segurança. Não são a maioria. Vezes de mais, crianças feriram-se ou morreram como consequência do mau desenho e construção desses equipamentos. Os pisos irregulares ou mal acabados, degraus em vez de rampas, rampas muitas vezes com inclinações mal calculadas e a deficiente sinalização contribuem para a exclusão e o acidente.

Os amblíopes precisam de tiras fotoluminescentes em cores luminosas, à altura dos olhos e coladas nos postes dos passeios que possam constituir obstáculo, e dimensões de "lettering" na sinalização que respeite as suas inibições de visão.

A informação para cegos tem que ser complementar, utilizando o "braille" e o som, os obstáculos deverão ser antecedidos de pisos

texturados, o mobiliário urbano terá de evitar volumes que possam agredir. Ambos, cegos e amblíopes, terão de ter à sua disposição mapas em relevo e com as cores adequadas e não poderão ser confrontados com objectos aéreos colocados abaixo de dois metros.

Os cidadãos portadores de deficiência motora terão de ter marcações de áreas de estacionamento para os automóveis mais largas que lhes permitam entrar e sair de uma cadeira de rodas. Portas, casas de banho e outros equipamentos de uso corrente como puxadores, telefones, caixas de multibanco, interruptores dos semáforos, papeleiras, bebedouros, deverão estar colocados a uma altura que permita a sua utilização. Os intervalos entre baias e pilares terão que permitir a passagem de uma cadeira de rodas. O chão deverá ser texturado nas zonas inclinadas e marcado nos circuitos aconselhados ou ainda para assinalar situações especiais, cruzamentos, curvas, rampas e os painéis de informação terão ser inclinados e até um metro e oitenta do chão para permitirem uma boa legibilidade.
Enquanto nos alhearmos destes desafios continuaremos a ser injustos e egoístas.

Uma cidadania plena terá de contar com todos.

Emoção e racionalidade

Particularidades expressivas de Die Post do Winterreise de Franz Schubert

Helena Santana

Resumo

Este texto contrapõe emoção e racionalidade, abordando a forma como Schubert traduz e enfatiza musicalmente as emoções descritas no ciclo de poemas Die Winterreise de Wilhelm Müller. Do espírito criativo dos seus autores, da técnica e racionalidade de duas linguagens, a poética e a musical, resultam dois textos que, contribuindo para uma só obra, traduzem o que de mais profundo existe no ser humano.
Schubert, ao transformar sentimentos em objectos de som, racionaliza o mundo das emoções, contribuindo a técnica para a sua manifestação. A forma como o faz, nomeadamente em Die Post, uma das canções que compõe este ciclo de poemas, revela-se o alvo do nosso estudo. Concluímos que o compositor descreve e traduz fielmente o mito do viajante, as suas emoções e sentimentos, conferindo-lhe através do som um dramatismo e uma força peculiares, sendo um exemplo de perfeição na forma como visualiza, transforma e traduz o pensamento de Müller. Interagindo, emoção e razão contribuem, neste caso, para a realização de uma obra de uma poética ímpar.

Introdução

Influenciado pela literatura grega e romana, a ópera e o drama alemães, o folclore e a poesia do século XIX alemã e inglesa, Wilhelm Müller escreve *Die Winterreise* (Viagem de Inverno) entre 1822 e 1824, ano da morte de Byron[1]. *Die Winterreise* caracteriza-se pelo imaginário romântico e pelos arquétipos empregues, onde o mito do *Wanderer* (O Viajante) e da viagem de inverno, temas favoritos dos românticos, traçam uma longa história desde as civilizações mais antigas. Desenhados a partir dos estudos clássicos, a linguagem empregue pelo poeta, a sua apreciação da música, do teatro e das artes visuais, assim como das tradições românticas inglesas e alemãs do século XIX, formam um solo fértil à criação deste ciclo de poemas. Para Müller os poemas são concebidos para serem cantados, afirmando no seu diário em 1815: "não posso nem tocar nem cantar, no entanto, quando escrevo versos, canto e toco. Se produzir melodias, as minhas canções serão mais agradáveis. Mas coragem! Talvez exista um espírito iluminado algures, que possa ouvir as tonalidades das palavras que escrevo e, mas traga de volta". Este espírito iluminado foi Schubert que põe em música não só *Die Winterreise* como *Die schöne Müllerin* (A Bela Moleira).

Schubert encontra os poemas de Müller numa livraria de Franz von Schober no inverno de 1826[2]. O compositor trabalha neste ciclo de canções sem conhecer a totalidade dos poemas de Müller. Ao conhecer a integral, toma consciência de que ao utilizar a última ordenação de Muller, rompe com a estrutura musical que, entretanto, tinha elaborado. *Winterreise* representa um sonho, uma visão da viagem que Wanderer efectua através da mente e do coração até às profundezas da sua alma. Metafórico, neste ciclo a acção situa-se na *psyche* humana; Wanderer transcende-se a si próprio, utilizando elementos da natureza como símbolos de verdades profundas. Através de *Winterreise*, assim como de toda a literatura romântica, a natureza espelha o homem, representando a escrita musical diferentes manifestações das várias viagens psicológicas e divagações do viajante.
Schubert traduz musicalmente e de forma ímpar, as emoções manifestas. Assim, encontramos o batimento cardíaco na interacção entre o piano e a voz, assim como nas variações de *tempi* de *Der*

[1] Notamos que Müller é influenciado pela poesia mística de William Blake de onde absorve a noção de uma *psyche* humana dividida, o espectro de uma jornada através da vida ao encontro da sua sombra, a emanação, associação que traz tristeza, e consequentemente, espírito criativo. Muitos dos protótipos de *Winterreise* encontram-se na alegoria de Samuel Taylor Coleridge *The Rime of the Ancient Mariner* (1797).

[2] Müller publica os poemas que constituem este ciclo por etapas. Os primeiros doze foram publicados na Urânia na *Taschenbuch auf das Jahr* em 1823, seguindo-se mais dez na *Deutsche Blätter für Poesie und Litteratur, Kunst, und Theatre* (igualmente em 1823). No ano seguinte, publica todo o ciclo, completo e reordenado (englobando *Die Post* e *Taüschung*) na *Waldhornisten II*.

Stürmische Morgen (nº 18, Manhã tormentosa), na languidez de *Einsamkeit* (nº 12, Solidão) e na majestade da elegia de *Wasserflut* (nº 6, Inundação) e *Das Wirtshaus* (nº 21, A pousada). O desejo domina em *Die Wetterfahne* (nº 2, O catavento); o pessimismo em *Gefror'ne Tränen* (nº 3, Lágrimas geladas); a violência, a angustia e a agitação em *Rückblick* (nº 8, Olhar retrospectivo); a dúvida em *Auf dem Flusse* (nº 7, No rio); a resignação em *Das Wirtshaus*; o desespero em *Der Stürmische Morgen*; o cinismo em *Mut* (nº 22, Coragem); a tristeza em *Der Leiermann* (nº 24, O tocador de sanfona); a premonição em *Die Krähe* (nº 15, A gralha) e a ansiedade em *Die Post* (nº 13, O correio). Os recursos técnicos e estilísticos empregues pelo compositor, nomeadamente a modulação, a constante mudança de modo e tonalidade, e a repetição de melodias folclóricas traduzem o espírito de Wanderer. O ciclo termina com uma interrogação cuja resposta se revela um dado existencial.

Emoção *versus* racionalidade

Neste ciclo de canções, a profundidade e a natureza dos sentimentos e emoções expressos são vivenciados de forma bastante intensa pelo compositor, sendo traduzidas musicalmente com uma mestria impar, reveladora de uma forte técnica e racionalidade musicais[3]. Nesta obra, a desilusão antecipa sempre a acção, sendo notória a relação entre os diferentes estados de alma, emoções e sentimentos, e os diferentes elementos que compõem a narrativa. Na primeira versão deste ciclo de canções, *Die Post* inseria-se após *Der Lindenbaum* (A tília) do qual prolongava a nostalgia[4]. Criando um diálogo entre a voz e o instrumento, entre o viajante e a trompa do mensageiro, Schubert muda todo o clima e ambiente sonoro da peça tornando-o portador de uma certa ironia. Nesta canção, o viajante exterioriza-se esperando por uma referência do outro. Virando-se para fora, anseia por um novo alento para a sua vida. A solidão, tornando-se marcante e avassaladora no final da primeira parte deste ciclo de canções com *Einsamkeit* (nº 12), preconiza uma viragem[5]. Esta dá-se com *Die Post*. Mais alegre e jovial esta peça impulsiona o discurso, criando uma outra cor e dinâmica ao conjunto da obra. Em mi bemol maior, apresenta duas cadências breves a ré bemol maior e a sol bemol maior. A mudança de modo nas segunda e quarta estrofes cria uma outra cor e dinâmica discursivas, realizando um contraste de cores e sombras que representam a claridade e a escuridão, a companhia e a solidão, a esperança e a desilusão do viajante que, privado da presença da sua amada, anseia de forma incondicional pela sua presença[6]. Musicalmente, Schubert utiliza estruturas musicais e temáticas bastante simples e concisas; a evolução e o desenvolvimento discursivos baseia-se na variação. A transformação progressiva dos elementos vocais, do melódico para o declamatório, do cantado para o declamado, são recursos utilizados para a intensificação expressiva. O domínio melódico, a natureza, subtileza e singularidade das modulações empregues, a mestria harmónica, a forma como emprega e combina melodia e harmonia e modula com fins expressivos, tornam esta obra singular[7].

No inicio da canção, Schubert anuncia brilhantemente a chegada do correio através de uma textura musical leve e luminosa. O ritmo 6/8 e a indicação *Etwas geschwind* (um pouco animado), faz com que esta canção exiba uma leve excitação própria de quem espera noticias da sua amada. Esta excitação encontra-se, no entanto, dissolvida no final da primeira estrofe onde, um compasso de silêncio, de espera, origina uma enorme tensão dramática. Quebrando com a textura inicial, induz o carácter melancólico e introspectivo da estrofe seguinte[8]. Schubert impõe-nos uma atmosfera mais depressiva sublinhando a decepção face à falta de notícias e a inutilidade do olhar tanto para o passado como para o futuro. A preponderância de um ritmo específico, o ritmo da morte, ao longo da primeira estrofe, antecipa e realça musicalmente as emoções transcritas pelo texto ao longo da segunda estrofe *Die Post bringt keinen Brief für dich* (o correio não traz carta para ti...).
No início da obra, compassos 1 a 8, verificamos o uso de graus disjuntos e a articulação constante entre as várias notas do acorde, as notas estruturais da harmonia, a oposição de três géneros de movimento: um estático (pedal do baixo); um descendente (voz intermédia) e um ascendente (voz superior); a oposição de dois ritmos: o *Molosse* mais

[3] Apesar de frequentemente ser lido em termos autobiográficos, este ciclo de canções deve ser visto como uma forte articulação psicológica e em sentido metafórico.

[4] Na versão final *Der Linderbaum* é o quinto poema da primeira parte, iniciando *Die Post* a segunda parte do ciclo de canções.

[5] Schubert consumido pelo desespero e pela doença encontra-se também ele só nos últimos anos da sua vida.

[6] Nestas canções as evocações no feminino encontram-se unicamente em *Die Post* e em *Die Nebensonnen* (nº 23, Os três sóis), onde o poeta faz referências aos olhos da sua amada.

[7] Em *Winterreise* o tratamento do material musical, inovador, realça a simplicidade e subtileza da escrita e da natureza dos sentimentos expressos pelo poeta.

[8] A mudança no ritmo e a passagem ao menor confirmam e acentuam o facto.

estático (— — —)[9] e o *Amphimacre* mais dinâmico (— ∪ —)[10], e a oposição de dois fraseados distintos (*Staccato* e o *Legato*). Estes elementos caracterizam e revelam a ansiedade, impaciência e inquietação do viajante. Nos compassos 9 a 16 Schubert estabiliza a parte superior da textura, criando uma instabilidade no baixo (alternância de frequências a cada novo pé métrico). Schubert transpõe para o mundo sonoro, e como já referimos, a inquietação do viajante (*Was hat es, dass es so hoch aufspring, mein Herz?* (o que se passa para que saltes assim, meu coração?)). A tensão, a inconstância e a ansiedade, a esperança e o desespero são ainda realçados pelo cromatismo. Numa textura ritmicamente bastante contida, homorritmica, Schubert cria, compassos 15 a 23, dois movimentos melódicos contrários (um ascendente de 3ª maior e outro descendente de 3ª menor), que semiestabilizam o discurso, a par de uma pedal (oitavada) do baixo, compassos 19 a 23[11]. Salientamos a utilização de uma dinâmica evolutiva *crescendo diminuendo* (< >) realçando a tensão e o dramatismo do momento.

Melodicamente, a desilusão e a esperança encontram-se manifestas no género de intervalos empregues. Nas duas exclamações *mein Herz, mein Herz?* (meu coração, meu coração?), compassos 21 a 25, Schubert cria dois movimentos melódicos distintos num âmbito de 3ª menor realizando uma simetria ao nível dos intervalos empregues 2ª menor → 2ª maior ← | → 2ª maior → 2ª menor. Este facto origina a sensibilização do 1º grau (mi bemol pelo ré natural) representando a esperança de que o correio lhe traga notícias da amada.

A expectativa e a interrogação do final de frase está ainda expressa no acompanhamento realizado através da oposição da dinâmica, da harmonia, da densidade (número de vozes), e da cor empregues. O compasso de silêncio que se segue, compasso 26, prolonga a ansiedade e o dramatismo da acção desencadeando uma textura nova e oposta à anterior. A desilusão do apaixonado manifesta-se na contenção e na economia de meios. O ritmo, a harmonia e a melodia, de uma constância quase absoluta, acentuam a sua tensão emocional e psicológica. A simplicidade e subtileza da escrita e dos recursos realça e enfatiza os sentimentos e as emoções do protagonista[12].

Formalmente *Die Post* obedece à forma estrófica. A variação, diminuta, faz-se por questões de prosódia. Melodicamente cada uma das frases comporta-se de forma distinta procurando realçar os elementos do texto. A primeira frase da primeira estrofe, *Von der Strasse hör ein Posthorn klingt* (ouço na rua a corneta do carteiro), articula duas frequências (si bemol 3 e sol 3), realizando um intervalo de 3ª maior (o anúncio da corneta do carteiro)[13]. A segunda frase, *Was hat es, dass es so hoch aufspringt, mein Herz?* (o que se passa para que saltes assim meu coração?), desenvolve-se de forma predominantemente ascendente e igualmente sobre notas estruturais da harmonia. Salvo a anacrusa, um intervalo de 2ª menor, a melodia desenvolve-se entre os intervalos disjuntos de 4ª perfeita, 3ª maior, 3ª menor e 6ª maior, evocando a inquietação do coração do viajante. A terceira frase, sobre o mesmo texto, tem características predominantemente descendentes terminando com uma apojeitura. Este facto pronuncia a desgraça, a falta de notícias da amada e a inconstância de sentimentos que alternam entre a alegria e a tristeza, a certeza e a dúvida. A esperança surge, no entanto, na segunda exclamação de *mein Herz?* (compassos 23 e 24).

Dramática, a segunda estrofe desenvolve-se de forma mais contida. A primeira frase, *Die Post bringt keinen Brief für dich* (o correio não traz carta para ti...), é estática, desenvolvendo-se num âmbito de 2ª maior (sol bemol 3 → lá bemol 3). A segunda frase, *Was drängst du denn so wunderlich, mein Herz, mein Herz?* (porque te inquietas de forma tão estranha, meu coração?), desenvolve-se igualmente de forma contida. A condução melódica estabiliza conduzindo a duas frequências que realizam entre si o intervalo de 2ª maior ascendente (lá bemol 3 → si bemol 3). O discurso desenvolve uma progressão melódica de 3ª Maior de sol bemol 3 (compasso 28) a lá bemol 3 (compasso 30) e a si bemol 3 (compasso 33), e o retorno constante a uma nota de

[9] Empregamos o símbolo ∪ para designar uma breve, e o símbolo — para designar uma longa. Na métrica grega cada longa vale duas breves.

[10] O *Amphimacre* é um dos mais antigos pés métricos gregos. Empregue pelos compositores clássicos numa forma variada e que não permite a sua não-retrogradação rítmica, é utilizado por Schubert nesta obra na sua forma variada, ou seja: colcheia pontuada, semiclocheia, colcheia. Importantíssimo, este ritmo, encontra-se não só na métrica grega como no conjunto das 120 *Deci-talas* hindus do sistema de Çarngadeva sob a designação de *Dhenki*.

[11] Note-se a transformação cromática das linhas melódicas extremas num âmbito de 3ª; fá → lá bemol (3ª menor - voz superior); ré bemol → fá (3ª maior - voz intermédia).

[12] Note-se que a economia de meios é também uma característica do poeta.

[13] Salientamos o facto de que o início da obra se baseia na articulação das notas do acorde perfeito de mi bemol maior que se desenvolve numa extensão de nove compassos. Schubert antecipada, compassos 7 e 8, a cadência V → I, que aparece perfeita e afirmativa somente no compasso 9 (início da parte vocal).

apoio, característico de todos os movimentos melódicos nesta segunda estrofe. Notamos ainda que os vários pontos culminantes da obra se situam em momentos diferentes nas estrofes pares e ímpares. Nas estrofes ímpares o ponto culminante mais elevado (fá 4) efectua-se na primeira exclamação *mein Herz*, (compassos 15 e 60 respectivamente). Nas estrofes pares o ponto culminante (fá 4 → lá bemol 4) é retardado para o penúltimo *mein Herz*, (compassos 44-45 e 89-90 respectivamente), que se revelam igualmente os pontos de dinâmica mais elevada (*f* >).

Ritmicamente, a peça constrói-se com base em três pés métricos gregos: o *Molosse* (— — —), o *Amphimacre* (— ∪ —) e o *Troqéu* (— ∪), combinados e variados por forma a constituírem as diferentes frases e versos que constituem a peça. A anacrusa inicial de cada uma das frases cria movimento, acentuando a instabilidade e a inquietação da acção. Nas estrofes ímpares Schubert utiliza o verso constituído por uma anacrusa, dois pés métricos *Troqéu* e um *Amphimacre*[14]. Assim, e nos compassos 9 a 11, o compositor utiliza o verso ∪∪ , — ∪, — ∪ , — ∪ — , que se repete variado, compassos 37 a 41 e 41 a 46. A variação incide na sua forma de finalização, associada sempre ao texto *mein Herz*, e na anacrusa inicial. Assim, e pela análise, verificamos que Schubert utiliza compassos 37 a 41 o verso ∪ , — ∪ — ∪ , — ∪ — , ∪ — ∪, ∪ — ∪ incidindo a variação na forma de finalização. Esta é composta por dois pés métricos *Amphibraques*. Nos compassos 41 a 46 o compositor emprega o verso ∪ , — ∪ — ∪ , — ∪ — , ∪ —, ∪ —, cuja forma de finalização é composta por 2 pés métricos *Jambico*. Nos compassos 12 a 16 e 18 a 25, o elemento base, o verso inicial, encontra-se variado no seu interior. Schubert emprega um pé métrico novo, o *Tribraque* (∪ ∪ ∪), e duas formas de finalização diferentes. Assim, compassos 12 a 16, encontramos o verso ∪ , — ∪, ∪ ∪ ∪ , — ∪ — , ∪ — onde Schubert substituiu o segundo *Troqéu* por um *Tribraque* utilizando como forma de finalização um pé métrico *Jambico*. Nos compassos 18 a 25 o compositor emprega o mesmo verso, ∪ , — ∪, ∪ ∪ ∪ , — ∪ — , — ∪, — ∪ , — ∪ —, cuja forma de finalização é constituída pelo verso inicial (o elemento base) desprovido de anacrusa.

De carácter distinto, as segunda e quarta estrofes, utilizam dois versos diferentes. Assim, encontramos nos compassos 27 a 30 o verso ∪ , — ∪, — ∪, ∪ ∪∪ , — , constituído por dois *Troqéu* e um *Péon IV*[15], e nos compassos 30 a 35 o verso ∪ , — ∪∪, — ∪, ∪ ∪ ∪ — , ∪ — , ∪ — , constituído por um *Adónico*[16] e um *Péon IV*, tendo como forma de finalização dois pés *Jambicos*. Nestas estrofes, Schubert transforma não só a textura, como o timbre. A textura transforma-se pelo género de ritmo empregue (*Troqéu*). O timbre, a cor, transforma-se não só através da mudança de modo, maior/menor, como através dos registos empregues. O tipo de escrita empregue é homofónica estando a parte vocal enquadrada pela parte instrumental[17].

Conclusão

Compostas por estruturas musicais, melodias, harmonias, ritmos, timbres e texturas de uma beleza e profundidade únicas, estas canções revelam a vivência humana e o que de mais profundo existe no ser humano. Ao traduzir sentimentos em realidades sonoras, Schubert racionaliza o mundo das emoções. A técnica, desprovida de sentimentos, contribui para a sua manifestação. Emoção e razão dialogam contribuindo para a realização de uma obra de uma poética impar. No caso particular de *Die Post*, Schubert descreve e traduz fielmente o mito do viajante conferindo-lhe, através do som, um dramatismo e uma força peculiares. Razão e emoção contribuem para a realização de uma obra que se manifesta um exemplo de perfeição na forma como Franz Schubert visualiza, transforma e traduz o pensamento de Müller.

Bibliografia

Chailley, Jacques, *Le voyage d'hiver de Schubert*, Alphonse Leduc, Paris, 1975

Dain, Allan, *Traité de Métrique Grecque*, Éditions Klincksieck, Paris, 1965

Fischer-Dieskau, Dietrich, *Les Lieder de Schubert*, Editions Robert Laffont, Paris, 1979

Schubert, Franz, *Winterreise*, Lea Pocket Scores, Nova Iorque, 1946

Discografia

Schubert, Franz, *Winterreise*, Polydor, Hamburg, 1972

[14] Não devemos confundir o pé métrico *Amphimacre* (— ∪ —) com o pé métrico *Amphibraque* (∪ — ∪).

[15] O verso *Péon* é um verso de cinco tempos. No caso particular do *Péon IV* (∪ ∪, ∪ —) encontramos um verso constituído pelos pés métricos *Pariambe* (∪ ∪) e *Jambico* (∪ —).

[16] O *Adônico* é um verso constituído por um pé metrico *Dáctilo* (— ∪∪) e um pé métrico *Troqéu*.

[17] Nas estrofes ímpares o tipo de ritmo empregue pela parte vocal e instrumental cria uma maior distanciação entre as duas. A similitude rítmica das estrofes pares origina uma maior introspecção, domínio e estabilidade emocionais.

Encontros

Catarina Peixinho

Paris, le 8 juin 1923

Cher Monsieur de Picasso--
Voulez-vous que nous nous rencontrions lundi, à17h1/2 , au Graff de la rue Saint-Lazare celui qui se trouve en face, l'entrée de l'Hôtel « Terminus ». Si oui :inutile de confirmer. Jÿ serai.
En hâte, & bien à vous,

ESAtie

Escondido atrás de uma enorme tela, Picasso recebe esta carta com surpresa pois de Satie nada sabia, desde há uns seis anos. A curiosidade e a vontade de se reencontrar com o músico que pouco conhecia levou-o a não confirmar o convite. Parou de pintar e a memória de *Parade* começa a desenhar-se no seu espírito. Recorda-se de ser apresentado por Varése a Jean Cocteau que lhe fala dos seus novos projectos; consegue lembrar-se da hesitação que sentiu entre as possíveis críticas dos amigos e o tema que lhe era sugerido. Quanto foi forte, para ele, a ideia da vida metida numa caixa e em cena.

Nunca abandonando os pincéis, eram poucos os estímulos para sair da tela, mas no dia do reencontro com o velho amigo, apressou-se a subir a rua Saint-Lazare. Paris estava quente. Enquanto andava, pensava na tela que se encontrava a pintar e no nome com que a baptizaria. Já se cruzava na sua memória os acrobatas em collants, a pequena rapariga americana e o prestidigitador chinês, personagens de *Parade*, três ícones do imaginário popular. E claro, os seus arlequins.

Num pequeno apartamento que exalava um cheiro leve de mofo, Satie vestia um dos seus fatos cinzentos que aproveitava para estrear dada a usura em que caíra o outro dos seus doze fatos.

Faltava pouco mais de trinta minutos para o seu encontro quando se lembrou de retirar de uma gaveta atulhada a partitura com que receberia o amigo. Contemplou-a ainda por instantes e recordou-se dos poucos amigos, do circo e da sua vida. Olhou de relance para um velho relógio que tinha em cima do piano e reparou que faltava um minuto para as 17h00. Era pontual. Tinha de se despachar.

O encontro frente ao Hotel foi breve, sem grandes palavras, limitando-se ao curto encontrar de olhares e troca de leves sorrisos. Satie raramente se ria e, quando o fazia, pedia desculpa.

Apesar do conforto e do requinte do Hotel, Erik preferia que a conversa se travasse num lugar sossegado, não por temer o seu rumo mas...nem sabia bem porquê... o seu quarto parecia-lhe melhor opção.

Quando Picasso passou a porta ficou petrificado pela estranheza de tal habitat. Num dos extremos do quarto atulhado de chapéus de chuva, talvez uns cem, encontravam-se dois pianos sobrepostos; as portas do armário estavam escancaradas e deixavam perceber o elevado número de fatos iguais; o chão estava praticamente atapetado por pautas pisadas negligentemente por Satie. Numa parede enegrecida pelos anos, via-se um pequeno letreiro que dizia "Je suis venu au monde très jeune dans un temps très vieux". A Picasso aquele pequeno caos inspirou-lhe algum conforto mas começou a perceber por que os outros achavam Satie excêntrico.

Agitado, o músico encontra finalmente as lunetas que sempre o acompanham e cuja ausência lhe causa um certo desconforto. Olhou demoradamente para Picasso, como se lhe fosse fazer o retrato, e reconheceu de imediato a mesma camisola às riscas que vestia quando se encontraram da última vez e isso agradou-lhe, pela nostalgia.

O pintor que já há muito trazia debaixo do braço dois enormes embrulhos, lembra-se de repente:

- Trago-lhe isto para que veja e delas faça o uso que entender.

Satie agradece delicadamente e lentamente retira o papel pardo do primeiro embrulho. Era uma pintura onde se podia identificar o velho Picasso: no meio de algumas formas agudas e cúbicas, adivinha-se um homem, dois copos e, a um canto,

um pedaço de uma partitura colada. Respirou fundo e disse:

- Les Gymnopédies. Merci.

Antes de abrir o segundo embrulho, estendeu uma garrafa a Picasso e um copo. Absinto porque sabia satisfazer o pintor. Picasso dá um gole, acende um cigarro e diz:

- Pensei intitula-la "Celebração de um Encontro" embora não goste de títulos...lembrei-me...

Ainda não tinha terminado a frase já se via a segunda tela, *Parade*, que Picasso reproduzira para oferecer ao músico.

Então Satie que pouco falava – era de feitio – pegou na partitura , sentou-se ao piano e recordaram o trabalho, o prazer que tiveram e o escândalo gerado por esta criação conjunta.

Lembraram Cocteau, os acrobatas, os bailarinos, os cães sábios, o circo, o pano de veludo do teatro do Chatelet, o cavalo alado, o Arlequim, o Pierrot, a Columbina, os managers com o rosto tapado, a continuidade do ritmo, a batida quase metronómica, as melodias despojadas e os motivos de dança, os ruídos das sirenes e a máquina de escrever, enfim, o desconcerto entre a vida do circo e a da cidade.

Terminado o novelo das memórias, Satie com os olhos fixos na tela pergunta:

- E depois? Que fez o amigo?

- Depois mudei. Cansei-me dos clichés pictóricos gastos pela moda. Pensei "há que matar a arte moderna".

- Não me diga que mudou de estilo, como dizem os críticos? Deixou de lado os seus "arlequins"?!

- Estilo, amigo, é um modo de exprimir que invento e mudo, quando sinto que já não está de acordo com o que quero dizer.

- Nesse aspecto estamos de acordo.

- Decidi-me pelo retorno à monumentalidade das obras dos meus colegas do passado, da Roma clássica, da Renascença.

Satie, sorrindo em jeito de provocação, exclama:

- Não acredito que os copie!!

Bebendo mais um gole quente de absinto e olhando penetrantemente para Satie, o pintor exclama:

- Odeio mimetismos! Antes, moldo-os à minha mente. E os Arlequins...perguntou-me por eles? Não deixo de me fascinar por essa figura enigmática, metade criador, metade destrutor. Estão apenas a repousar no meu espírito, à espera de novos dias.

- Posso então ler nas suas palavras que deixou de lado os losangos, os triângulos, os corpos quase deformados, os volumes,...

Picasso interrompe a enumeração e visivelmente irritado afirma

- Quando me chamam cubista fervo por dentro. Abomino classificações, as teorizações dão-me náuseas.

Satie procura acalmar a ira que parecia distorcer as feições daquele génio. Mas Picasso prossegue:

- Nunca abandono nada porque nunca me fixo a nada. Apenas sinto, muitas vezes, a necessidade de me esvaziar completamente, de começar do zero, de inventar qualquer coisa. Quero, agora, arredondar as minhas formas. Quero, apenas agora.

Satie permanecia emudecido. O tempo passava depressa e os sinos da igreja mais perto anunciavam a chegada da noite.

Levantando-se vagarosamente, o compositor estende uma pasta guarnecida de partituras a Picasso.

- Leve-as para um dia me ter no pensamento ou então use-as para os seus rabiscos – disse sorrindo com alguma ironia. Sabe que os seus colegas já me chamam o Picasso da música? Sinto-me lisonjeado.

Com uma sonora gargalhada o autor de *Demoiselles d'Avignon* diz:

- Não lhes leve a mal! Mas sabe-me explicar essa malfadada comparação?

- O amigo sabe que pertenci e fui compositor da seita da Rose-Croix?

- Sim. E isso faz de si um Picasso?!

- Sabe também da minha paixão pelo número 3 que me tem levado a compor peças cuja quantidade atinge esse número?

- Sim, lembro-me bem das suas três *Sarabandes*, das suas *Gymnopédies*, daquela outra... aquela que tem nome de fruto...

- *Trois morceaux en forme de poire*?

- Essa mesmo, desculpe-me o grave esquecimento.

- Essa obra foi um grito de revolta contra quem dizia que a minha música não tinha forma.

- Mas, desculpe-me a insistência, continuo à espera de um motivo para que você se transforme em mim!

- Para mim o 3 é um número místico, uma espécie de superstição. Há nele algo de divino e emblemático. Ora, não há também um pouco de misticismo nos seus Pierrots e nos seus Arlequins? Não representam eles passagens de um mundo para o outro?

- Ah! Começo a perceber... Mas isso não o faz merecedor de uma pena tão pesada...o Picasso da música.

Satie compõe ligeiramente as lunetas, fecha um dos pianos e reflecte.

- Sabe, aprecio a sua ideia de juntar planos separados no espaço, de reencontrar muitos pontos de vista numa única composição. É curioso...agora vejo com clareza que também eu escrevi muitas

vezes três peças que eram tão somente três olhares diferentes sobre um único conceito musical.

Picasso recosta-se na velha cadeira e como se estivesse a pensar alto diz:

- Afinal não estamos assim tão longe!

Com a cabeça baixa, o músico murmura.

- Estamos sim. Eu nunca fui admirado por nenhum dos meus colegas, nem pelo público que tentou ouvir-me!

- E Debussy?

- Debussy foi dos únicos. Disse-me um dia que o surpreenderam as minhas harmonias, a maneira como uso duas ou mais tonalidades ao mesmo tempo, a simplicidade das formas...achava também curiosas as minhas partituras sem barra de compasso. Mas como havia eu de competir perante as obras de grandes dimensões dos meus colegas?

- E porque havia de querer competir? Eu acho-o genial e se isso faz ou não de si um Picasso pouco importa.

- Para ser sincero, fartei-me, como disse há bocado, de clichés; quis mesmo fazer pequenas peças.

- Mas não se estará a esquecer das *Vexations*? Repeti-las 840 vezes é obra de génio. Já imaginou os pianistas que vão ser precisos para as interpretar de uma só vez?

Os dois riem largamente enquanto imaginam a cena.

- E que me diz das frases que escrevia antes das peças? Estou-me a lembrar daquela "Abre a tua cabeça" ou a outra "Como um ovo".

Um sino bateu as nove horas da noite, quando Satie explicava a Picasso que gostava de brincar com os intérpretes e com as próprias obras.

A despedida é inevitável mas Satie ainda tem tempo para propor a Picasso o desenho dos cenários de um ópera em que andava a trabalhar.

Um forte abraço separa os dois homens que a História acabará por aproximar.

Satie agradece comovido as telas, retira pela primeira vez as suas lunetas e pede a Picasso que continue sempre à procura de outros caminhos.

Com um aceno de mão Picasso diz:

- *Flauta de Pan.* É o nome que darei à minha nova obra. Fico feliz em dar-lhe esta notícia ao mesmo tempo que a dou a mim próprio. Adeus.

- Adeus.

Satie apaga a luz, abandona o quarto cada vez mais escurecido pelo pó. Na rua nada de novo. Caminha direito, olhando, de vez em quando, firmemente para trás de si e respira devagar enebriado pelo encontro da tarde.

Fernando Laires – lenda pianística portuguesa

Nancy Lee Harper

Abstract

Trata-se de uma lenda musical especial, mal conhecida em Portugal – uma Lenda cujos valores artísticos e expressão pianística estão à beira da extinção. Este breve artigo tenta expor uma vista panorâmica da vida e da carreira do pianista português, radicado no estrangeiro, Fernando Laires (b.1925).

I. Introdução

Fernando Laires, na sua explêndida [*sic*] *faceta de intérprete que tão bem sabe exprimir as ideias e a linguagem dos autores interpretados, proporcionou uma deveras interessante e válida tarde de música....*[i]

Há poucos pianistas no mundo, em qualquer século, que tenham tocado a integral das 32 sonatas para piano de Ludwig van Beethoven (1770-1827). Ainda há menos quem tenha tocado estas obras em qualquer idade. O mais famoso caso é o de Camille Saint-Saëns (1835-1921), aos onze anos, ou o caso de José Vianna da Motta (1868-1948), aos cinquenta e nove anos. Ademais, há escassos pianistas que chegam a tocar este ciclo até aos vinte anos de idade. Tal é o caso do pianista português Fernando Laires.[ii] A sua carreira internacional foi desenvolvida pelos 5 continentes do mundo como concertista e pedagogo. Uma crítica de imprensa categorizava a execução de Laires como "fenomenal".[iii] Complementando o legado concertístico, Laires deixa-nos uma antologia de música portuguesa de sessenta e nove obras gravadas em vinte discos, subsidiada pela Embaixada Portuguesa em Washington e pela Fundação Gulbenkian.[iv]

II. Biografia

Fernando Laires, natural de Lisboa, nasceu numa família virada para a música. A mãe era pianista e cantora, o pai era da Marinha de Guerra. Desde criança, Fernando adorava o piano e aos três anos começou a tocar de ouvido. Foi a mãe que acarinhou o seu interesse pelo piano. Foi ela que iniciou e acompanhou os seus estudos ao piano sempre com a maior confiança no futuro da sua vida profissional. Aos quatro anos começou a harmonizar as melodias tocadas de ouvido. Pouco a pouco começou a leitura de música impressa. Aos seis anos tocava a Marcha Turca de Mozart: Levantava-se de madrugada, antes dos seus pais, para ir para o piano. Era uma paixão, que permanece até hoje. Por motivo da Guerra em Moçambique, a família Laires deslocou-se a Lourenço Marques, actual Maputo, onde o pai andava em missão de serviço . Lá permaneceram seis anos. Os seus estudos eram acompanhados pela mãe e só aos nove anos de idade entrou para uma escola oficial. Esta liberdade permitiu-lhe ter vantagens no âmbito do seu desenvolvimento artístico e espiritual. Voltando a Portugal, continuou os seus estudos de piano no Conservatório Nacional de Lisboa com o Prof. Carlos Gonçalves no Curso Geral e o Prof. Lúcio Mendes no Curso Superior. Nos anos anteriores a terminar o Curso, tocou a integral das sonatas de Beethoven em dez recitais, aos dezanove anos.[v] Era o segundo pianista a atingir este louvor em Portugal, após Vianna da Motta no centenário de Beethoven (1927). Por mérito, Laires recebeu um piano de cauda, *que havia sido legado ao Conservatório por D. Elena Couceiro Ferreira de Mesquita, para ser atribuído ao aluno mais distinto, mediante deliberação do Conselho Escolar.*[vi] Foi condecorado em Londres com a Medalha Beethoven, em memória de Artur Schnabel (o grande intérprete de Beethoven), no âmbito do Harriet Cohen International Awards. No ano seguinte, ganhou um prémio nacional subsidiado pelo governo português. Frequentou a Juilliard School of Music de Nova Iorque, onde obteve a mais alta classificação. Subsequentemente viajou por Inglaterra, França, Alemanha, Itália e Suíça, onde estudou, frequentando um mês de *masterclasses* pelo grande pianista Alfred Cortot (1877-1962) em Lausanne. O seu último professor foi Isidor Philipp (1863-1958). Este acertou: *Laires será não somente um notável "virtuose", mas também um professor de rara inteligência.*[vii]

III. Destaque

Fernando Laires tem actuado como solista, com orquestra, e como professor de *masterclasses* em Portugal, Estados Unidos da América, Austrália, Áustria, Brasil, Canada, Costa Rica, Croácia, República Checa, Inglaterra, França, Hungria, Indonésia, Itália, Coreia, Malásia, México, Nova Zelândia, Noruega, Suécia, Polónia, República Popular da China, Rússia, Escócia, Suíça, Singapura, Ilha Formosa e Hong Kong. A sua brilhante carreira de concertista foi predita pelo grande Prof. James Friskin, especialista em interpretações de Bach, durante o Curso de Férias de 1948, em Chautauqua, onde Laires se tornou notado.[viii]

Na sua docência encontram-se tais instituições como o Conservatório Nacional de Música de Lisboa, a Universidade do Texas em Austin, Interlochen Center for the Arts, a Universidade Católica da América, o Conservatório de Música Peabody, o Conservatório de Música de Shenyang na China (onde tem lugar fixo) e é actualmente professor de piano na Eastman School of Music em Rochester, Nova Iorque.

Como membro dos júris internacionais de piano, tem sido adjudicado aos concursos de *Tschaikovsky* (Moscovo), *Van Cliburn* (Texas), *Gina Bachauer* (Utah), *Franz Liszt* (Hungria) e *Casagrande* (Itália).

É co-fundador da *American Liszt Society*, da qual foi Presidente e Director do Festival ao longo de 35 anos.

Gravou mais de oitenta obras para piano e/ou piano e orquestra. Foi director artístico da Antologia de Música Portuguesa supra referida.

Recebeu a Medalha "Liszt Centennial Commemorative Medal" do governo húngaro. Em Portugal, foi condecorado pelo governo ao nível de Comendador da Ordem do Infante D. Henrique. Em 2000, recebeu o "Great Artist Lifetime Achievement Award" pela Southern Illinois University e a Beethoven Society for Pianists. Em 2003 será "musician of the year" pela fraternidade Mu Phi Epsilon.

Recentemente foi editada uma gravação "ao vivo" de obras de Beethoven e Liszt. Entre as palavras descritivas sobre o magistério de Laires, o crítico Robert Dumm escreveu: "ideias magicais" e "com agilidade e graça".[ix]

IV. Filosofia

A filosofia de Fernando Laires sobre o ensino e a vida artística é muito interessante. Ele próprio teve muita liberdade, podendo até ser considerado um autodidacta de grande talento.

Sobre o ensino-aprendizagem

Professores ensinam o que sabem, o que pensam da música e o que ouvem nela. Por esta razão há que trabalhar com mais do que um professor. Observei o que digo por ter tocado as mesmas obras para vários professores, que reagiram a elas de maneira diferente. O mestre Isidor Philipp foi o verdadeiro mestre final, que soube dar coerência ao que eu tinha aprendido anteriormente. Mas, na realidade, depende do aluno ensinar-se a si próprio. As lições não podem comportar tudo o que há para aprender e dominar e o aluno ter de digerir o que aprendeu de uma maneira pessoal... para criar a nossa própria linguagem de comunicação, temos de transformar o que aprendemos de uma forma pessoal.[x]

Liszt estudou com [Carl] Czerny [(1791-1857)] apenas dois anos e nunca mais estudou com um professor a partir dos doze anos. Apesar deste facto, tornou-se o melhor pianista que houve, porque ele tinha isto dentro dele.[xi]

A principal responsabilidade do professor de piano é fazer do aluno aquilo que o aluno é, aquilo que o aluno tem por nascimento....O professor também não deve influenciar o aluno a querer ser como o professor.[xii]

Hoje em dia os alunos de música estão tão ocupados que não têm tempo para visitar museus, para os passeios nos parques, para ler livros escolhidos por eles, para aprender peças musicais fora do currículo, para olhar pela janela, ou para pensar sobre a estética da área que estão a tentar estudar e apreender. Como os alunos estão dispersos em muitas direcções e têm cada minuto preenchido, o processo de maturação diminui-se. Os alunos precisam de tempo para as suas próprias fantasias, tempo para aprender com as suas fantasias, e tempo para assimilar e reflectir sobre elas....Mais do que informação, visto é necessário para poder produzir arte e a execução do piano.[xiii]

Um professor de música é realmente alguém muito especial, porque a música requer trabalho do ouvido em simultâneo com o intelecto e o corpo. É muito importante aprender a utilizar os sentidos e a desenvolvê-los. Também o aluno que não se torna

num bom pianista pode adquirir o conhecimento da música e pode desenvolver-se como indivíduo. Se vidas foram enriquecidas através do estudo da música, o professor teve sucesso.[xiv]

Sobre a vida artística

A vida contemporânea é materialista. Os jovens querem ser famosos, enriquecer e conquistar o mundo com os seus nomes, sem demora. Esta atitude é contrária ao espírito artístico, que é essencialmente privado e espiritual. Só é possível ter êxito quando nos tornamos necessários aos outros. Não podemos fazer a nossa própria fama. Só outros a podem fazer para nós. A fama pode ser falsa e comprada.[xv]

A música não é para o emprego. Existe para o espirito humano.[xvi]

Sobre a arte e a academia

De facto a execução ao piano é muito subjectiva e por isso muito difícil de avaliar. Pessoas no meio académico não se sentem confortáveis quando não podem avaliar o valor de uma performance. Por outro lado, se uma pessoa escreve um texto teórico ou musicológico, a maneira de escrever revela se ele tem conhecimento. Uma regra permite uma posição a favor ou contra, conforme a informação, para testemunhar se aquilo é bom. A área artística é sempre evolutiva. Na área da pintura, por exemplo, Picasso nunca poderia ter atingido o que fez sem quebrar regras, no entanto os pianistas clássicos têm muita pressão para aderir a regras estabelecidas e a um currículo dado. O mundo académico deve alterar a sua atitude perante a arte da performance se quiser formar artistas. Beethoven não foi à escola para inscrever-se nas disciplinas que nós forçamos ao nossos alunos hoje em dia. Ele estudava o que precisava para desenvolver o génio dele.[xvii]

Sobre a arte e a sociedade

A sociedade também não tem tempo, actualmente, para se dedicar à percepção dos valores culturais. Eles estão transformados em oportunismo comercial. Ser pianista não é carreira previamente estabelecida para ninguém. O talento é pessoal e as iniciativas que há que tomar têm de ser pessoais. Ninguém pode prever o que vem a suceder na vida de alguém, nem sequer os próprios. A vida artística é essencialmente uma vida de paixão pela arte a que nos dedicamos. Um emprego de professor não é a vida artística a que me refiro. A verdadeira vida artística é uma vida arriscada, de aventura, sem garantias, mas de uma riqueza espiritual enorme. Há os que perdem a paixão, desiludidos, mas é possível considerar isso como uma manifestação de que o impulso inicial para a vida artística não era compreendido pelo próprio, ou não se assentava no aspecto psicológico necessário. Para resolver estes dilemas pessoais, o jovem pianista tem de se conhecer subjectivamente e sentir o que está disposto a sofrer pela sua arte. A vida é um livro fechado e temos de ter a coragem de o ler sem preocupações quanto ao seu desfecho.[xviii]

As artes só são necessárias para a sociedade quando o povo necessita delas. As escolas não podem criar as artes, nem podem garantir lugar para as artes na sociedade. As novas gerações terão de decidir. O que lamento, presentemente, é ver que as tradições das grandes escolas pianísticas se estão perdendo. Mais tarde é possível que se venham a descobrir, mas nunca será o que tem sido, porque é impossível recriar o passado com a mesma vida e espirito humano, que sempre ficam sujeitos às influências do seu tempo.[xix]

A cultura é uma realização do espírito humano e da capacidade humana; a música é derivada daquela experiência humana.[xx]

Os valores artísticos são a fonte da cultura, e a cultura reflecte os valores da sociedade. Quando nos divorciamos da influência da cultura, perdemos os nossos valores artístico-humanos.[xxi]

A escola russa de piano ainda dá ênfase ao contacto com as outras áreas de desenvolvimento humano para nutrir a mente humana e o espírito humano e para projectar a dimensão humana na performance. A nossa sociedade tecnológica e científica tem abandonado muitas destas preocupações como se fossem irrelevantes pois não preparam as pessoas para o emprego.[xxii]

Sobre a interpretação

O objectivo da performance é recriar uma obra de arte. No entanto a performance como ofício, sem recriar a experiência por trás das notas, é sem sentido. Quando um artista interpreta a música, não pode pensar na técnica, nos dedos, nem no teclado. Acontece apenas naturalmente ,como a fala.[xxiii]

V. Conclusão

O destacado artista, Fernando Laires, tem sido categorizado como "o pianista completo".[xxiv] Não há dúvidas sobre o impacto que teve no mundo. Não há

dúvida do impacto que teve em Portugal, ainda que um pouco distante.

Seu "espírito ecléctico"[xxv], devido às suas interpretações, demonstra uma vida interior enriquecedora para todos os que tiveram o privilégio de o ouvir e de o conhecer.

Homem inteligente, sensível e humilde, Fernando Laires deixa uma herança pianística rara em qualquer país. Portugal é afortunado por ter esta sorte.

Tudo na vida segue por caminhos diferentes. Basicamente, creio que os artistas têm de nascer com a capacidade para o ser. Não há outra forma de criar artistas[xxvi].

Notas

[i] Extracto de prensa de *The Evening Star*, Washington, D.C., Thursday (s.d.).
[ii] A reportagem destes programas encontram-se registados no livro *The Piano in Concert* pelo George Kehler, 2 vols., Scarecrow Press, 1982.
[iii] Extracto de prensa portuguesa não identificada.
[iv] *Anthology of Portuguese Music*, Educo Records, Ventura CA.
[v] Os programas dos recitais figuram no livro, *The Piano in Concert* de George Kehler, 2 vols., Scarecrow Press, 1982.
[vi] *Ibidem.*
[vii] *Ibidem.*
[viii] *Ibidem.*
[ix] Dumm, Robert (May/June 2002) "Reviews" in *Clavier*, vol. 41, no.5, 28. Encomenda-se o CD de *Sinfonia Records*, 1730 East 86th Street, Indianapolis, Indiana 46240, EUA. Fax: +001 – 317-843-9103.
[x] Entrevista não publicada de Nancy Lee Harper-Fernando Laires, 28 de Novembro de 1999.
[xi] Nancy Bachus, "The Artistic World of Fernando Laires" in *Clavier* (March 1994), 6, traduzido pela Nancy Lee Harper. *Liszt studied with Carl Czerny for only two years and never studied with a teacher after age 12, yet e became the greatest pianist who ever lived because he had it in him.*
[xii] Harper, 1999.
[xiii] Bachus, 1994, 6.*Today, music students are so busy they do not have time to visit museums, walk in the par, read books of their own choosing, learn pieces not assigned, look out the window, or think about the aesthetics of the field they are trying to learn and understand. As students are pushed in many directions and have every minute allocated, the maturing process slows down. Students need time for their own fantasies, and time to grow from them and time to assimilate and reflect..It takes more than information to produce art and great piano playing.*
[xiv] Bachus, 1994, 11. *A music teacher is really someone very special, because music requires working with the ears along with the intellect and body. It is important to learn to use the senses and sharpen them. Even a student who doesn't develop into a good pianist will become acquainted with music and develop as an individual. If lives are made richer by studying music, the teacher has been successful.*
[xv] Harper, 1999.
[xvi] Bachus, 1994, 9. *Music is not for jobs. It is for the human spirit.*
[xvii] Bachus, 1999, 6. *Because piano playing is subjective, it is often difficult to assess. People in the academic world are uncomfortable when they are unable to measure the value of a performance. On the other hand, it a person writes a theoretical or musicological paper, the writing clearly shows if he is knowledgeable. A measuring stick allows a position either for or against, depending on information, to testify that what we are judging is good. The artistic field is always evolving. In the field of painting, for example, Picasso could never have achieved what he did without breaking rules, yet classical pianists are under great pressure to stick to the rules and a prescribed curriculum. The academic world should change its attitude toward the art of performance if it is to develop artists.*
[xviii] Harper, 1999.
[xix] Harper, 1999.
[xx] Bachus, 1994, 11. *Culture is an accomplishment of the human spirit and the human capacity; music is derived from that human experience.*
[xxi] Bachus, 1994, 11. *Values are the source of culture, and culture reflects a society's values. When we divorce ourselves from the influence of culture, we lose values.*
[xxii] Bachus, 1994, 8. *Russian piano training still emphasizes contact with other fields of human endeavor to nourish the human mind and spirit and to project the human dimension when performing. Our technological, scientific society has abandoned many of these concerns as irrelevant because they do not prepare people for jobs.*
[xxiii] Bachus, 1994, 8. *The purpose of performance is to recreate a work of art, but performance as a craft, without recreating the experience behind the notes, is meaningless. When an artist interprets music he cannot think about technique, his fingers, or the keyboard. It just happens, as naturally as speaking.*
[xxiv] Isidor Philipp, Notas de programa, op. cit.
[xxv] Notas de programa, *op.cit.*
[xxvi] Harper, 1999.

Agradecimentos

Fernando Laires
Emídio Teixeira
Fernando Vieira
Patrícia Lopes Bastos

Imagem, tecnologia e arte

Paulo Bernardino

O que não divide os homens não os apaixona, no entanto o que os apaixona, divide-os apaixonadamente.

Régis Debray

Deste modo podemos ver como se comporta o Homem na irredutibilidade dos valores e da verdade. Não é apenas um dado cultural, e nenhuma comunidade (dos filósofos aos políticos), pode por si determinar comportamentos ou quereres.

A arte é na realidade um produto da liberdade humana, não vista como uma necessidade do instinto face à intenção, mas uma liberdade primordial, desprovida de intenção segundo uma orientação Hegliana ó Marxista, onde se procuram as causas e se tentam prever as consequências.

Ao falar de arte, do ponto de vista da sua história (quando menciono arte estou a falar das Artes -Plásticas) estamos obrigatoriamente a falar de uma arqueologia do visual. Note-se que arte, como hoje a entendo – valores que antes demais se desprenderam da transcrição do visível (não do real) – só é possível a partir dos meados do sec. XIX onde a tecnologia (e a fotografia é em grande medida a responsável) permite que a representação saia da mão do homem (tão clínica quanto apaixonada).

Todas as culturas visuais sempre tiveram o seu modo próprio de "deslocar" o espaço circundante, visível, para uma superfície plana – dos hieróglifos Egípcios ás estampas Japonesas – onde o modo de representação se tornou quase uma ciência (no Renascimento aparece a geometria que desenvolve as leis da perspectiva).

Esta ciência – geometria descritiva, a perspectiva artística – trás consigo uma noção de infinito o que por si só é um elemento destabilizador destruindo de facto os conceitos de universos reservados e compartimentados que regiam a representação até então. Vai fazer com que a representação dos espaços deixe de estar nas mãos do sensível e distante e passe a incorrer numa globalização de conceitos acercáveis a todos os estudantes das suas regras.

Como se está a atravessar uma mudança na concepção do mundo, ou da existência, que coloca no seu centro o homem, "o homem é a medida de todas as coisas» (é nesta frase, de Protágoras, que radica todo o pensamento do Humanismo), a perspectiva no fundo dá poderes ao seu executor, pois este organiza e conhece o espaço, o que por sua vez vai fazer com que o "real" passe a ser algo que se começa a "perceber".

Se até então estávamos, no que diz respeito à representatividade, perante todo um domínio protagonizado pelo Icon com a técnica da pintura a óleo (o quadro, conveniente ao desenvolvimento da colecção, note-se que as imagens deixaram, com este novo suporte, de pertencer às paredes, imóveis, para serem elementos transportáveis, móveis), acaba por proporcionar uma mudança no seu âmago tornando-se desse modo prisioneira da aparência.

Portanto, entre o séc. XV e o séc. XIX, assistimos a uma estetização da imagem, período que marca a aparição da colecção particular, protagonizada pelos Humanistas, assim como a aparição das colecções públicas, onde o grande público passa a usufruir da obra de arte.

Esta transformação vai realmente ser a primeira a ter impacto na imagem tal qual hoje a conhecemos.

Pela primeira vez temos a imagem como objecto.

Esta manifesta aquisição por parte da nova forma, o quadro, deve em grande medida a sua competência à transformação operada por Gutenberg, que permitiu a passagem da madeira, xilogravura, à estampa gravada nos metais e facilmente reprodutível em série [inclusive, os pintores nessa época, e com o intuito de fazerem as sua obras chegar a todo o Ocidente como modo de divulgação e estimulação de vendas, faziam gravuras dos seus próprios quadros (Note-se que é neste período que se dá o aparecimento de grandes gravadores – Durrer e Mantegna, por exemplo)].

A gravura em metal que se usava na época – tecnicamente designada por gravura em talhe doce, processo de gravar em que os sulcos são feitos a buril sobre chapa metálica – acaba por ser a

grande propulsora de um aspecto relevante no desenvolvimento da imagem, a ilustração. E é precisamente aqui que se desenvolvem a um ritmo mais acelerado, inclusivamente, as ciências ditas descritivas tais quais, a geometria, a botânica e cosmografia.

Estamos na presença do livro em série e o quadro não consegue combater nem a mobilidade nem o preço que este atinge, o que faz com que o livro passe então a ser um grande veículo de influência, não só de estilos como de plágios, na realidade um grande meio de intercâmbio.

Devemos concluir que o primeiro meio altamente responsável pela globalização visual foi sem dúvida a gravura associada à imprensa – a estampa.

Nos meados do sec. XIX os retratistas, pintores profissionais estão arruinados assim como no final do mesmo século os pintores paisagistas, pois os "postais ilustrados" passam a ser do domínio público. Pode-se ler no livro das conversas de Picasso com Brassai – a fotografia veio para libertar toda a pintura da literatura, inclusive do motivo.

Uma escultura impressa em papel, não é em absoluto uma escultura. Nem uma pintura impressa em papel é em absoluto uma pintura. Mas uma imagem fotográfica impressa continua a ser uma fotografia. Ou seja, o meio em que as formas estão representadas estão directamente associadas às suas funções.

O primeiro a advertir teoricamente a perda da autonomia da arte produzida pela expansão da técnica foi Walter Benjamin (1936), que com antevisão assinalou:

«O que murcha na era da reprodutibilidade da obra de arte é a sua aura. O processo é sintomático, o seu significado ultrapassa o domínio da arte. Poderia caracterizar-se a técnica de reprodução dizendo que liberta o objecto reproduzido do domínio da tradição.»[1]

A associação tradicional da arte com a dimensão do culto conferia aos seus produtos, às obras, um halo espiritual, de sacralidade. E aos artistas, como «criadores», tinham uma função próxima de uma espécie de sacerdócio do espírito.

Mas, como advertiu Walter Benjamin, ao serem reprodutíveis tecnicamente, as obras foram, pouco a pouco, perdendo a sua aura.

Muitas Mona Lisas vão e vêm nas redes estéticas e comunicativas da cultura de massas. A obra perdeu a sua singularidade, convertendo-se em imagem metafórica, em signo disponível para se encarnar numa amplíssima diversidade de suportes. O resultado é a dessacralização secular da arte.

A segunda metade do sec XX é conhecida, ou melhor, poderá a ser designada como a «civilização da imagem», ou mais precisamente a «erada simulação», Font Doménec, (1985). O mundo passa a ser absorvido pelas imagens num acto desesperado de consumo, que se rege por leis especificas, acabando por resultar numa única forma de ver e entender o mundo.

As imagens deixam de pertencer ao lado humano espaço-temporal e passam a pertencer ao quotidiano da comunicação de massas, através da difusão dos meios de comunicação de massas, os ditos mass-media. As imagens passam a ser utilizadas de uma forma racional e pragmática, uma verdadeira economia.

Segundo Mondzain (1996), de um modo geral esta visão implica uma organização de uma ordem tendo em vista um lucro, material ou não, situação que governa o nosso mundo sócio-cultural.

Existe quase como que uma religiosidade fanática desta «civilização da imagem» em possuir imagens que estão associadas sobremaneira à ideia de desejo – aquilo a que se aspira ou de que se tem vontade.

Este modo de estar perante a imagem trás consigo uma "cegueira" própria, um advento da falta de lógica, que se explica porque as imagens na realidade não são para "ler", se não para consumir. A Merilyn Monroe, assim como os acontecimentos do 11 de Setembro de 2001, são em si o ícone desta realidade.

A imagem constituiu-se/afirmou-se no universo da era tecnológica, que é o suporte de massificação mais desenvolvido das sociedades capitalistas.

Ao conhecermos o mundo através das suas imagens, conhecemos o real através das suas representações. A imagem encarrega-se de cobrir as distâncias, as ausências e os desconhecimentos. Melhor, seduzem.

De facto, a partir do sec XIX, acelera-se a automatização das técnicas de figuração. Cada uma das grandes inovações tecnológicas no domínio da imagem confisca aos artistas um pouco mais de privilégios. A imagem deixa de ter necessidade deles. Coagidos a abandonar um território sobre o qual haviam reinado durante meio milénio, procuram

agora um outro que lhes seja próprio, em que a sua subjectividade possa desabrochar livremente.

Numa palavra, como disse justamente o critico americano, inventor do termo "action painting", Harold Rosenberg, «O artista tornou-se demasiado grande para a arte.»

Com certeza que neste discurso da imagem não poderia de deixar de referenciar, e de fazer aqui o ponto de charneira do advento numérico na imagem ou a imagem digital – vulgo designação.

A imagem numérica, em parte, não se afasta da saga imemorial da busca da reconstrução do real.

No entanto o sujeito aparelha-se doravante de um tipo de máquina completamente novo, o computadora, que já não visa, no seu princípio, representar o mundo mas simulá-lo. Além disso, imagem e sujeito têm agora a capacidade de interagir – ou de dialogar – quase, instantaneamente, em tempo real.

Já não nos importamos com o que está representado mas como é que representa (as campanhas da Benneton são o exemplo). Estamos perante toda uma atitude ideológica, onde as consequências não são verdadeiras consequências mas resultados.

Como diz Edmond Couchot:

"A maioria destas reflexões sobre as relações do sujeito e da técnica foi suscitada pelas tecnologias das telecomunicações e pelo funcionamento das redes numéricas que modificam mais explicitamente a posição do sujeito, colocando-o numa situação de conexão em que os efeitos de distribuição são muito acentuados. Mas a aparelhagem do sujeito não se limita apenas ao domínio das telecomunicações, produz-se sempre que o sujeito se encontra numa situação dialógica com a máquina. Logo que é aparelhado a um dispositivo numérico, on-line ou off-line, o sujeito vê as suas possibilidades sensíveis e operacionais serem desmultiplicadas através das interfaces."[2]

A principal característica das imagens técnicas, segundo Flusser, é o fato de elas materializarem determinados conceitos a respeito do mundo, justamente os conceitos que orientam a construção dos aparelhos responsáveis pela sua forma.

É possível, portanto, definir os aparelhos pela sua propriedade básica de estarem programadas para produzir determinadas imagens e para produzi-las de determinada maneira, a partir de certos princípios científicos que encerram o seu fim. As formas simbólicas (imagens) que essas máquinas constroem já estão, de alguma maneira, inscritas previamente (pré-escritas, programadas) na sua própria concepção e na concepção de seus(s) programa(s) de funcionamento.

Realmente os programas dos computadores são formalizações de um conjunto de procedimentos conhecidos, assim as suas regras de funcionamento são catalogadas, sistematizadas e simplificados para serem colocados à disposição de um utilizador preferencialmente sem formação/educação que insira aspectos de caris estéticos.

A propagação do software comercial, leva a uma perturbante padronização das soluções, a uma certa constância, por vezes a uma total impessoalidade, onde se tem a sensação de que tudo o que se vê foi realizado pelo mesmo designer/autor.

O que se vê, por parte do público, é uma grande dificuldade, à medida que as interfaces/programas se tornam cada vez mais poderosos e «friendly -user», de saber diferençar entre uma prestação original e a mera demonstração dos filtros (virtudes) de uma aplicação.

Talvez a solução esteja em contrariar a programação programada do programa, ou seja subverter a função para a qual a máquina/aplicação foi desenvolvida.

Possivelmente até o melhor e um dos mais importantes papéis da arte numa sociedade tecnocrática seja precisamente a recusa sistemática de submeter-se à lógica dos aparelhos, reinventando, em compensação, novas funções e finalidades.

Mas a tecnologia digital não está a alterar somente o estatuto do objecto artístico, mas também as relações entre o produtor (artista) e o receptor (público). Desde os anos 70 que a ideia de participação criativa do público é um dos aspectos recorrentes no universo artístico.

As imagens neste tipo de universo requerem a intervenção dos sujeitos receptores. A imagem oferecida converte-se, assim, num ponto de partida.

É um dos aspectos mais curiosos da revolução digital: em lugar da passividade, o computador propicia a acção, a modificação daquilo que se vai auferindo. No plano artístico, a ideia da inter-actividade converteu-se numa das mais entusiasmantes demandas.

Na realidade, arte sempre foi sinónimo de uma procura de representação do mundo circundante, o que faz de si uma realidade virtual: realização de mundos prováveis, alternativos ao mundo vivente, prosaico.

A arte sempre procurou que essa realidade alternativa fosse importante na vida e na sensibilidade dos seres humanos.

Assim foi e assim será.

Bibliografia

[1] Benjamin, Walter, "*Sobre arte, técnica, linguagem e política*", Relógio d'água, Colecção Atropos, pref. T. W. Adorno, Lisboa

pág 79

[2] Bragança de Miranda, José, 1999, "*Real vs. Virtual*", Publicação Semestral da Revista de Comunicação e Linguagens, Edições Cosmos, Lisboa

A citação encontra-se na pág 27 – Tecnologias da simulação: um sujeito «aparelhado»

Edmond Couchot

Impressão do portfolio

Ana Amado, Ana Biscaia, Bruno López, Claudio Ferreira, Inês Lopes, Isabel Paiva, João Godinho, João Lopes, João Loureiro, Márcio Gouveia, Margarida Kol, Pedro Moreira, Silvano Rodrigues, Vasco Melo, Helena Barbosa

Abstract

Apresentação de alguns trabalhos realizados pelos alunos durante o seu percurso académico no curso de Design de Comunicação.

I. CURRÍCULO

O currículo que actualmente, faz parte do curso de Design de Comunicação, teve um percurso sólido e promissor durante seis anos de existência. Composto por um conjunto de disciplinas, orientadas para as especificidades inalienáveis ao perfil de formação dos seus licenciados, o currículo permitiu a aprendizagem e o desenvolvimento de inúmeras matérias, consoante os conteúdos propostos.

II. DISCIPLINAS

No âmbito das disciplinas de Produção Gráfica e Técnicas de Reprodução Gráfica, dentro da sua temática – Portfolio, os alunos tiveram a oportunidade de apresentar, através de alguns trabalhos práticos à sua escolha, o seu percurso académico, num formato de catálogo. Sendo finalistas de curso e perspectivando a sua área profissional, este formato poderá ser utilizado como instrumento que futuramente os servisse na sua vida profissional, sendo o meio que, rapidamente, dá a conhecer a transversalidade dos conteúdos que contribuíram para uma acção multidisciplinar da sua formação, dando uma visibilidade notória ao curso de Design de Comunicação.

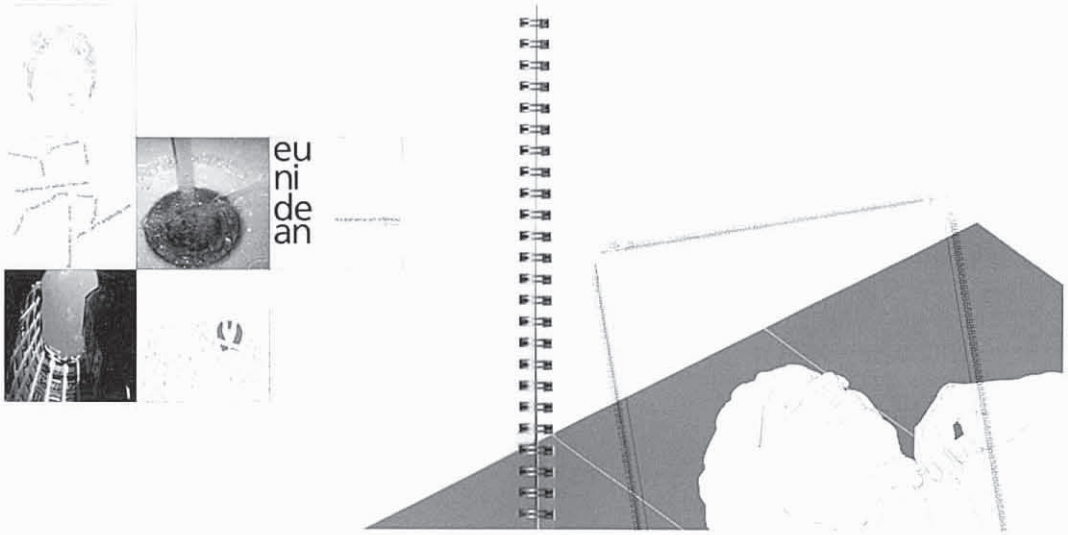
III. RESULTADO

A concretização deste Portfolio permitiu aos alunos realizar uma reflexão sobre o seu percurso na área do Design de Comunicação, entender todo o processo de impressão de um documento, nas suas diferentes fases, bem como servir de estímulo para a realização de um trabalho concreto, com orçamentos e requisitos reais.
Este é o resultado de um trabalho, que proporcionou uma visão global da realização dos projectos pessoais que foram desenvolvidos baseados no seu trajecto académico. Assim, este artefacto é um objecto da imagem do curso e do desejo da identidade visual de cada aluno.

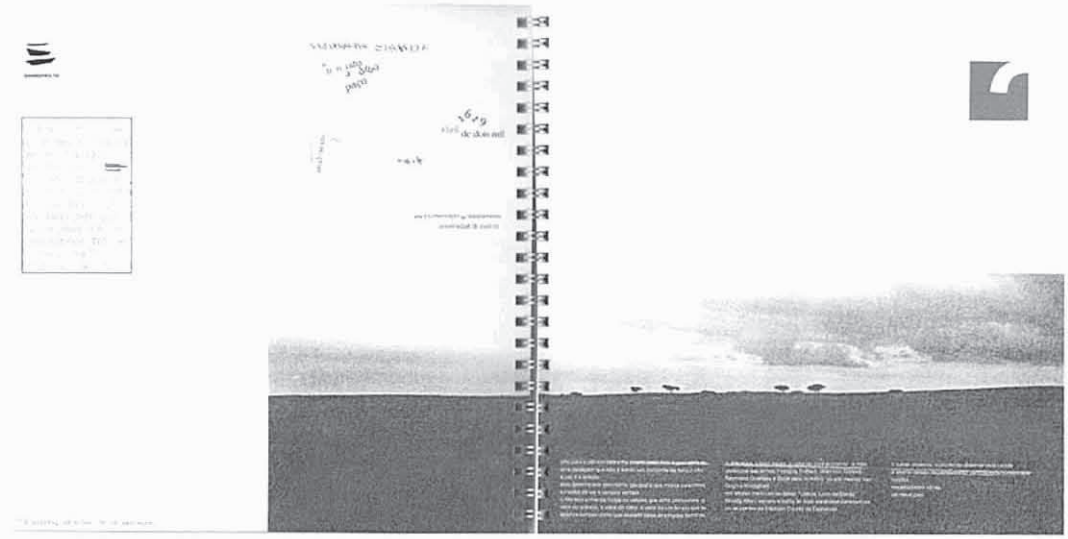
AGRADECIMENTOS

Rocha/Artes Gráficas, Lda

ana amado

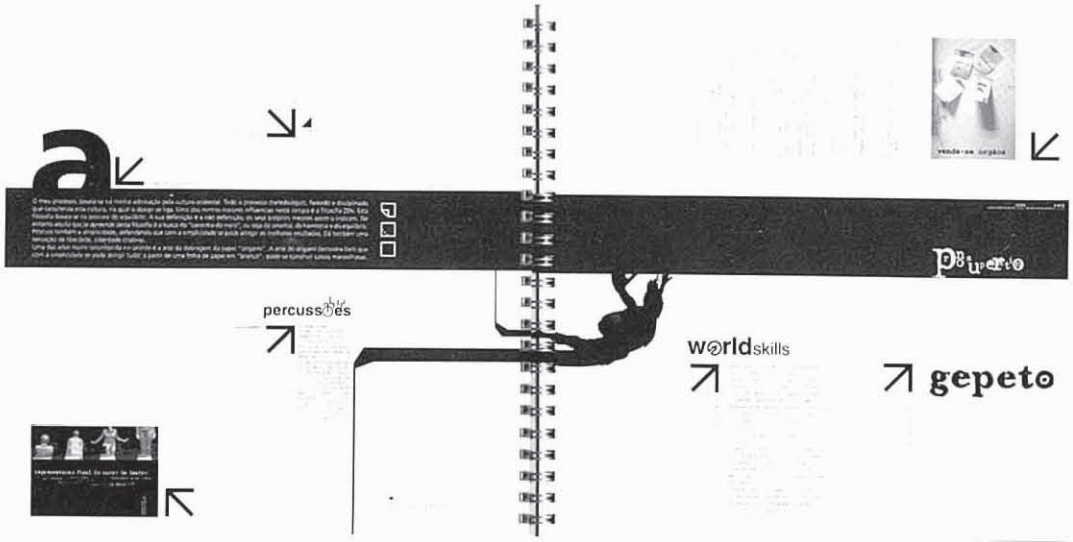


ana biscaia



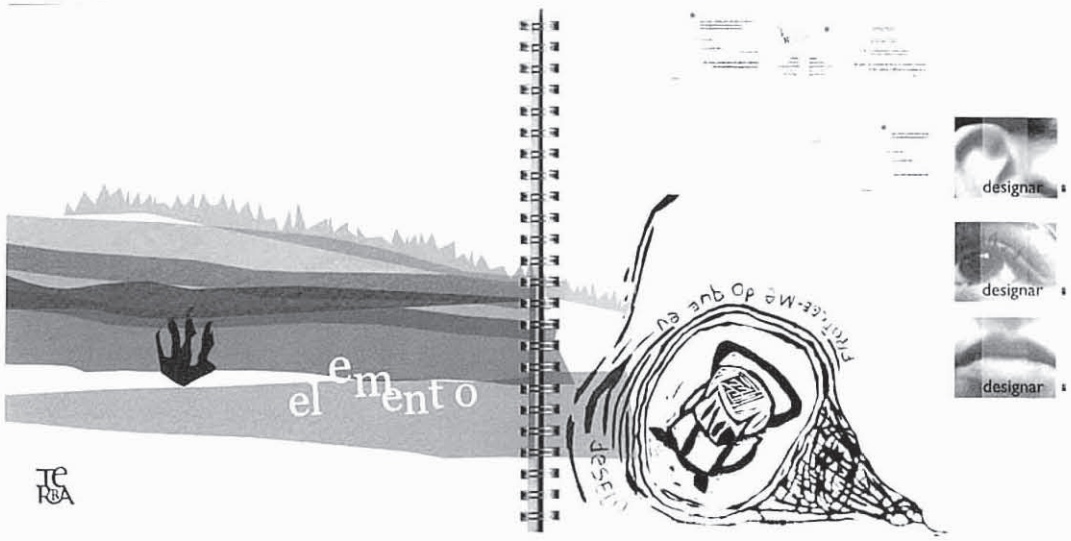
bruno lópez

claudio ferreira

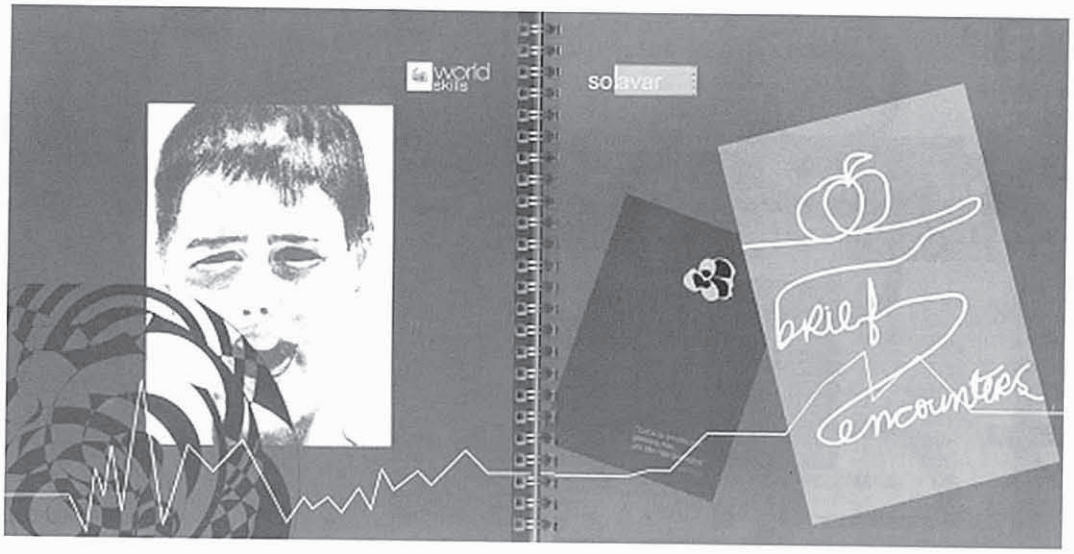


inês lopes

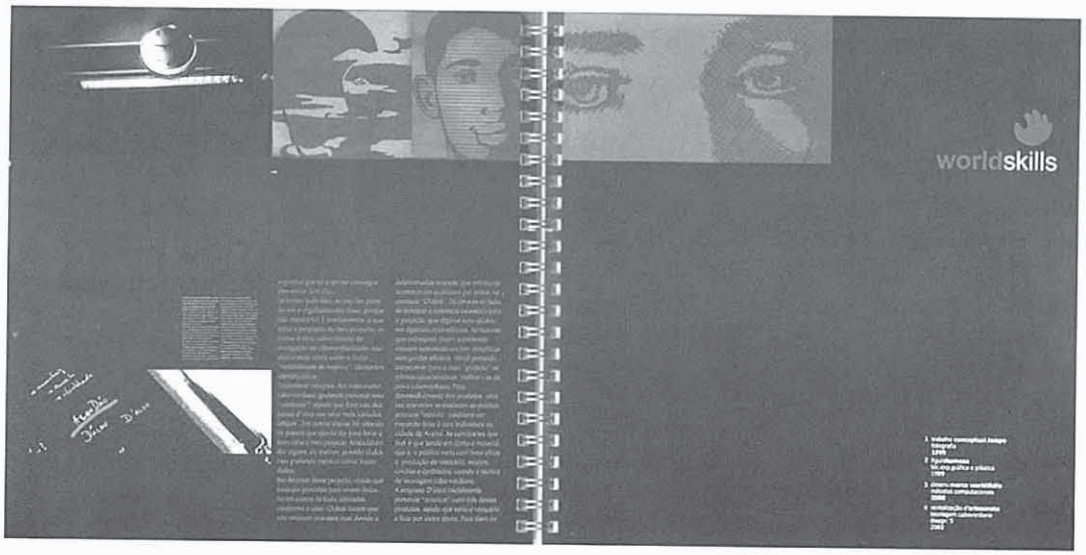
isabel paiva



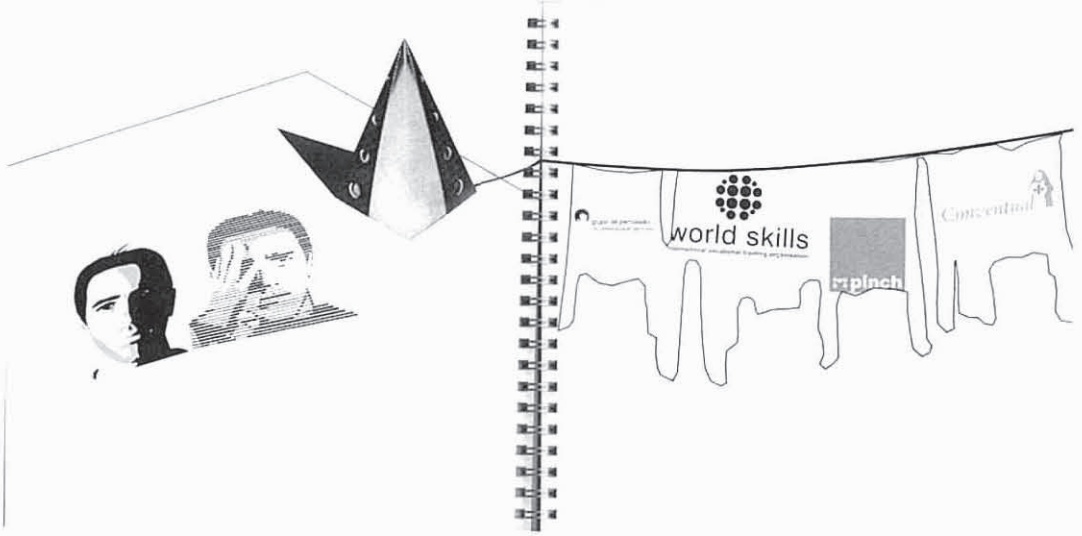
joão godinho



joão lopes

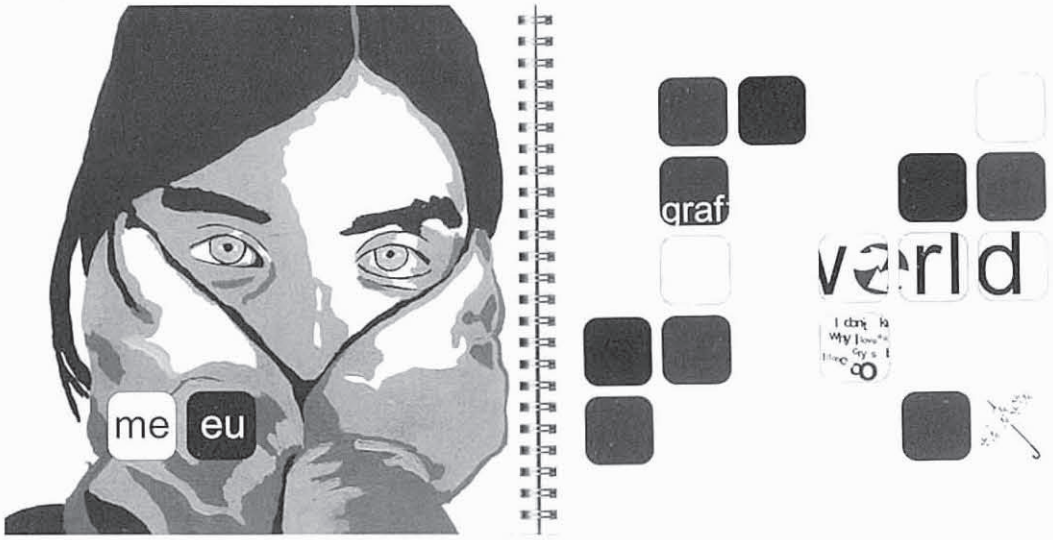


joão loureiro

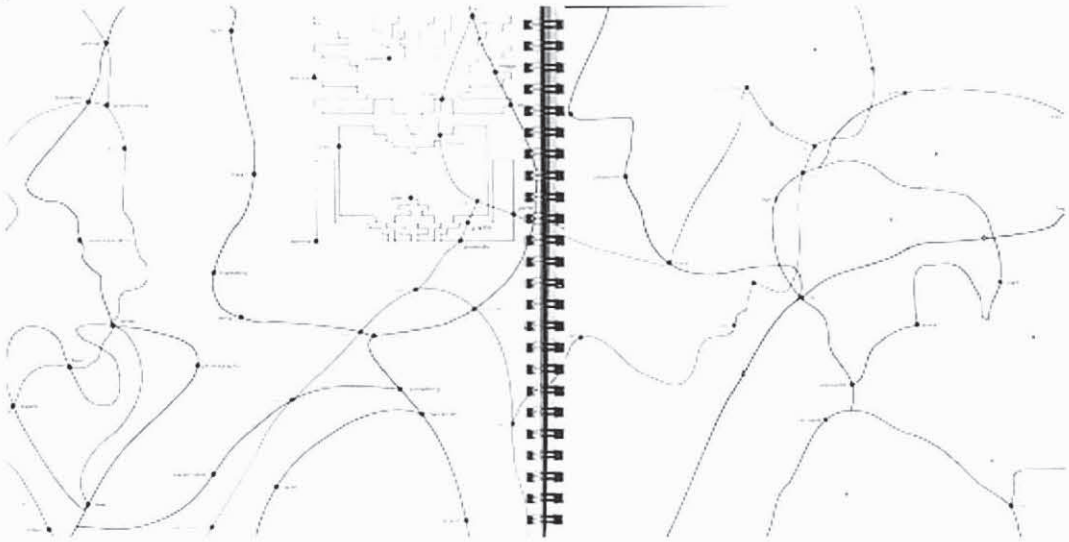


márcio gouveia

margarida kol

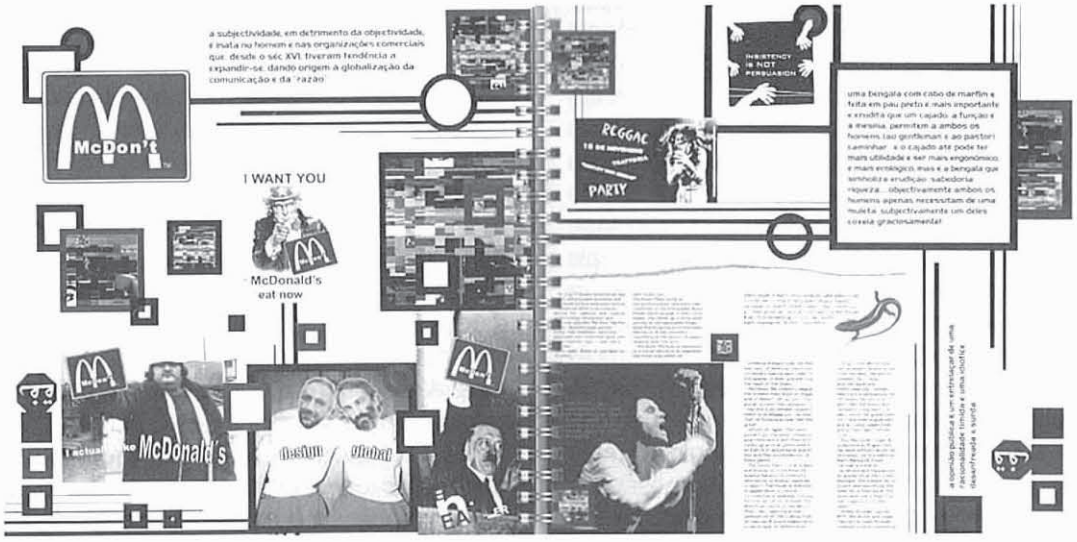


pedro moreira



silvano rodrigues

vasco melo



Música e artes plásticas: interacções

Jean-Yves Bosseur

A principal razão que me levou a realizar uma investigação sobre as interacções entre música e artes plásticas, foi o facto de que normalmente as relações que potenciamos entre estas disciplinas serem de ordem analógica, metafórica (as "vagas metáforas" que denuncia o esteta Etienne Souriau na sua obra *La correspondance des arts*), enquanto que, ao analisarmos os centros de interesse de diferentes pintores face ao domínio musical, nos apercebemos que sendo em grande número, tornam a procura de um simples paralelismo entre estes modos de expressão, um facto de importância menor. Além disso, para além dos autores mais citados, como sejam, Kandinsky, Scriabine ou Klee, parece-me necessário mostrar que muitos outros artistas já haviam fomentado várias hipóteses susceptíveis de provocar múltiplas formas de prolongamento, ramificação, ou mesmo desvio face ao préestabelecido. Este facto revela-se ainda mais premente, após a expansão ideológica e a diversificação estética que se opera no início do século e após a segunda guerra mundial, pois observamos de novo uma certa compartimentação das disciplinas artísticas, enquanto que os desenvolvimentos mediáticos e tecnológicos mais recentes, por princípio, incitariam à transgressão de qualquer atitude ou princípio convencionalmente associado à História da Arte.

No meu livro *Musique, passion d'artistes* (Edições Skira), os capítulos consagrados ao século XX estão organizados segundo cinco eixos: as equivalências sensoriais; a abordagem do ritmo entre tempo e espaço; as correspondências estruturais; a plasticidade do fenómeno musical; as interacções efectivas entre as várias formas de expressão, parecendo-me que cada tendência apresenta, ainda hoje diferentes formas de ressonância. Tratando-se apenas de orientações esquemáticas, certas obras, como a de Paul Klee, intervêm, a este nível, segundo diferentes pontos de vista. O estudo das relações entre música e artes visuais continua, a meu ver, a articular-se em redor destes princípios, eixos de orientação, independentemente dos meios técnicos utilizados. É assim que noções como vibração, ritmo, variação, colagem, série, acaso... podem ser encaradas nas suas relações ambivalentes com o tempo e o espaço, no intuito de preservar um carácter fundamentalmente interrogativo.

Os temas que desenvolvi em *Musique/arts plástiques: interactions au xxème siécle* (Edições Minerve) reflectem o mesmo tipo de abordagem. O primeiro eixo, correspondências sensoriais, orienta-se em torno de Scriabine e a sinestesia, de Kandinsky e o *Blaue Reiter*, e do musicalismo.

Assim, e no decorrer do século XVI, verificamos que Arcimboldo imaginou um sistema de equivalências entre as várias cores (valores graduados do preto ao branco) e as diferentes alturas sonoras. Em 1740, o matemático jesuíta Louis-Bertrand Castel mostra, no seu tratado sobre a óptica das cores, um quadro de concordâncias entre a escala temperada e o espectro cromático, fundando o seu raciocínio sobre duas tríades: a das cores primárias e a dos sons do acorde perfeito. Castel sublinha ainda a importância da figura circular para as artes visuais e sonoras, encontrando-se o círculo presente tanto no jogo das tonalidades como no das cores. O autor insiste ainda na importância dos números 3, 7 e 12 nas teorias relativas aos dois domínios chegando a esboçar, em 1734, os projectos de um "cravo ocular" e de uma "tapeçaria musical" chamando a atenção de compositores como Rameau, Telemann e Jean-Jacques Rousseau.

No entanto, é no romantismo que as diferentes artes põem em causa os princípios estabelecidos e os academismos vigentes, interrogando-se sobre as raízes comuns a qualquer expressão artística independentemente dos saberes próprios de cada disciplina. Sem dúvida que impera a nostalgia de uma idade de ouro, de uma festa primitiva, de uma unidade original, anterior à separação dos sentidos, capaz de operar uma autêntica fusão com a natureza.

Elaborada a partir do interesse desenvolvido no final do século XIX pelos mistérios gregos e o conceito de *Gesamtkunstwerk* desenvolvido por Wagner, a concepção sinestésica incentivou a experimentação de modos de escrita sintéticos, de teclados de cores, de associações múltiplas de sons e imagens, testemunhando as investigações tanto de Scriabine como de Baranoff-Rossiné.

Outra forma de inflectir os diferentes domínios artísticos consiste em tomar como ponto de partida o facto de a energia corporal ser determinante, sendo a noção de ritmo comum às categorias do espaço e do tempo. O sentimento de que o acto pictural repousa em parte sobre a gestualidade, sobre impulsos físicos que não são estranhos à prática de um instrumento de música, está igualmente presente no espírito de Van Gogh, quando declara em 1889: "... a forma como o pincel se encontra entre os meus dedos é igual à forma como estaria um arco sobre o violino, e, unicamente, para meu prazer".

Reflectindo sobre as relações frutuosas, embora por vezes igualmente ingénuas e ilusórias, existentes entre música e artes plásticas, não devemos esquecer a afirmação de Klee que, na sua extrema concisão, nos transporta para além dos dualismos académicos que têm sido determinantes na elaboração da estética tradicional: "um ritmo, vê-se, percebe-se, sente-se nos músculos". Salientamos que este terceiro termo nos afasta definitivamente de qualquer finalidade comparativa, de qualquer sistema de correspondências mais ou menos arbitrário. A sua constatação é imparável: Klee sublinha a parte física do gesto, independentemente de este estar ligado a uma acção de natureza instrumental, vocal, gráfica ou coreográfica, pois independentemente dos instrumentos empregues, um arco a friccionar uma corda, um pincel sobre uma tela, ou o facto da origem do acto se confundir, ou não, com a respiração, e aparentemente sem intermediário exterior, encontramos princípios elementares de energia ancorados nas componentes musculares do corpo. É por isso que a transferência, a viagem de um modo de expressão a outro, não tem necessidade de se apoiar em convenções estranhas às práticas artísticas propriamente ditas; a passagem faz-se sem problemas.

Neste segundo eixo, que poderia intitular-se "o ritmo entre tempo e espaço", os principais temas de reflexão são: Kupka e o ritmo; Delaunay e a simultaneidade; Matisse, o movimento e a harmonia; F. Léger e a dissonância; A. Gleizes e a questão da temporalidade; as primeiras experiências cinematográficas abstractas; o gesto gráfico e o gesto instrumental (Jackson Pollock, Olivier Debré, Jean Berthier, Claude Melin...), sendo a influência do Jazz determinante para numerosos pintores.

Para além das conjunções sensoriais efectuadas, vários artistas tentaram explorar as relações entre música e as artes plásticas ao nível da sua estrutura formal, do seu "número". A procura de uma osmose entre construção visual e acústica, presente no pensamento estético de Goethe quando qualifica a arquitectura de uma "arte musical silenciosa", referenciando provavelmente Schelling, que menciona a propósito, a existência de uma "música bloqueada". Num dos seus pensamentos de *"Maximes e reflections"*, Goethe evoca a arte de Orfeu, "a quem atribui um vasto estaleiro caótico". Graças aos sons rejuvenescedores da sua lira, as rochas dispuseram-se de acordo com as regras da arte, "formando em seguida estratos e muros rítmicos"; porque, para ele, mesmo que os sons desapareçam, a harmonia continua presente. Por analogia, o habitante de uma cidade bem construída vive entre melodias eternas, penetrado de um sentimento de ideal que se refere conjuntamente ao visual e ao sonoro, participando assim "de um prazer ético e religioso mais elevado" (*Écrits sur l'art*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 286).

Quando Delacroix se interessa pela fuga, na sequência de um encontro com Chopin, entramos igualmente num registo de relação entre duas linguagens artísticas, que engloba a noção de composição enquanto princípio gerador. "Interrogando-o sobre o que estabelecia a lógica em música, Chopin fez-me sentir que é a harmonia e o contraponto, sendo a fuga reflexo de uma lógica pura. Verifiquei ainda que dominando a arte da fuga, se domina o acto criador. Pensei então como gostaria de me instruir nestes domínios [...]. Este sentimento fez-me sentir o prazer que os cientistas, dignos desse nome, encontram na ciência. A verdadeira ciência, não representa uma parte do conhecimento diferente da arte. A ciência encarada por um homem como Chopin, é a arte ela mesma. A arte deixa assim de ser vulgar, uma inspiração que vem não se sabe bem de onde, que anda aleatoriamente, apresentando apenas o exterior pitoresco das coisas, sendo a Razão, ela mesma, ornada pelo génio, de acordo com uma lógica necessária e regida por leis superiores" (*Jounal*, Paris, UGE, 1963, pp. 283-284). Neste caso, a aspiração final não é conduzir a uma fusão de todas as artes, a uma comunhão polisensorial, mas encontrar uma lei geral superior, apta a ir para além dos constrangimentos materiais próprios a cada arte fomentando autênticas correspondências estruturais.

Este terceiro eixo compreende os seguintes pontos: o universo musical de Klee; Mondrian e a música do Neo-plasticismo; a matemática musical de Van Doesburg; a música da Bauhaus; os contributos do Serialismo; o paradigma musical de Albert Ayme. Inscrito numa forma de teatralidade ou ritualidade, o instrumento musical introduz uma tonalidade tanto festiva, como meditativa, susceptível de coagir a atenção que o espectador consagra à obra de arte e, orientar a sua "audição interior", no sentido do imaginário. O fenómeno musical inundado de

informações visuais, que podem ser apreendidas de acordo com as suas consequências plásticas, mas também históricas, sociológicas, psicológicas ou políticas, contribui para a alteração da noção de figuração.

Os compositores não se privaram, a partir do desenvolvimento das notações gráficas, de brincar sobre o impacto visual das suas partituras. Por outro lado, numerosos artistas plásticos, nomeadamente os que praticam a colagem, tiraram partido, à sua maneira, deste espaço codificado de signos específicos (parcialmente secreto para os iniciados) que representa a partitura. Cruzando dados simbólicos e gráficos, a notação musical apresenta um interesse muito específico para o pintor, na medida em que não se encontra necessariamente familiarizado com o seu código de leitura.

O quarto eixo orienta-se sobre as diversas formas de representação visual da música: o cubismo e os instrumentos de música; o instrumento de música e a sua tonalidade visual (Dufy, Chagall); o surrealismo e a arte musical; a plasticidade do objecto sonoro (Pierre Buraglio, Aldo Mondino, Richard Di Rosa, Alain Kirili...); a notação musical e as artes visuais (Adolf Wölfli, Robert Motherwell, Jiri Kolar...).

Sem que possamos detectar uma ruptura objectiva entre as intersecções multi-artísticas do início do século e as das últimas quatro décadas, é ponto assente que os problemas se põem de maneira diferente aos artistas que assimilaram a experiência da obra aberta, desbravaram os territórios ainda parcialmente explorados dos mass-média, confrontando-os com os problemas das novas formas de notação e de comunicação. Se, durante a primeira parte do século XX, as associações entre várias disciplinas se ficaram normalmente pelo estado virtual (à excepção das formas tradicionais de confrontação audiovisual que representa a ópera ou o bailado), o imaginário contribui para tecer as relações sugeridas de forma mais ou menos indirecta. Em alguns casos, historicamente mais próximos de nós, é a cooperação efectiva das diferentes formas de expressão que nos convém. Verificamos ainda que, a ambição do autor não é produzir a obra de arte total, tornando-se o conceito de *Gesamtkunstwerk* despropositado. Certos movimentos artísticos, como o futurismo e o dadaísmo representam as premissas de tais diligências.

É assim, que o quinto eixo que proponho, se situa, de forma transversal, face às diferentes categorias artísticas, sendo as suas principais etapas: o projecto musical dos futuristas; os enigmas de Man Ray, Picabia e dos dadaístas; as partituras de Marcel Duchamp; as interações entre o visual e o sonoro (Yves Klein, Jean Dubuffet, Tom Phillips, John Cage); os meios de suporte musicais e a sua visualização (Milan Grygar, Sarkis, Wolf Vostell...); o espírito Fluxus; os escultores sonoros (Jean Tinguely, Takis...); e a instalação e os desenvolvimentos tecnológicos dos multimídia.

Normalmente, os pintores projectam-se mais facilmente no universo sonoro que os compositores no das artes plásticas. Este facto confirma-se ainda hoje. No entanto, desde o romantismo, que encontramos múltiplos testemunhos de "audições coloridas". Schumann escreve numa carta de 1833: "sinto-me imensamente feliz quando um raio de sol dança sobre o meu piano de cauda, como que brincando com o som, ele mesmo apenas uma luz vibrante", ou ainda em Chopin que declarava a Delacroix ver a sua nota favorita, o sol, em azul.

Convém ainda acrescentar um sexto eixo, onde as relações entre o visual e o sonoro são encaradas, desta vez, a partir da experiência dos compositores (Claude Debussy, Erik Satie, Olivier Messiaen, Henri Dutilleux, Francis Miroglio, Iannis Xenakis, Morton Feldman...), em especial a partir de questões do imaginário visual, do espaço, dos contributos visuais inerentes à notação.

Através da pluralidade de diligências assinaladas, parece-me que diversas noções-chave se insinuam como um baixo contínuo: o jogo (com a flexibilidade e o risco que lhe são inerentes); o desvio em relação aos sistemas e às categorias artísticas mais convencionais; a interrogação subentendida em projectos tendo por base processos dinâmicos em detrimento de obras imutáveis; e frequentemente, e longe de ser valorizado como tal, a tecnologia como parte integrante desta problemática.

· Tradução

Helena Santana

O museu de design português

João Branco, Carlos Aguiar Pinto, Francisco Providência, Vasco Branco

Abstract

Existe um hiato entre o tempo das artes e ofícios / indústria tradicionais portugueses, que demonstraram historicamente ser capazes de gerar objectos de concepção própria de alta qualidade, e o momento actual que revela um espaço de desencontro para onde a indústria foi remetida, funcionando predominantemente num regime de subcontratação não criativa, que responde, na sua quase totalidade, às encomendas dos grandes operadores globais.

Portugal, foi, nas últimas décadas, receptor da transferência de tecnologias avançadas ao nível produtivo, necessitando de repensar o papel do design num processo de industrialização[1] que combine a identidade / diferença da concepção local (relativamente periférica), com as premissas lançadas pela globalização de que ainda não se adivinha uma conclusão pacífica.

Neste âmbito apresentaremos a definição de um quadro estratégico de investigação em design cujo objectivo se prende com o aumento da competitividade da indústria portuguesa, pelo incremento da sua auto-estima, pelo reforço da sua identidade e pela criação de novas oportunidades com viabilidade económica.

Este processo definirá modelos de estudo de alguns objectos artesanais / industriais portugueses que, em contextos específicos de tempo e espaço, constituiram um património de excelência.

Destes estudos resultam dois campos de investigação: um claramente museológico (no sentido da interpretação do passado com um sentido de futuro), e outro que através da definição de "briefs" interactivos, constituirá a base para a intervenção de pares designers/empresas para a concepção de novos produtos, cuja expressão se traduzirá num programa de exposições temáticas de âmbito internacional com um sentido de difusão / promoção para uma futura comercialização.

O quadro estratégico de investigação proposto, pode configurar hipóteses de explicação, mas também de contribuições para a construção da cultura material de um povo. Investigação pura, no sentido em que conduz à produção de novo conhecimento (cuja aplicabilidade directa não se inscreve no seu programa), mas que promove desde logo a sua tradução em investigação aplicada.

Esta proposta desagua na elaboração e organização de conteúdos, dando suporte teórico à constituição de um Museu do Design Português, conclusão final deste desiderato. A recolha, catalogação e estudo de artefactos que traduzam o património português. È fundamental para alicerçar um design que revele a nossa identidade nos quadros internacionais que são conhecidos.

O museu assim estruturado encerra um muito particular ideal interactivo e metalinguístico, de forma a que sirva não só para ler o passado, mas sobretudo para pensar o presente e fazer acreditar no futuro.

O contexto

Os cenários decorrentes da globalização vieram colocar, ou tornar mais óbvias, questões inquietantes a países e a tecidos empresariais relativamente periféricos, ou "prisioneiros" de uma dialéctica centro / periferia, que aparecem como entidades estranhas à formulação das envolventes estratégicas, e que apenas são chamados para representar o papel de parceiros ocasionais dos grandes operadores comerciais e culturais que ditam as regras do jogo. Esta ausência de voz relevante neste contexto complexo deriva, entre outras razões e no que se refere à indústria (e indirectamente aos serviços), de um corte abrupto entre as artes e ofícios e as proto revoluções industriais. De facto, se é verdade que muitos países e culturas desenvolveram as artes e ofícios até um nível qualitativo muito apreciável, porque perfeitamente compatíveis com a identidade de um saber fazer específico, dando continuidade ao

[1] Maldonado, T., *Design Industrial*, Lisboa, Edições 70, 1999 e Bonsiepe, G., *El diseño de la Periferia*, Barcelona, Ediciones, G. Gilli, S. A., 1985.

fluxo cultural, já as revoluções industriais se desenrolaram de acordo com ritmos e sentidos pautados pelas economias dominantes (até por via da imitação menor dos modelos de sucesso), quase que encomendadas para a geração de unidades de suporte, complementares a prazo, das políticas contínuas de busca dos factores produtivos ao mais baixo preço. Esta situação, que ainda hoje se verifica com alguns contornos que pensamos poderem originar um verdadeiro "dumping" económico e social internacional, originou o abandono, por parte dos países com economias mais débeis e sem capacidade de interferência no desenho das dinâmicas globais, da conceptualização, da distribuição e da comercialização de artefactos próprios.

Estes países foram vocacionados para o fabrico, numa lógica de subcontratação pouco compensadora e que os afastou, não só da possibilidade de ensaiarem estratégias autónomas e de desenvolverem culturas de gestão sofisticadas, como do contacto essencial com o público consumidor, o que lhes retirou a capacidade de ler os sinais dos mercados e das sociedades, base fundamental para a construção de ofertas empresariais com um valor acrescentado real.

O facto de lhes ser reconhecida qualidade no fabrico, (caso de Portugal em indústrias como a das malhas, de componentes para o sector automóvel, moldes de injecção, calçado) não constitui uma garantia de sustentabilidade para este tipo de empresas, por força da lógica da deslocalização que é a consequência do aparecimento nos mercados de parceiros que apresentam custos produtivos cada vez mais comprimidos.

Por outro lado, esta situação contribuiu para uma erosão interna (com as consequências inevitáveis no campo da auto-estima) e externa (da marca-país), ao nível da qualidade percebida das ofertas empresariais, facto que prejudicou e prejudica as reservas de outras prestações possíveis, como seja o caso dos serviços, nomeadamente do turismo, ainda que sejam reconhecidas genericamente, algumas das características nacionais essenciais pare este negócio: condições naturais e históricas privilegiadas, qualidade de alguns produtos naturais, idiossincrasia da predisposição à empatia, ao acolhimento.

Apesar de os museus emergirem frequentemente como resposta/revelação a ameaças ou crises de identidade, o Museu de Design Português aparece, pelo contrário, como um domínio de reflexão crítica e pró-activa sobre o design. Um museu que se desenvolve em torno do objectivo da construção de um futuro sustentável para as prestações empresariais nacionais e de uma marca -país que constitua um discurso forte de creditação do design português. E também de observar e tratar o património dos artefactos portugueses, interpretando-os, ou seja, dotando-os de um discurso produtivo na construção futura do design, ou do design com futuro.

Porquê um museu?

Se o museu é a casa onde habitam as musas e se o que falta ao tecido industrial/empresarial português é em boa medida, a inspiração do design, nada mais justo que a criação de um Museu do Design Português. Um museu, no entanto, que encerre um ideal museológico interactivo e meta-linguístico, para que sirva não só para ler o passado, mas sobretudo para pensar o presente e creditar o futuro.

Conhecemos a problematização recente da noção de museu, nomeadamente com o advento do multimedia e das potencialidades da virtualização do que até há bem pouco tempo, se cingia ao recolher, coligir, classificar e revelar conceptualmente os diversos patrimónios que vão desaparecendo, dia a dia, perante uma indiferença quase generalizada.

O museu foi, durante muito tempo, a instituição onde uma sociedade guardava os vestígios do seu passado, constituía um lugar da memória social e, ao mesmo tempo, o lugar da definição do presente. Eram exibidas obras sacralizadas, tanto pela sua raridade, como para revelar uma experiência, realidade ou existência superior (obras de arte, obras religiosas, artefactos que povoam a cultura material, obras de colectivos ou realizações de homens únicos ou superiores). Como a sociedade tradicional, ele guardava e legitimava a imutabilidade dos objectos, de acordo com um ponto de vista único que tendia a sacralizar-se e a aparecer como verdadeiro.[2]

Com Malraux[3], o museu imaginário ganha uma dimensão sentimental, construtora de sentido; com toda a liberdade do campo virtual assiste-se a uma viagem, no tempo e no espaço, cujo objectivo se traduz na construção de um argumento em rede.

Um novo conceito de museu que decorre do aparecimento de um modelo de sociedade que se

[2] Llussà, X., *O design do museu na sociedade de informação*, Universidade Federal de Pernambuco.

[3] Malraux, A, *O museu imaginário*, Lisboa, edições 70, 2000.

caracteriza pela[4] multiplicidade, pela aceleração do tempo, pelo estreitamento do espaço, pela individualização dos percursos, pela interactividade, pelo privilegio do presente, pela recriação constante do sentido.

Da discussão actual sobre a noção de museu fica-nos, como formatação possível do edifício formal, a ideia do projecto variável[5] (a utilização de estratégias combinatórias, o relacionamento fragmentário[6], a análise em termos de pensamento vertical[7] dos espólios) e da capacidade de aceleração de partículas[8], como meios ideais para antecipar o futuro, oferecendo um espaço de intervenção em tempo útil.

Porquê "de design"?

Quando definimos o museu como sendo de design tivemos o cuidado de referir os contextos e as contribuições necessárias de todas as outras disciplinas de sustentação para um projecto como este. Elegemos o design porque pensamos constituir o território de reflexão e acção mais adequado às transformações que entendemos cruciais para o tecido empresarial português e para a marca-país[9], ou melhor para o reposicionamento do país-marca no mercado internacional.

Partimos do princípio, que julgamos consensual, de que o design é um dos instrumentos privilegiados para a inscrição de valor acrescentado nas ofertas nacionais[10] para consumo interno e externo. Por outro lado, a disciplina permite, de acordo com a nossa opinião, criar e gerir uma representação da identidade portuguesa , por via da imagem e da intencionalidade da utilização dos meios de comunicação mais interessantes, de um modo coerente e consistente[11], que contribua, como referimos, para a construção de uma marca-país. A descoberta e a reflexão interpretativa das identidades pode constituir um elemento decisivo para o design da diferenciação, em suma para a participação comprometida ou crítica no palco da globalização.

Isto não significa qualquer apetência por visões chauvinistas, nem nenhuma recomendação em prol do etno-consumo, ou mesmo alguma veleidade de atacar a globalização.

Pensamos que será especialmente estimulante que o design se debruce sobre o que poderá ser um museu da própria disciplina, e que daí retire consequências para um projecto como o que estamos a apresentar. Esta reflexão poderá contribuir também para o reforço do corpo das metodologias específicas de investigação pura e operacional que muitos reclamam como consequência da ambição legitima de uma maior creditação do design em sede dos *fora* teóricos e práticos da sua expressão.[12]

Os objectivos e estrutura do Museu do Design Português.

A paternidade da Universidade de Aveiro deste conceito de Museu do Design Português, representa apenas uma convergência de opiniões de investigadores, de projectistas, de consultores com larga experiência no terreno das operações design/empresas e que constituem o actual corpo docente e de investigação na área de design desta universidade.

O modelo inicial

O modelo conceptual inicial do Museu do Design Português pretendeu dar uma resposta global adequada às questões e pontos de vista apresentados.

---

[4] Ver o conceito de sobremodernidade, Augé, M., *Ficciones de fin de siglo,* Barcelona, editorial gedisa, 2001.

[5] Ippolito, J., El museo del futuro: una contradicción en los términos?, http://aleph-art.org/pens/.

[6] Malraux, A., As Vozes do Silêncio (O Museu Imaginário), Lisboa, Edição Livros do Brasil, 1972.

[7] de Bono, E., *Serious Creativity,* Londres, Harper Collins Publishers, 1991.

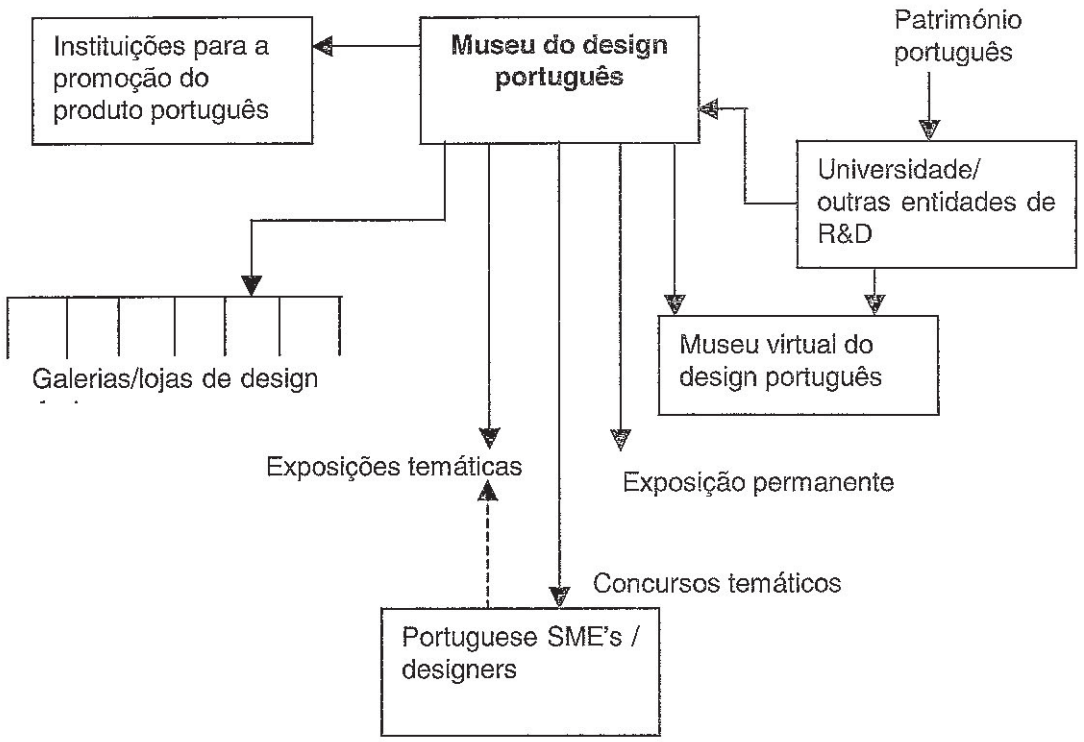
[8] De kerhove, D., Inteligencias en conexión, Gedisa, Barcelona,1999 e La piel de la cultura, Gedisa, Barcelona, 1999.

[9] Onde falha a marca Portugal, Marketeer, Lisboa, nº70, 2002.

[10] Mozzota, B., B., *Design et Management,* Paris, Editions de L'Organization, 1985 ; *Kao, J.,* The New Business of Design, New York, Allworth, 1996; *Peters, T., O Círculo da Inovação,* Lisboa, Bertrand Editora, 1998; Gorb, P., *Design Talks,* Londres, Design Council, 1992; Walsh, V., & Robin, R., & Bruce, M., & Potter, S., Winning By Design, Londres, Blackwell, 1992; Cooper, R., & Bruce, M., *Marketing and Design Management,* London, International Thomson Publishing Company, 1997; Cooper, R., and Press, M., The Design Agenda, Chichester, John Wiley & Sons, 1995.

[11] Chaves, N., *La Imagen Corporativa,* Barcelona, Gustavo Gilli, 1988,

[12] Branco, J., Providencia, F., Aguiar C., Branco, V., *Design research for small and medium - sized enterprises*
Design (plus) Research, Proceedings of the Politecnico di Milano conference, 2000.



Esquema 1: modelo conceptual inicial do Museu do Design Português

Como de depreende do esquema acima o modelo inicialmente desenvolvido centrava no museu três funções essenciais:

- **recolha e estudo do património português de artefactos.** Reconheceu-se que no limite territorial, mas sobretudo no domínio da língua e cultura Portuguesa, há pelo menos tantas razões quantas as que assistem às mais ricas comunidades do mundo para que se justifique a recolha e tratamento e exposição de artefactos de elevada qualidade. A singularidade desta proposta, residirá na natureza da selecção dos artefactos. Não se trata apenas de juntar objectos, de os preservar contra a inexorabilidade do tempo, mas de lhes atribuir um sentido.
  Esta função seria desempenhada pelas instituições universitárias e de R&D.
- **edição do design português.** Os Concursos Temáticos, sendo uma produção do Museu de Design Português, constituir-se-iam em propostas dirigidas (por convite) às SME's Portuguesas, que, a partir de um programa muito condicionante, (das tendências do mercado, materiais e tecnologias) deveriam reunir tematicamente designers, novas tecnologias e industriais para a produção de artefactos temáticos.
  Estes concursos poderiam ser apoiados no acesso às "tecnologias de ponta" através dos Centros Tecnológicos, devendo aparecer identificados com a marca que os produziu.
- **promoção e divulgação do design português.** É função principal do Museu de Design a qualificação e promoção do design português a nível internacional, contribuindo assim na construção de uma nova identidade dos agentes económicos industriais. A actividade do Museu de Design Português, assentaria em duas prestações:
  1. exogenamente, na função de internacionalização, na montagem e gestão de uma rede internacional de Galerias de Design (português), distribuídas pelos principais centros de decisão e moda (da Europa ou do mundo).
  2. endogenamente, na função nacional, como espaço de apresentação e promoção da sua exposição, lugar de convívio (lúdico e didáctico) e espaço de recolha e tratamento de espécimes.

A Universidade de Aveiro fez a apresentação deste modelo a várias instituições públicas e outras entidades, mas não encontrou tomadores da ideia capazes de a implementarem globalmente. A legibilidade e interesse do modelo não eram postos em causa, mas a sua recusa era justificada por um quadro funcional limitado e pelo receio da diluição do seu protagonismo em parcerias muito alargadas.

Assim, este modelo perdeu exequibilidade prática, mas ganhou uma dimensão ideológica, política e simultaneamente orientadora de alguns percursos de investigação dentro da área de design da Universidade de Aveiro.

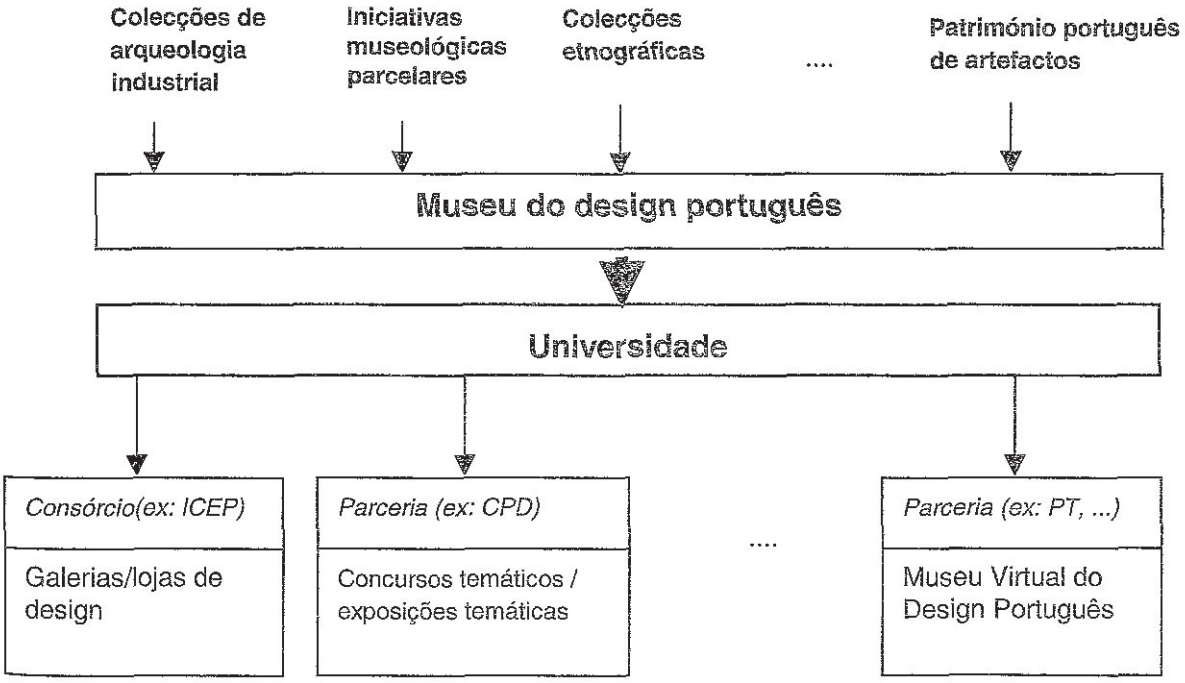
Uma dimensão ideológica e política no sentido do suporte, quer a um discurso e a prática de intervenção em diferentes *fora*, quer na definição de estratégias que permitissem prosseguir a operacionalização deste conceito.

O modelo actual

O pensamento estratégico actual assenta em duas orientações emanadas da reflexão crítica sobre os esforços já desenvolvidos:

- a primeira prende-se com a necessidade de proceder à fragmentação do modelo inicial segundo eixos funcionais, sectoriais ou regionais, assumindo a ideia do Museu do Design Português como uma filosofia para a interpretação e acção, como uma plataforma de convergência de esforços museológicos parcelares e distribuidos.

- A segunda reforça o papel da Universidade no âmbito do modelo e configura-o como mediador entre o conceito de Museu do Design Português e sua realização. Para cada acção, e em conformidade técnica com o meio comunicacional em presença, serão desenvolvidas as interfaces adequadas aos públicos e assegurada a maior eficácia pelo estabelecimento de parcerias.



Esquema 2: modelo actual do Museu do Design Português

Este modelo vem tornar irrelevante a existência de um tomador para o conceito e privilegiar a necessidade enquadrar, quer a definição de projectos, quer o envolvimento em projectos externos que contribuam para a operacionalização do museu. Por outro lado pretende-se promover a passagem da utopia inicial a uma e-topia, ou seja, reforçar as iniciativas para a construção de um museu imaterial sobre cultura material – O Museu Virtual do Design Português[13].

Conclusões

O Museu Português de Design pretende ser um espaço de reflexão e acção que envolva todos os parceiros essenciais a uma transformação profunda da marca-país no sentido da produção de ofertas com um valor acrescentado, para públicos internos e externos;

Pretende-se atingir um nível de intervenção que coloque Portugal (e outros países que compartilhem o mesmo tipo de preocupações) no registo de um "player" diferenciado no jogo global / local;

Elege-se o design como disciplina privilegiada para a leitura e para a interpretação dos cenários de complexidade cultural;
Formata-se o território de intervenção da disciplina como Museu, enquanto expressão de uma leitura legitimadora e recuperadora do passado, que dá sentido ao presente e perspectiva cenários de acção e reflexão para o futuro;

Potencia acções de carácter estruturante e sustentável para o tecido empresarial português, reforçando as bases de identidade como condição de presença diferenciada no jogo do global / local;

Apresenta uma estrutura flexível que retire, em cada momento, os desenvolvimentos da problematização do conceito museu, com especial destaque para a contribuição dos novos meios de comunicação e gestão (recolha e análise) da informação;

Pretende contribuir para a difusão do design como agente integrador de qualidades, reforçado pela convergência *de um saber pensar, de um saber desenhar e de um saber fazer*, cuja capacidade de reflexão já demonstrou tecnicamente integrada: intérprete e contribuinte para a miscigenização global.

[13] Ver o artigo "Towards virtual museum of design" igualmente apresentado a esta conferência, por Helena Barbosa.

Os primeiros quarenta anos de rádio em Moçambique (1932-1972)

Patrícia Lopes Bastos

Abstract

The first direct radio-telegraphic connection in short-wave communication between Moçambique and Portugal – and, according to somei, also between Africa and Europe – was made on 4 May 1927. The dream of an empire, the conception of a Portuguese voice that could reach its vast dominions, had arisen years before and was gradually being achieved. The creation of the Grémio dos Radiófilos da Colónia de Moçambique, *in 1932, was one of the biggest steps in its striving to fulfil this dream. With this article, divided in two parts (historical and cultural), we hope to contribute for the understanding of the development of radio in Mozambique, as well as to provide a clear illustration of an epoch.*

Introdução

Este artigo é resultante de uma investigação iniciada em Maputo, antiga Lourenço Marques, capital de Moçambique, e foi elaborado com base em testemunhos orais (salientamos Carlos Silva, a quem se agradece todo o apoio prestado), em documentos e em publicações, das quais se destaca a revista *Rádio Moçambique*, propriedade do *Grémio dos Radiófilos da Colónia de Moçambique*, mais tarde denominado *Rádio Club*[ii] *de Moçambique* (entidade a que também se agradece por ter facilitado a consulta do seu centro de documentação). Tendo como objectivo principal ser-se claro na ilustração de uma época, optou-se, quando possível, pela transcrição de textos seleccionados que, para além de contribuírem para o conhecimento directo da evolução da rádio em Moçambique, retratam naturalmente o modo de pensar e de viver do período em estudo. Propomo-nos a compreensão do percurso histórico e do desenvolvimento da radiodispersão, numa primeira parte, e da importância cultural, observando a programação e focando a projecção musical em particular, numa segunda parte, a ser publicada no próximo número desta revista.

1ª Parte – E no princípio fez-se som

«*PORTUGAL... O mundo era grande, imenso, desconhecido... Eram grandes as distâncias. Ansiosa de aventura a alma portuguesa demandava longamente o horizonte e depois de outro horizonte mais outro ainda, insaciável... Ganhou-se o mundo inteiro e cobriu-se a Terra de padrões e glória. Passaram séculos. Portugal traçara o seu destino escrevendo na rocha dos cinco continentes as letras do seu nome. Ficaram longínquos os pontos demarcados, assinalando o círculo eterno da sua eterna história, do seu lugar no mundo. Sílabas dispersas de uma palavra grande! Mas a hora do Império foi chegando e veio. Das margens de onde largou outrora o sonho magnífico, Carmona, trazendo consigo a fé dos mortos e dos vivos, mensageiro da raça, parte pelo mundo na ronda do Império, a passar revista às almas, aos corações... E os mortos gritam: "Sentinela alerta!" E os vivos respondem: "Alerta está!" ...e pelo mundo fora, dos vivos e dos mortos, acorrem multidões à formatura, almas e corações, e Carmona passa reunindo as sílabas dispersas de uma palavra enorme: P O R T U G A L !*»[iii]

Um destino. O Rádio Club de Moçambique (RCM) era um representante, um difusor, uma presença da "alma portuguesa" numa terra distante geográfica e culturalmente. Bem explícitas são as bases da regulamentação da Radiodifusão na Colónia[iv], podendo ler-se no preâmbulo: «*Porque é verdade – é de justiça salientar os bons serviços pelo actual posto emissor do Rádio Club de Moçambique, em perfeita, leal e honesta cooperação com os serviços do Governo, mantendo sempre uma patriótica defesa dos interesses da Colónia, a Bem da Nação.*»

A aventura radiofónica moçambicana começou, por volta de 1924, com o pasmo causado por uma excelente captação de ruídos, descritos como o «*eco, correcto e aumentado, do que anos atrás se tinha ouvido nas trincheiras da Flandres em dia de bombardeamento intenso*»[v]. O pequeno receptor americano de Manuel Simões Vaz recusou-se, tentativa após tentativa, a emitir som que prestasse. Até que, como descreve o persistente proprietário: «*Numa noite, porém, uns dois ou três meses mais tarde, [...] ouviu-se Durban, e ouviu-se* bem[vi]. Bem,

está claro, para quem conseguia ouvir pela primeira vez. Ouvia-se distintamente um trecho de uma das mais conhecidas operetas de Gilbert [e] Sullivan. Tinha-se realizado o milagre! / A corrente foi cortada, os quadrantes conservados em posição, montou-se cuidadosamente um alto-falante com a forma de trombeta acústica, e convidaram-se alguns amigos para na noite seguinte irem ver e ouvir a maravilha... / Mas o diabo tece-as... Na noite seguinte os amigos compareceram cheios de curiosidade e interesse: antegozavam, possivelmente, o prazer da bela música que iam ouvir. Foi aberto o interruptor, atirada corrente das baterias para o aparelho... Fez-se silêncio. Segundos depois, em lugar da bela música radiodispersa de Durban, o alto-falante, com espanto e decepção geral, começou aos berros e aos estoiros, num barulho ensurdecedor que mais parecia o fim do mundo. Um completo fiasco!»

O número de simpatizantes dos "sons sem fios" foi aumentando, sendo formado em 23 de Julho de 1932 o *Grémio dos Radiófilos da Colónia de Moçambique*[vii] (GRCM). De pouco antes da sua formação conta-se a história de um recém-chegado representante consular que, admirando a «*fértil e próspera Colónia*», elogiou a «*farolagem da Costa de Moçambique, melhor – dizia – que a de muitos bons países, comentando que, como já não era mais a* costa negra... *devia deixar de ser também o território* mudo*!*»[viii] Na verdade, o amadorismo emissor já existia, embora talvez se fizesse apenas ouvir a voz de poucos por poucos[ix]. Tinha também já sido promulgada a legislação provincial reguladora dos receptores particulares, mais abundantes. Ouviam-se emissões da União Sul-
-Africana, da Europa e mesmo dos Estados Unidos da América. Mas não se ouviam emissões portuguesas.

Como nos relata Domingos Barreto, um dos fundadores do GRCM[x]: «*Nasceu naturalmente o desejo entre os rádio-ouvintes de terem música portuguesa e de ouvirem a linguagem portuguesa, emitidas por uma estação portuguesa. / Dois rádio-ouvintes iniciaram a criação do ambiente que conduzisse à formação de uma instituição ou uma sociedade que pudesse montar um posto rádio-difusor. Um deles dedicava-se, desde muito novo, ao amadorismo emissor. / A tentativa não deu resultado e os dois amadores que a empreenderam desanimaram. Foram Augusto das Neves Gonçalves e Firmino José Sarmento. / Passou tempo, e crescendo o número de rádio-ouvintes, algumas firmas vendedoras de receptores pensaram em montar de conta própria um posto rádio-difusor, mas ainda sem resultado prático. / Com Aniano Serra e outros amadores iniciou-se, de novo, um movimento tendente a criar ambiente. A ele se juntaram Augusto das Neves Gonçalves (já CR7AG) e Firmino Sarmento, que realizaram várias reuniões preparatórias, a primeira das quais teve lugar nas salas do Grémio Náutico, em 5 de Junho de 1932, e ainda nesse ano fundaram o Grémio dos Radiófilos da Colónia de Moçambique, na reunião final que veio a efectuar-se em meados de Julho do mesmo ano, no Teatro Scala, vendo os seus estatutos aprovados por aivará de 23 de Julho de 1932*[xi]*. / O GRCM, ao cabo de uns meses de trabalho e penosas dificuldades, principalmente financeiras, montou o seu posto de rádio-difusão experimental CR7AA e tem dado programas com a maior regularidade desde 18 de Março de 1933.*»

Companheira fiel desde o momento em que foi criada, aproximadamente dois anos após a primeira emissão do GRCM, a revista *Rádio Moçambique*, que "brilhantemente" secundava e completava a acção do Grémio[xii], era distribuída em Portugal e suas colónias, no Brasil, na América do Norte e na África Oriental. A sua publicação estendeu-se por 441 números, de 1 de Maio de 1935 a Novembro de 1973.

Seria pouco justo descurar o relevante papel da *Rádio Moçambique*, a qual progressivamente alargou o seu leque de interesses, dos artigos de especialidade radiófila aos culturais. Para além de instruir sobre a rádio e o seu desenvolvimento, a revista servia de meio de informação para aqueles sem acesso às transmissões radiodifundidas, tanto no estrangeiro como nos locais de fraca ou inexistente captação em Moçambique. «*Desempenhou um papel educativo num meio que tanto carecia, e ainda carece, de instrumentos de cultura, e isso através de várias dificuldades e vicissitudes. Apontou os progressos do Rádio Club cujo valor marcou pela gravura e pelo texto, e sem ela errada seria a ideia dos que, por razões várias, apenas têm ouvido as suas estações. Assinalou o merecimento daqueles esforços e daquelas pessoas que têm contribuído para essa obra colonial de valor, estimulando e agradecendo. / Lutou contra algumas reticências, algumas descrenças, convenceu boas vontades, atraiu atenções, chamou ao Rádio Club muita simpatia e apoio material.*»[xiii]

A *Rádio Moçambique*, que ganhou o "Diploma de Honra" na Exposição Internacional de Publicações, realizada em Cuba, em 1937, e a que concorreram 1.047 publicações, registava História: da radiodispersão, da vida em Moçambique e, de forma alargada, também do mundo. A título de exemplo, na revista n. 13, de Junho de 1936, observando-se na capa *With an English Supplement for our readers of South Africa and Rhodesia*[xiv], aparecem na página quatro e cinco, encabeçadas

pela cruz suástica, as fotografias dos locutores da *Zeesen*, «*na opinião de muita gente a melhor estação de ondas curtas da Europa e, sem dúvida nenhuma, uma das que melhor se ouvem em África*»[xv], que transmitia de Berlim.

Como outro exemplo, uma passagem do discurso do Cônsul de Itália em Lourenço Marques, emitido em 1937, numa das sessões especiais dedicadas às colónias estrangeiras residentes em Moçambique, revela claramente a sua posição: «*Italianos! Ao deixar-vos, [nesta emissão,] desejo que até vós todos chegue a minha fraterna saudação fascista – a vós todos e a vossas famílias; e não esqueçais que hoje mais que nunca, os italianos espalhados pelo mundo inteiro estão unidos numa só esperança, numa só fé: a grandeza de Itália restabelecida pelo nosso Rei Imperador e pelo nosso muito querido Duce.*»[xvi]

Voltando a 1936, em Agosto é publicado um artigo (não assinado) sobre "Os alemães e a rádio técnica"[xvii], em que quem escreve aponta que «*não pode [...] aprovar os alemães em política ou programas internacionais porque não concorda com os seus intuitos guerreiros*», mas permite-se prestar-lhes homenagem pelo «*titânico esforço realizado pela técnica alemã durante os jogos olímpicos, [...] o que de maior e melhor se fez até hoje em rádio dispersão*». O autor descreve em pormenor o gigantesco trabalho germânico, sem antes deixar de apontar: «*A propaganda obtida pela Alemanha, com estas emissões, representa e equivale ao esforço de uma legião de diplomatas durante meses... / Mas Portugal, ou antes: Moçambique ainda continua a considerar a Rádio um assunto de somenos importância. Fenómeno inexplicável, e tanto mais inexplicável que se revela em homens que noutras actividades de inteligência têm revelado um lúcido e largo raio de visão.*»

Houve, contudo, progresso. Os desejos de expansão de uma instituição são muitas vezes acima do realizável; por outro lado, nem sempre se faz o que é possível. Seja como for, mesmo menor ou lento, o desenvolvimento existe. Em Dezembro de 1936, decorridos portanto apenas cerca de quatro anos e meio desde a fundação do GRCM, o presidente da direcção, António de Sousa Neves, faz o "Balanço Oportuno"[xviii], reiterando o «*valioso benefício que a CR7AA representa para os portugueses perdidos no isolamento do mato, e da séria e eficiente propaganda de Moçambique, feita pela emissora do Grémio, na União Sul Africana, Rodésias e Niassalândia. / Sob o último aspecto, não é demais insistir em que todos os dias dezenas de cartas provenientes daquelas regiões, exaltam, em termos calorosos, a nossa estação e os seus programas; as firmas vendedoras de aparelhos de rádio, – no Transvaal, pelo menos, – referem que os compradores exigem, como prévia condição, que os receptores lhes permitam ouvir Lourenço Marques; está ali geralmente avaliado em 70% o número de ouvintes que prefere as emissões da CR7AA a quaisquer outras; e a própria Imprensa, com notável independência, tem apontado o exemplo da pequena estação portuguesa como precioso ensinamento a seguir. / Conquistada a popularidade entre os nossos vizinhos, trabalhou o Grémio por tirar dela os seus frutos. / Adoptou a locução inglesa, a par da nacional, deu predomínio, na organização dos programas, à música portuguesa, restringiu tanto quanto possível o palavrório que, regra geral, aborrece os rádio-*
-ouvintes, – e, ao mesmo tempo, empenhou-se por atrair anúncios do comércio da União Sul-Africana, agora em franca prosperidade, e, por isso mesmo, habilitado a remunerar melhor e a despender mais com a propaganda dos seus produtos.»

Num artigo intitulado "Good Evening, ladies and gentlemen"[xix], podemos ler sobre a importância que as emissões traduzidas para inglês tiveram na divulgação da cultura portuguesa/moçambicana na África oriental: «*O Grémio dos Radiófilos por intermédio da sua estação emissora foi para eles uma revelação e uma descoberta: descobriram a alma portuguesa e os seus costumes, as suas belezas e a sua graça, encantados por todo esse mundo estranho vivendo ao pé da sua porta e reconheceram com pasmo que* nem só de vinho do Porto é feito o português. */ Essa alta missão de propaganda nacional foi levada a cabo pelo Grémio dos Radiófilos. / Dessa propaganda nasceu para nós uma corrente de simpatia unânime e o reconhecimento formal do que valemos e do que somos. / Dessa propaganda nasceu também o desejo de nos conhecer* de vista *e uma grande parte do turismo que tem batido às nossas portas é devido ao Grémio dos Radiófilos. / Apesar das numerosas estações existentes na África do Sul a nossa estação é tão escutada que se tem dado a circunstância de vários Clubs elegantes de Durban, por exemplo, anunciarem bailes que lá se realizam e fazerem os seu convites à população de lá, por intermédio da nossa estação daqui... / Desta popularidade e deste favor do público Sul Africano, nasceu a necessidade para o industrial e comerciante da União de recorrer a nós para os seus anúncios e assim é que o Grémio está obtendo por esse meio os recursos que lhe têm permitido, e permitirão cada vez mais, desenvolver a radiodispersão na Colónia, os seus meios de acção e de propaganda nacionais.*»

A popularidade da emissão laurentina[xx] desde os seus primeiros anos é incontestável, como nos provam documentos vários e recortes em periódicos[xxi]. Nos seus 25 anos transmitia «*muitas vezes simultaneamente, por canais diferentes, cinco idiomas: português, francês, inglês, africande e ronga*»[xxii]. A expansão extra-fronteiras, apesar de fundamental para a angariação de fundos que possibilitariam o engrandecimento do GRCM, levou a uma certa apreensão quanto ao domínio da rádio pelos mais poderosos países vizinhos. Citando novamente António de Sousa Neves[xxiii]: «*Perante esta lamentável corrente de opinião, cumpre-nos definir a situação do Grémio, sem preocupações xenófobas, nem grotescos* patriotinheirismos. */ O Grémio é a resultante das aspirações, trabalho e donativos dos Colonos de Moçambique, no propósito de suprir uma necessidade pública, desbravando o campo que o Estado deverá utilizar amanhã, quando se decidir a explorar por si os serviços radiofónicos. / Nessa altura, o Grémio, sem constrangimento algum, entregará ao Estado gratuitamente o que de direito lhe pertence, – maquinarias, instalações, fontes de receita criadas, e as ondas conquistadas a tempo nas disputadas bandas do éter, – com a isenção de quem honestamente depõe um mandato de soberania, que tacitamente lhe foi confiado. [...] Já por esta razão, se compreende que não vejamos de bom grado que gente estranha, para seu regalo económico, tente absorver, – ou aniquilar, o que é o mesmo, – o que o Grémio criou para ser usufruído pelo Estado, ou por instituições essencialmente portuguesas, de fim ideal, e não lucrativo. / A música portuguesa e a propaganda da Colónia haveriam de se ressentir sempre do domínio nas empresas concessionárias do capital estrangeiro; e no dia em que o Estado pretendesse votar-se directamente à radiofonia, suscitar-se-ia a questão das pesadas indemnizações, como recentemente sucedeu na África do Sul.*»

A propósito dos projectos em curso, continua António de Sousa Neves: «*Consoante as melhores opiniões, o equipamento radiofónico de Moçambique deve consistir em duas emissoras pequenas para servirem a Colónia e uma outra, potente, de 10 ou 15 kw. para assegurar a sua ligação com a Metrópole, e para a propaganda na Europa, Brasil e América do Norte. / A primeira parte desse programa está realizada. Chegou há dias a segunda emissora do Grémio, a que se destina a servir as zonas de silêncio. / Resta a Grande Estação e as instalações de* studio *perfeitas. / O Grémio, com base nas receitas dos programas musicados, pode levar a cabo esses empreendimentos, dentro de um ano ou pouco mais; e não precisará da parte do Estado, senão de um exclusivo de anúncios que lhe permita firmar, com tranquilidade, os seus contractos, e da isenção dos direitos aduaneiros da grande emissora, os quais são superiores a mil contos. / O Estado nada desembolsaria e far-se-ia a demonstração de que também os portugueses são capazes de administrar os valores que por sua indústria criaram.*»

A existência da rádio em Moçambique não se deveu a esforços estatais – em certos aspectos poder-se-á mesmo apor um "apesar" das instituições oficiais – mas sim à firmeza dos colonos interessados no que eles próprios achavam ser um meio de comunicação essencial. O Grémio lutou desde o seu início com «*inúmeras dificuldades, não somente de natureza económica, mas também por motivo das restrições que a lei vigente opunha à importação de acessórios que permitissem a construção de qualquer aparelho emissor, por mais modesto que fosse*»[xxiv].

Como escreve Galvão de Magalhães[xxv]: «*Se admiro a radiodifusão e a radiofonia, que considero maravilhas do nosso século, [...] não deixo no olvido o esforço e iniciativa da meia dúzia de rapazes que criaram a CR7AA, remando contra todas as dificuldades e suportando os maiores sacrifícios. / É que, em África, costumam sucumbir as maiores energias; o clima depauperante, o egoísmo e o cepticismo derrotista, em breve colocam os espíritos mais ousados em situação de vencidos. / Imaginar, construir, organizar, são palavras que, raramente, têm significado no continente negro.*»

Os princípios foram difíceis, mesmo em termos de funcionamento como estação de rádio, sem material e sem recursos. Os programas eram limitados. Os discos eram poucos e sem variedade, oferecidos por casas comerciais do género. Havendo uma remuneração limitada para músicos profissionais, os estúdios recebiam "amadores dedicados" e ocasionalmente uma «*voz laurentina vinha animar a monotonia do nosso microfone*»[xxvi]. O número de sócios era pequeno no início, e procedeu-se periodicamente a campanhas de angariação de novos sócios[xxvii]. Todas as formas de investimento que aumentassem os fundos existentes (e por vezes não existentes) eram bem aceites, inclusive a famosa "Rifa Anual", instituída em 1937 por proposta do Vice-Presidente da Direcção, Gilberto Gonçalves Túbio[xxviii].

Decorridos menos de quatro anos desde o início das suas transmissões radiofónicas, o GRCM possuía novas instalações, já pequenas, e, para além da colaboração de amadores que sempre tinham doado as suas horas vagas, tinha passado a existir pessoal pago distribuído por vários serviços. Cresceram de uma emissão diária para quatro, «*facto único, por*

estação particular, em todo o território do Império»[xxix]. As colecções de discos, agora em sala própria com armários construídos para o efeito, eram completadas e controladas diariamente. Havia também, transcorrido tão breve espaço de tempo, grupos orquestrais e corais, e uma colaboração regular de músicos profissionais, para além dos noticiários e das crónicas e palestras sobre diversificados tópicos.

Actividade do Grémio dos Radiófilos da Colónia de Moçambique, tomando como termo de comparação três meses de cada ano[xxx].

	HE	R	DP	DE	SV	SG	O
1933	70	16	70	457	0	0	8
1934	90	19	125	407	0	0	16
1935	210	81	385	803	14	15	79
1936	360	70	802	2182	38	16	54

Legenda: HE = Horas de Emissão; R = Retransmissões; DP = Discos Portugueses; DE = Discos Estrangeiros; SV = Solos Vários; SG = Solos de Guitarra; O = Orquestra.

O quadro acima descreve «*o movimento do estúdio da nossa estação emissora durante os últimos anos. Por eles poderá o leitor verificar o aumento e o desenvolvimento começados a esboçar em 1935 e continuado até às portas de 1937. Se sobre 1935, 1936 acusa uma diminuição em certas facetas da nossa actividade, essa diminuição é compensada pelo aumento de outras. / Assim por exemplo os números de orquestra diminuíram por motivos de ordem económica. Essa deficiência vai ser remediada agora em 1937. / Se outras manifestações musicais também retrocederam em número, em 1936, é preciso não esquecer que outras se introduziram tais como sessões por associações locais, o Instituto Goano, Naturais da Colónia, Matinées escolares infantis, etc.*»[xxxi]

As horas de emissão ascendiam a cerca de três milhares nos anos seguintes. O desenvolvimento e a influência cultural do RCM são-nos resumidos, em 1939[xxxii], por um "velho colono", assinado *Fulano de tal*: «*O nascimento do Rádio e o seu desenvolvimento deram lugar ao aumento dos amadores de música, ao aumento da venda de aparelhos e seus pertences, ao aumento do bom gosto artístico das gentes*», sendo de sublinhar esta faceta educativa.

A potência das emissões, inicialmente de 30 vátios (watts), rapidamente cresceu para 250[xxxiii], 600, 1.200, 11.200 e para 1.019.000 em 1972. À primeira estação, CR7AA, construída em 1933, trabalhando na frequência de 6.137 quilociclos, onda de 48,88 metros, foram acrescentadas a CR7BH, de 25,60 metros, e a CR7AB, de 85,92 metros, para transmissão na colónia[xxxiv]. Em 1939 construía-se a maior emissora de África em ondas curtas (gama de 19 e 31 metros), de 10 quilovátios (kilowatts), na área da Matola[xxxv], com três torres de antena. Esta estação recebeu dois novos emissores, de 7,5 kw cada, em 1945. Oito anos mais tarde começam a ser distribuídos postos regionais (Nampula, Quelimane, Porto Amélia, etc.)[xxxvi]. A transmissão em estereofonia passa a ser regular, no programa "C", nos anos sessenta. As adições foram-se sucedendo[xxxvii], e em 1973 as transmissões eram feitas em 17 bandas[xxxviii], com a frequência variável de 737 a 15.295 Kc/s e de 98.010 Kc/s em VHS.

Outra obra de grande vulto foi o briosamente apelidado "Palácio da Rádio"; idealizada em 1937, planeada desde 1939, iniciada em 1948, estreada em 1951 (nos estúdios ainda em construção) e plenamente funcional em 1952. A nova sede foi construída num terreno concedido pela Câmara Municipal de Lourenço Marques, em sessão de 24 de Outubro de 1938. Situa-se ainda hoje na Rua do Rádio Clube (anterior Av. Miguel Bombarda), nas proximidades da Catedral, em frente ao Jardim Botânico. Em meados dos anos 50, «*com a inauguração do Salão de Chá, em recanto sossegado e confortável do Palácio da Rádio, completaram-se as instalações de Lourenço Marques. Estas compreendem, além deste Salão, os escritórios [...], os Serviços de Produção [...], um estúdio principal com capacidade para 300 espectadores, um estúdio-capela, um estúdio para palestras e conferências, um estúdio para pequenos agrupamentos musicais, um estúdio para Rádio-Teatro, outro para as emissões do "Minuto da Amizade", o qual serve ao mesmo tempo de sala de ensaios do coro Feminino, sete cabinas de locução, sala de escuta, sala de recepção das* presses, *Centro de gravação e montagens, Central Técnica, Central de condicionamento de ar, oficinas, serviço*

de programas em línguas indígenas, serviços redactoriais, serviço de traduções, Discoteca com 70.000 discos, Arquivo Musical, Depósito de instrumentos musicais, consultório médico com sala de tratamentos e gabinete de radioscopia, sala de leitura para a secção de Teatro, gabinetes de chefes de orquestras, cabinas de audição, salas de visitas, salas de jogos, salão de festas e salas de ensaios dos cantores.»[xxxix]

O RCM foi considerado "Instituição de Utilidade Pública" pela portaria número 7586 de 20 de Novembro de 1948. Contam-se, entre as suas "altas mercês", as seguintes: Oficial da "Ordem Militar de Cristo"; Medalha de Ouro da Câmara Municipal de Lourenço Marques; Título de Membro Honorário da "Ordem do Infante D. Henrique"; Placa de Prata da "Região de Nampula"; Placa de Prata do "Movimento Nacional Feminino"; Placa de Prata da Emissora Nacional, por ocasião da Visita Presidencial em 1964; e a Medalha de Prata do Instituto de Socorros a Náufragos.

No entanto, como é, infelizmente, habitual, foram necessários muitos esforços "escusados" para a expansão da rádio, como nos atesta Sousa Neves na sua homenagem a Nunes de Oliveira, devida ao apoio que este dera ao RCM dentro do Governo Geral de Moçambique[xl]: «*Quando, há cerca de dois anos, o Rádio Club procurava obter dos poderes públicos autorização para instalar uma emissora de 10 quilowatts, que aproximasse, pelo convívio de todos os dias, os colonos de Moçambique, da Mãe-Pátria, surgiram dificuldades inesperadas, das que, entre nós, tantas vezes, impedem de frutificar, de atingir o seu pleno desenvolvimento uma obra iniciada com relevo, e contribuem, não pouco, para a injustíssima fama de que os portugueses não são capazes de levar a fim empreendimentos de vulto*».

Sousa Neves indaga sobre «*se os organismos de forma associativa são ou não os mais indicados para se ocuparem de empreendimentos de radiodispersão*»[xli]. A experiência que observa em Moçambique, na metrópole (com o congénere Rádio Club Português e dezenas de outras emissoras particulares), na América do Norte, no Brasil, na Holanda e na maior parte dos países, à parte a Rússia, Reino Unido e raros outros, leva-o a concluir pela afirmativa. Sousa Neves sustenta que, pela sua função social e cultural, pelo seu carácter dinâmico, flexível, gerador de entusiasmo e iniciativa, independente «*de liames formalistas que tudo condenam à esterilidade*», pelos desafios competitivos do mercado impulsionando uma incessante renovação, «*a radiofonia não pode encontrar moldes mais próprios para o seu desenvolvimento do que os de carácter associativo, sempre plásticos, vivendo de desinteresse monetário*».

Os poderes públicos lucravam em larga medida com o RCM, não contribuindo generosamente para a prosperidade desta instituição de interesse nacional. Podemos observar o desenvolvimento financeiro do RCM através de Sousa Neves, no seu artigo "Rumo certo, rumo nosso"[xlii]: «*Sob o ponto de vista económico, o exame da experiência de seis anos mostra que o Estado, na Colónia de Moçambique, tirou notável proveito da solução associativa. / No ano de 1939, o Rádio Club despendeu 1.950 contos. Se houvesse, porém, que pagar o trabalho de mais de três dezenas de pessoas, – membros da Direcção e Delegados, – e de uma centena de componentes do Orfeão e coros, que prestaram, e prestam, os seus serviços com devotamento e inteira gratuitidade, a verba teria sido deveras excedida. / A receita inicialmente insignificante (em 1932, a receita anual foi de Esc. 11.470$00), subiu em seis anos, ao total de Esc. 3.538.629$92. (A de 1938 está representada, nesse global, pela cifra de Esc. 1.789.458$19). / Três são essencialmente as fontes dessa receita, todas, entretanto, de contribuição voluntária, sempre mais simpática ao público: a cotização dos associados, os anúncios das firmas portuguesas e estrangeiras e o produto da Rifa Anual. / Os subsídios concedidos pelo Governo da Colónia, Companhia de Moçambique, Caminhos de Ferro e Corporações Administrativas perfizeram todos somados, em seis anos, a quantia de Esc. 359.950$31, ou seja apenas 10% da receita cobrada. / Os subsídios inscritos no Orçamento da Colónia totalizam, nos seis anos, 124 contos, e acrescidos dos do Caminho de Ferro, 246 contos. / Deu assim, o Governo da Colónia ao Rádio Club, desde a fundação até ao fim de 1938, 246 contos. / Em contrapartida o Rádio Club emite: - Programas de propaganda do Caminho de Ferro, que, pagos ao preço da tabela, em vigor, para os anunciantes, teriam importado,* só no ano de 1938, em £ 1.692; - *Programas de propaganda de Lourenço Marques e da Colónia, que a ser remunerada a sua radiodispersão, custariam £ 1950. Isto é: contra 246 contos que, em seis anos, deu ao Rádio Club, o Estado recebeu,* só num ano e de serviços certos, cerca do dobro. */ E, no sexénio, não menos do que dez vezes mais. / ...Sem contar os inúmeros avisos, editais e notícias, enviados das Repartições para conhecimento público, e que são gratuita, solícita e escrupulosamente radiodispersos, – em termos de nunca terem motivado a mínima reclamação dos Departamentos interessados. / Vejamos, agora, como, em resultado da actividade do Rádio Club de Moçambique, o Estado arrecada na Colónia, receitas avultadas. / A Portaria 3.188, de 3 de Novembro de 1937 estabeleceu a taxa de*

licença sobre receptores e emissores de rádio. / Dessa origem a Repartição dos correios cobrou, no ano de 1938, a importância de 78.472$00. / Raros foram os receptores importados na Colónia em 1932, ano da fundação do Rádio Club: os direitos aduaneiros respectivos somaram 91.600$00[xiii]*. / Em 1934 a cifra aumentou para 216.277$00. De 1935 em diante, até 1938, enquanto o Rádio Club instala as suas três emissoras e conclui o equipamento radiofónico da Colónia, os números sobem, 392.310$00 (em 1935), 577.954$00 (em 1936), 563.160$00 (em 1937) e 480.000$00 em 1938. / Para se avaliar em quanto a actividade do Rádio Club influiu nesta receita do Estado, é preciso saber que, na Colónia, adquire-se um receptor de rádio para ouvir as emissoras de Lourenço Marques. / E, – diga-se de passagem, e a propósito, – o mesmo sucede em 90% dos casos, na União da África do Sul e nas Rodésias, onde, como referem os comerciantes desse ramo, raríssimo[s] são os compradores que não põem como condição que o aparelho possa captar as emissoras do Rádio Club de Moçambique.*» E termina, diplomaticamente: «*Esta obra só foi possível pela feliz conjugação do esforço dos colonos com a boa vontade das autoridades. / O Governo da Colónia e o Poder Central repetidamente a protegeram e a auxiliaram. / O Rádio Club correspondeu com* perfeita, leal e honesta cooperação, mantendo sempre uma patriótica defesa dos interesses da Colónia, a Bem da Nação. */ Mas pode fazer-se muito mais, muito melhor, muito mais perfeito. / O ponto é que se persevere no rumo já experimentado, de mútua compreensão e de mútuo auxílio, e que tem a vantagem de ser rumo nosso, – porque a modalidade associativa em empresas de radiodispersão não a copiámos de estranhos.*»

A pertinácia dos colonos de Moçambique criou uma grande máquina de informação e deleite. Governo, repartições da função pública, bancos, escolas, casas regionais e associações, praticamente todos os organismos utilizavam a rádio para comunicação das suas actividades. O RCM foi também importantíssimo como serviço utilitário, especialmente em acções humanitárias ou em casos de emergência. A nível cultural, as instituições locais mais importantes seriam o Núcleo de Arte, a Sociedade de Estudos, a Associação dos Velhos Colonos, a Associação dos Naturais da Colónia, as Casas Regionais e os clubes ou institutos dos diferentes grupos étnicos ou representativos de outros países.

O sucesso da rádio em Moçambique impulsionou o estabelecimento de instituições congéneres nas outras colónias portuguesas. O *Rádio Club de Angola* enviou cartas ao RCM pedindo informações ou conselhos sobre diversos aspectos relacionados com a sua formação. Também da Índia, por ofício da Comissão Municipal de Mormugão, o RCM recebeu pedidos de esclarecimento sobre a organização, material e experiência do trabalho realizado. A radiodispersão, se incluirmos o já experimentado Brasil, foi um modo de união entre as diferentes regiões de língua portuguesa. C. Campo, director da *Rádio Moçambique*, expunha, já em 1937, o desejo de se estabelecer uma "cadeia espiritual" particularmente forte no "Império Português"[xiv]: «*Se por meios materiais a ligação não pode ser tão completa como seria desde já para desejar, resta-nos uma obra a realizar cuja importância alcança a própria razão de ser da concepção imperial. Essa obra é a ligação espiritual entre todos os territórios de forma a irmaná-los num pensamento único, num amplexo absoluto. De colónia para colónia, de mar para mar, precisamos de estender as mãos uns aos outros, e juntar as almas na mesma comunhão de ideias, na mesma aspiração erguida para Portugal. À volta do universo devemos formar a cadeia dos braços e do pensamento, cadeia que deve começar em Macau e acabar em Lisboa.*» O som português do tamanho do Mundo.

---

i *Vinte e nove anos ao serviço das radiocomunicações de Moçambique*, Companhia Portuguesa Rádio Marconi, 1956.

ii Também aparece com a grafia "Clube".

iii *Rádio Moçambique*, n. 49, 06-07/1939, p. 1. Texto inicial deste número da revista RM, especialmente dedicado à visita oficial a Moçambique do Presidente da República, General António Óscar de Fragoso Carmona. A viagem presidencial foi muito noticiada e aclamada, sendo indispensável o papel dos meios de comunicação. Curiosamente, já antes da sua chegada a Moçambique, o General Carmona pôde escutar a bordo do navio *Colonial* os discursos patrióticos de várias personalidades de relevo em Lourenço Marques, radiodispersados pela Emissora Nacional através de discos gravados no estúdio da RCM e enviados para Lisboa por via aérea.

iv Diploma Legislativo n.º 570 de 20 de Outubro de 1937.

v *Rádio Moçambique*, n. 49, 06-07/1939, pp. 23-24.

vi Os itálicos, nos textos citados, estão conforme o original.

vii Um decreto do governo, que permitia a designação de *Grémio* apenas aos grupos corporativos do Estado, obrigou anos mais tarde à mudança de nome do GRCM. A nova denominação de *Rádio Club de Moçambique* foi aprovada em Assembleia Geral, presidida pelo Capitão Luna de Oliveira, realizada a 29 de Julho de 1937 numa sala do Grémio.

viii *Rádio Moçambique*, n. 2, 06/1935, pp. 13-14.

ix Em meados de 1935 existiam 18 amadores emissores [*Rádio Moçambique*, n. 2, 06/1935, p. 8].

x *Rádio Moçambique*, n. 2, 06/1935, pp. 13-14.

xi Os estatutos foram aprovados pelo Governador Geral, Coronel José Cabral, com a portaria n. 1.723 [*História do Rádio Club de Moçambique*, 1959, p. 2].

xii *Rádio Moçambique*, n. 49, 06-07/1939, p. 5.

xiii *Rádio Moçambique*, n. 49, 06-07/1939, p. 43.

xiv Secção em inglês iniciada no número anterior, havendo também radiodifusão em inglês. Esta tradução era muito apreciada pelos países vizinhos que escutavam a estação moçambicana.

xv *Rádio Moçambique*, n. 13, 06/1936, pp. 4-5.

xvi *Rádio Moçambique*, n. 24, 05/1937, pp. 6-7.

xvii *Rádio Moçambique*, n. 15, 08/1936, p. 3.

xviii *Rádio Moçambique*, n. 18, 12/1936, pp. 3-4.

xix *Rádio Moçambique*, n. 18, 12/1936, p. 19.
xx Referente a Lourenço Marques.
xxi Pode ler-se um exemplo num jornal do Natal: «*One can say, without any fear of contradiction, that Lourenço Marques is undoubtedly by far the most popular station in this continent, in fact one of the most, if not the most, popular of all stations on the air today*» [*Rádio Moçambique*, n. 49, 06-07/1939, p. 29].
xxii *História do Rádio Clube de Moçambique*, 1959, p. 51.
xxiii *Rádio Moçambique*, n. 18, 12/1936, pp. 3-4.
xxiv *Rádio Moçambique*, n. 49, 06-07/1939, pp. 25-26.
xxv *Rádio Moçambique*, n. 49, 06-07/1939, p. 33.
xxvi *Rádio Moçambique*, n. 18, 12/1936, p. 12.
xxvii O número de sócios em 1937 ascendia a cerca de mil. A quotização era uma boa fonte de rendimento, sendo utilizada no melhoramento dos meios técnicos, por exemplo.
xxviii *História do Rádio Clube de Moçambique*, 1959, p. 12.
xxix *Rádio Moçambique*, n. 18, 12/1936, p. 14.
xxx *Rádio Moçambique*, n. 18, 12/1936, pp. 16-17.
xxxi *Rádio Moçambique*, n. 18, 12/1936, p. 15.
xxxii *Rádio Moçambique*, n. 49, 06-07/1939, p. 36.
xxxiii A compra, aprovada em 15/02/1935, do emissor fabricado pela Collins Radio Company, de Nova Iorque, permitiu ao GRCM emissões de qualidade, marcando um progresso notável desde os seus primórdios. «*As características da nova estação eram as seguintes: "Collins", modelo 300 BA, com modulação da classe B, alimentação por corrente alterna 120/240, circuito de rectificação de corrente, circuito de cristal por duas válvulas em paralelo, duplicador de frequência em paralelo, com duas válvulas 46, segundo amplificador com 1 válvula 203 A, em "push-pull", e amplificador tipo Collins C 7.*» Em 1937 adquiriram nova emissora, também Collins 300 BA, mas com modificações: «*no novo modelo empregavam-se válvulas HF 200 ligadas em paralelo. A duplicação e quadruplicação de frequência feitas por comutador tornavam desnecessários substituir as bobinas nas harmónicas ou nas amplificações de frequência fundamental do mesmo cristal.*» [*História do Rádio Clube de Moçambique*, 1959, pp. 6, 10-11.]
xxxiv As estações e respectivas antenas funcionam em diferentes potências e comprimentos de onda.
xxxv A montagem do emissor de marca *Telefunken* foi concluída em Novembro de 1939. A estação da Matola, a treze quilómetros de Lourenço Marques, originaria, com a construção do bairro urbanístico para os funcionários da estação, a Vila da Matola.
xxxvi Com vista à expansão do seu serviço de radiodifusão, já em 1947 foram remodelados os Estatutos e aplicou-se a designação comum de "Rádio Moçambique" à futura rede de emissores regionais moçambicanos [*História do Rádio Clube de Moçambique*, 1959, p. 24].
xxxvii Em Abril de 1955 foi negociada a compra do mais potente emissor de toda a África, de 100 kw, inaugurado no Centro Emissor da Matola a 6 de Agosto de 1956.. «*Este emissor foi destinado a servir vastas áreas a grandes distâncias, como a Metrópole, grande parte da Europa, Brasil, Estados Unidos, Canadá e as Províncias ultramarinas do Oriente – Índia, Macau e Timor.*» [*História do Rádio Clube de Moçambique*, 1959, p. 37.]
xxxviii Em: 19, 25, 31, 42, 49, 60, 92, 201, 220, 245, 258, 278, 321, 327, 344, 384 e 407 metros.
xxxix *História do Rádio Clube de Moçambique*, 1959, pp. 40-41.
xl *Rádio Moçambique*, n. 49, 06-07/1939, p. 4.
xli *Rádio Moçambique*, n. 49, 06-07/1939, p. 7.
xlii *Rádio Moçambique*, n. 49, 06-07/1939, pp. 6-7, 10.
xliii No artigo "O Rádio Club – Fonte de receita para o Estado", Galvão de Magalhães aponta também números relativos às receitas públicas, determinados pelo incremento da importação de aparelhos receptores e pertences: o valor da importação ascendeu de 256 contos, em 1933, para 1.101 contos, em 1938 [*Rádio Moçambique*, n. 49, 06-07/1939, p. 33].
xliv *Rádio Moçambique*, n. 24, 05/1937, p. 1.

Pieces of a larger puzzle: a model for understanding a human- computer interaction system for people with special needs

Rui Raposo, Óscar Mealha

ABSTRACT

The study of scenarios in which computer based technology and people with special needs play a leading role are confronted, at the very beginning, with the sense that the effort being approached can be called anything but easy. This adjective presents itself, however, as the main force that drives our work when witting this paper. Our intentions when writing this document are centered on the will to help understand what sort of variables may be associated with this sort of scenarios, their differentiating aspects and some of the existing solutions which may be used in order to optimize them. Our final goal with this paper is to contribute, if even in a symbolic way, to the better comprehension of the pieces, which make up the larger puzzle.

Keywords

Special Needs, Assistive Technology, Human-Computer Interaction

INTRODUCTION

Every single part of a Human – Computer (H-C) interaction system, from high level concerns with the organizational context and system requirements, to semantic, conceptual and syntactic levels included in the interface design, is channeled through input and output activities and devices.

The user, when confronted with technology and when interacting with it, becomes part of a interaction model where user-computer inputs and outputs define the way they relate with each other. This model may include 4 essential components [1]: the directive, the action or input, the input/output (I/O) device and the feedback or output. These components will be explained throughout this paper.

The model's human domain

When first approaching the human domain of this H-C interaction system, our attention must be drawn to the type of relations that it develops with the information it receives and produces. If we analyze these types of relations at a basic level we will be able to see that there are at least 4 different types of actions involved. The user receives the information and responds according to the data obtained through movement and visual, auditory and haptic input and output. This information is stored, according to parameters intimately linked to personal characteristics, in the users sensory, short term and long term memory. In parallel or posterior to this action, the user processes and conveniently applies the information in problem solving, in the acquisition of new skills and error prediction and correction. Although there are some similarities in how each individual performs these activities, the differences, which do exist, are more noticeable when the user has special needs. In order to try and shed some light on this particular piece of our model, the following lines deconstruct some of its building blocks using the Model Human Processor (Card et al83) as a reference guide and linking it with human/information related activities.

The directive

The Model Human Processor maintains, since 1983, a still applicable and up to date context despite its 20 years life span. When subdividing the human side of the H-C interaction system into subsystems, which perceive the information, produce motor responses and act through cognitive procedures as mediators in the whole process, it widely contributed to a better understanding of what happens to information before it steps over the border into the technological domain of the H-C interaction system.

The user interacts with the world through the reception and sending of information, in other words his life depends on the development of activities involving inputs and outputs. When a user interacts with a computer he receives output from it and inputs information into it. The users output is the computers input and vice-versa. The question is when does this cycle begin. Presently the user still has the upper hand in this process and the cycle is only initiated when the user formulates a directive, the information he intends to input.

The directive is generated in the human side of the H-C interaction system and its main responsibility is to initiate the production of inputs intended for the technological side of the system. In order to facilitate a clearer understanding of the sort of relationships maintained in a system such as this one, a visual reference might be useful at this point. Figure 1.1 illustrates the type of H-C interaction system under discussion in this paper and in which the directive piece of the puzzle is shaded. It will also be used as a visual reference for other sections further on.

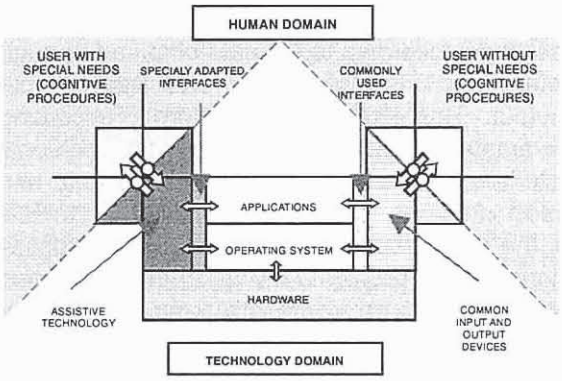


Fig 1 – The Human Domain and the directive in a Human – Computer Interaction System

The users relationship with the surrounding environment has a great influence on the type of directives he or she will elaborate. This involving ambience can be interpreted as the users individual space and can be represented as a group of level rings beginning at a user level evolving outwards to a world level ring. Working closely with practical implications and a strong psychological component, these layers are differentiated according to the following order [2] adding to a total of 7 rings as shown in figure 1.2.

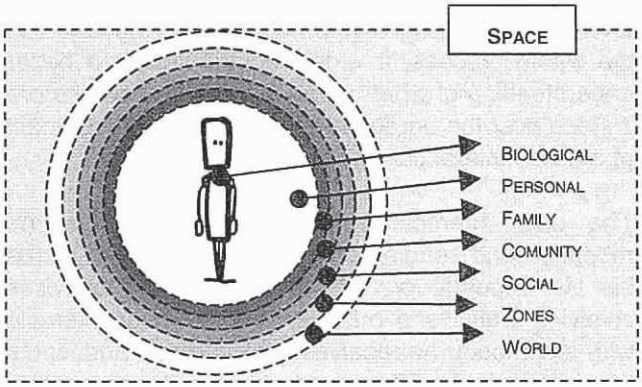


Fig 2 – Man's 7 spheres

- **Biological ring** – The users own body
- **Personal ring** – The users physical capabilities
- **Family ring** – The users home and some of his daily living activities
- **Community ring** – This layer is delimited within by the environments where the user establishes closer relationships outside the family ring (neighbourhood, street, building)
- **Social ring** – The layer where the user develops his normal daily life social activities (town, city, country, social intercourse)
- **Zone ring** – This layer defines the environment in which the user moves around without any important organizational implications (for example the route he takes when going home).
- **World ring** – The outer ring symbolizes the environment in which the user is confronted with long periods of time away from home and that obliges him to develop alternative behaviour habits in order to adapt to new situations (this can happen when taking vacations abroad).

The sensory input from this space involving environment and each of its rings inculcates the user with the need to integrate additional functions Apart from the sensory activities fed by internal and external stimuli, functions at a perception, memory, cognitive and physical level are also preformed. Its is then safe to say that the directive is moulded by the users own goals which are defined according to the users inherent behaviour patterns and in harmony with the context presented.

The action

The user creates system inputs by accessing I/O devices and fulfilling his or her directives. For this process to take place the user needs to conjugate an optimal relation between his or her cognitive procedures and the physical skills involved. This is followed by the assurance that accessibility and usability needs are met according to his or her user profile.

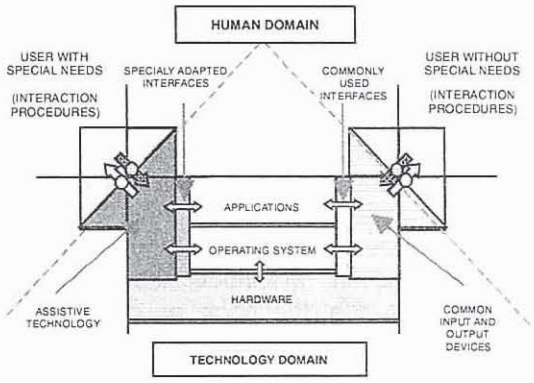


Fig. 3 – The action / input in a Human – Computer Interaction System

The delivery of the directive depends on the users action accomplishment, which involves the production of input through the use of the I/O device included in his computer workstation.

The identification of the optimal body-device access site (BDAS), as referenced in the Life Cycle Assessment tool, used to interact with the I/O device in information input activities may be considered the task able of defining success and failure. The BDAS, such as the mouth, hand, chest or feet, are some of the body parts that can be used to accomplish the action. Every user has a unique individual profile and when choosing the correct BDAS under minding this fact may lead success astray. The common ideas that hands and fingers are first choices as BDAS are not at all applicable in cases where user has special needs. In these cases the options worth studying, depending on the case may include the finger and hand solution but also include the head (forehead, chin, mouth, tongue and eye), the elbow, the arm, the shoulder, the foot and the knee. Some of the issues, which may influence the choice of the best BDAS, are the users comfort, dignity, personal preference and physical endurance.

BDAS demand the user to integrate and use several sensory and physical functions [1] such as: sensory assimilation, physical planning, movement control and performance.

In cases where users have certain physical handicaps, computer based assistive technology provision teams must try to identify what is causing the movement impairment, the sensory and physical function involved, and must work towards the design of a solution capable of compensating identifiable deficits.

Achieving success when performing the action is also closely related with the quality of activation and interaction with the I/O device included in the computer based assistive technology (AT). If the activation is accomplished through user movements, some variables such as resolution, range of movement, strength of movement and versatility of the movement, must be taken into consideration and analysed individually.

Resolution

Resolution is the degree of fine control of the movement. In its essence it represents the quality of movement achieved by the user when interacting with the I/O device.

Range of movement

Range of movement is the maximum extent of movement available. A qualified professional should be responsible for the assessment of this variable due to the fact that any incorrect action may result in strain and possible lesions. The tests usually consist of palpating and stretching the joints in order to determine their range, and boundary limit.

Strenght of the movement

This variable may be understood as the users strength obtained by a single muscle contraction, and his or her endurance, which is the ability to continue repeated contractions before fatiguing.

Versatility of the movement

The ability to vary the quality of the movement and to make fine tune adjustments as needed is what defines the versatility of the movement. Sensory and motor systems work close together on this variable.

The model's technological domain

The Input/Output device

The action as a one time effort or included in a group of activities, when using one or more I/O devices will convey information from the user to the computer. In fig. 3 the action is represented by the input arrow, which passes the border between the human domain and the technology domain, highlighted in fig. 4. These sort of devices are presently available in various "shapes and sizes" and their selection depends a great deal on the users specific profile with all its skills, abilities and needs. In spite of this, there are some cases in which the available solutions do not satisfy the users needs. In these particular cases adapting an already existing solution or designing an individualized one may be the answer.

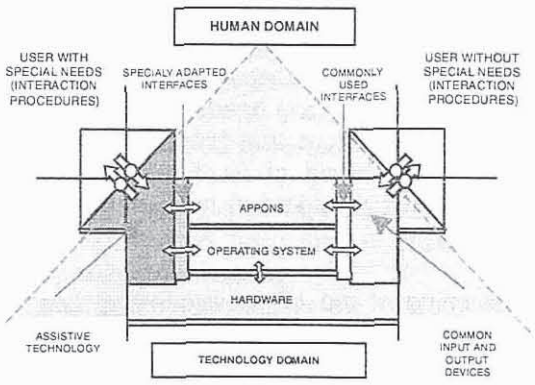


Fig. 4 – The Technology Domain in a Human – Computer Interaction System

Input and Output devices have 4 major characteristics: the selection set, the operational features, the physical features and the feedback methods.
In order to aid the conception of what makes up each of these characteristics, the next subsections of this paper describe them one by one.

The selection set

When we first turn on any regular PC, the Windows operating system takes the stage in its non-personalized state where a group of icons are organized on a desktop theme. Each of these icons may be used as mid stage point to access other groups of selectable items or initiate an application or specific operation. Although the immense number of selection sets available market wise have differences between them, some characteristics such as modality, the number of targets, contact and interaction surfaces and visual contrast, may be tagged as common among some of them.

Operational caracterísitcs

The I/O device linked to the assistive technology has an inherent group of operational characteristics. The devices purpose of use, in other words what it's for, is probably the most important one. An obvious sign of a failed intervention is the questioning, at the very end of the effort, of what the device does and why the person should use it.

Physical features

Devices of a technological nature have additional features, besides their size and shape that helps to tell them apart. Flexibility and versatility are probably the next most important characteristics attributable to this sort of resources. The first attribute comprehends the number of ways a device may be used in its primitive non-adapted state. The versatility is measured according to the resources capability of adapting itself or being adapted in order to satisfy new interaction scenarios where the user presents a different profile concerning needs, skills and abilities. Input and output devices that fail to present positive configurations in terms of flexibility and versatility evolve more easily into a technologically obsolete solution.

The positioning of the I/O device along side other ergonomic related issues also plays a significant role in the success of the user – computer interaction. Assessment aiming the users profile definition and its results must be used as an immediate reference point when designing the computer workstation. The positioning of the I/O device may be on a table, a wheelchair arm, a headband or even a piece of clothing depending greatly on the body-device access site. No matter where the device is mounted, stability must be always assured as a priority. In order to find the best solution for I/O device positioning several possibilities may be tried out depending on the case at hand. These experiments must, however, avoid rash decisions and irremediable changes in the devices physical structure.

In cases where the AT or I/O device is mounted on a wheelchair (example of Fig. 5), solutions must enable the user to easily remove the device when needed.

Fig. 5 – Stephen Hawkins and his wheelchair mounted Assistive technology solution

The durability of the device must also be accounted for when deciding its correct positioning. This attribute may be understood as the devices ability to withstand repeated use without malfunctioning. It's irrational to suggest the use of a physically fragile device by a user that applies uncontrolled strength in his motor actions. The device will certainly be repeatedly damaged and out of use due to non-compatible interaction. As the user will be unable to use the device, he will become disinterested in the solution and might even abandon its use. We are not trying to imply that all technological solutions must be indestructible; the point is, not all solutions are adequate for all users and that their selection must also be supported by the interaction patterns included in their profile information.

The present trend leads us to buy and to prefer the use of objects that besides being functional are aesthetically appealing. The iMac computer, a Macintosh model is a perfect example. It's still a

computer and it still maintains all the functions similar to various other up to date computers. It's also nicer to look at. Assistive technology and I/O devices had to keep up with these trends harmonizing their physical aspect with their functional purpose. An AT solution if seen as ugly by its intended user and by other people, he or she might think twice before using it and looking ridiculous and uncomfortable.

Feedback

The interaction cycle becomes complete with some sort of feedback, also known as output , from the computer. This information will assure the user if his directives are being fulfilled or not. The most common types of feedback are visual, audio and somatosensory. In fig. 6 the action is represented by the output arrow, which passes the border between the technology domain and the human domain.

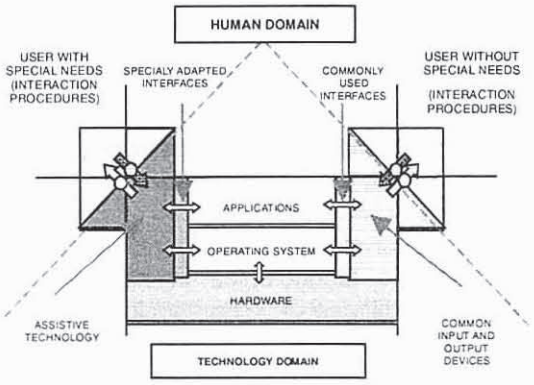


Fig. 6 – The feedback / output in a Human – Computer Interaction System

The level of complexity of the feedback output strongly depends on the users profile and the interaction patterns he or she establishes with the technology. In some cases the feedback can be restricted to a single sound, while in other situations the user might need multiple output information in order to understand what is going on. If someone, in one of these later cases, was using a switch, apart from the switch clicking sound, a small tune and an onscreen visual alert might be necessary to get the message across.

The implementation of a model like this one drives us to the adoption of a methodical procedure plan capable of assuring a successful outcome. This procedure may find some step-by-step support if it is planned according to usual assistive technology provision guidelines.

I/O devices used to access computer based assistive technology

The keyboard, the mouse and the computer screen have already stepped into many of our lives. However it is questionable if these devices present accessibility levels compatible with the ones numerous users with special needs yearn for and deserve. In these cases it is necessary to be aware of the alternatives and complements for such devices.

Blattner in his Interactive Media User Interfaces [3] lists some devices capable of being used as alternatives for the common known input and output technologies. The diversity of input and output devices discussed in his work presents us with the untouchable fact that there are numerous ways of entering and retrieving information from a computer based technology. If we go a step further and analyse the diversity of user and interaction profiles presented by people with special needs, we will certainly be able to add to the list already presented [4].

The accessibility features wanted for these types of technological solutions must be pointed out according to specific intervention areas and in harmony with Human Computer Interaction issues related with computer based technology usage.

In their book "Assistive Technologies: Principles and Practice" Cook and Hussey [5] list I/O devices, selection sets and selection methods, as the elements which most influence the user when interacting with a computer based assistive technology. The problem is that many of these elements are simply not accessible or not usable by people with special needs. The concepts of Universal Design and Universal Usability are often locked up and forgotten when conceptualization and design takes place in these matters.

Michael Chen and Frank Leahy in their "A Design for Supporting New Input Devices" [6] list 4 essential guidelines to be followed when developing computer interfaces. These include concerns related with:

- Alternative ways of performing the same task;
- The inclusion of "Shortcuts" in order to help the performance of a task;
- Extra tools that simplify the performance of a task;
- Tools that combined between them enable or allow a task to be performed.

The alternative ways of performing the same task include alternative access techniques, which according to Janice Herman may be defined as different hardware and software approaches that may be distinguished as direct and indirect selection methods.

In order to develop a more detailed understanding of the existing and market available input and output devices, we now present a list of some of the most common ones.

Input device adaptations and alternatives

As it is plain to see, the variety of profiles possessed by users with and without special needs, presents us with the need to list and lightly describe some of the most common alternative input solutions. These have the ability in many cases to draw users closer to an optimised interaction scenario.

Keyboard adaptations and alternatives

Each key on a keyboard may be considered a switch for its working mechanism is similar to one. This makes it safe to say that a keyboard is nothing more than a collection of switches. The pressing of one of the 100 or more keys included in this input device sends a signal to a decoder that informs the computer which key or keys were struck. The computer then translates the signal into a number, letter, operation or function. The number of responses may increase through the additional use of the Alt, Alt Gr, Ctrl and Shift keys. A group of 100 keys may originate about 256 alphanumeric responses, when the Alt, Alt Gr, Ctrl and Shift keys are also used.

Correct positioning, stabilizing and tilting the keyboard are some of the most common actions used for increasing its accessibility. There are although other ways of improving standard keyboard access.

The following access improvement efforts involve adaptations to the standard keyboard without eradicating it from the computer-based workstation. Size, functionality, key placement and positioning may be altered aiming the satisfaction of specific user needs.

The correct positioning of the keyboard plays an important role in a successful use of computer based assistive technology. When studying the best solution for the keyboard positioning, factors such as user seating or positioning, at his or her workstation, the keyboards size and the users body-device access site, must be taken into consideration.

Key guards can be look upon as a simple but effective add-on for standard keyboards. Users with poor motor coordination may resort to this solution as a way of improving their task performance.

People using touch sticks can achieve access to a standard keyboard as an alternative to non-functional hand interaction patterns. Although it is a lot slower, it may in many cases represent a last chance for computer interaction.

Access and usage of standard keyboards can also be improved with the use of specific customizing software. The fact that this sort of software allows users to make easy changes and then reverse them makes them extremely popular amongst people that share their keyboard with others. The behaviour of the keys can also be modified. Options include the adjustment and the defeat of auto repeat, delay acceptance and the avoidance of accidental keystrokes. Last but not least the pattern of the keys can be re-configured for one-handed users or a customized key arrangement.

Standard keyboard alternatives: Hardware and software

The alternatives for standard keyboards are, in their essence, assistive technologies in hardware and software formats. These devices shoulder the users special needs and present him or her with solutions that are adapted or adapt themselves as close as possible to the person's skills and abilities when interacting with the computer.

Some of these frequently used alternative solutions include alternative keyboards, virtual keyboards, voice recognition systems, alternative input codes and scanning.

Alternative keyboards

Alternative keyboards replace the standard keyboards and have specific features.

Some of the devices included in this group of solutions can be personalized according to the users preferences. These modifications can include, for instance, the changing of the size and function of each of its keys. Depending on their size, alternative keyboards can be classified as expanded or contracted. Expanded keyboards offer a large target surface for people with poor fine motor control, while the contracted version of this input device offers a small target for those who have limited range of motion, pain or some difficulty moving their hands or arms. These types of keyboards also include additional features like for instance, internal functions

that avoid user double clicking; vinyl or plastic covers that come in handy when the user salivates excessively; and physical durability that withstands interaction patterns where the BDAS may be the hands, fist, feet or others associated with the use of touch sticks (forehead, mouth, chin).

Virtual keyboards

The expression virtual keyboard is used when a reference is made concerning methods that emulate a keyboard on a computer screen and which are controlled by a cursor [5].

As this sort of keyboard is not a physical input device it is classified as an application or software. Its layout can be changed, resized and moved around the screen. Some special dynamic features can speed up the interaction process with rate enhancers like word prediction and word completion.

Access to virtual keyboards can be achieved through the use of a standard mouse, a trackball or a switch, just to mention a few of the more common associated input devices. In case the user is fortunate enough to have a touch screen, the virtual keyboard can be activated with his hands or with the use of a touch stick (see Fig. 7).

Fig. 7 – A user interacting with his computer with the use of a head pointing device.

Voice recognition systems

Voice recognition systems may represent, depending on the case, a valid alternative to standard keyboard usage. This is an interesting solution for users, which are not capable of achieving satisfactory motor interaction patterns but are able to orally convey their directives.

The system receives the information orally input by the user and then compares it with data it already has.

The computer recognizes sound and not the words or commands entered. It compares the received sound information with other sound files that are already part of its internal data. With the use of predefined metric systems the computer finds compatible data and converts the users information into commands it can understand and follow. The systems lack of accuracy presents the user many times with erroneous functions or a list of possibilities for interpreting the sense of what was said. These flaws, besides the fact that the system is slow, qualify this input device as a last choice solution. As it is transient, it is hard to revise or correct which interferes significantly with other cognitive procedures [7].

Alternative input codes

In some cases the use of an alternative keyboard is done with the aid of a combination of alternative input codes and input devices such as switches.

Morse Code is and example of an input code used in interaction scenarios that include alternative keyboards. With the use of one or more switches combined, the user uses this specific code to input information into the system. The system then decodes the Morse formatted information and translates is into data that is compatible with the functions or alphanumeric keys identifiable in any standard keyboard.

Scanning

Scanning is an indirect access method that requires the user to wait while the device steps through the various choices, which are displayed in a matrix of selections. This type of solution uses switches as input devices to select an item from a selection set visible on the computer screen or on alternative visual output devices.

Scanning methods include:

- Automatic scanning in which the system automatically starts the scanning and maintains it while the scanning program is being used.
- Inverse scanning in which the user must activate a switch to maintain movement of the scanner rather that the scanner moving automatically through the choices;
- And stepped scanning in which the user activates the switch each time he or she wants the scanner to move to the next selection.

These solutions sometimes revert to audio feedback. The user is made aware of what item is now ready for selection by a verbal notice or a sound effect.

Standard mouse harware and sofware adaptations

The standard mouse is always present when there is a PC or Macintosh in site (except for cases where the computer is a notebook or a palmtop). With the evolution of the market and the technologies, the mouse has changed in shape, size and flexibility.

In some cases the adaptation of a standard mouse without withdrawing it from the interaction scenario can be achieved in order to satisfy somebody's special needs.

Once again positioning is referenced as a modification capable of improving the users access the computer based assistive technology. It must be guided by the idea that the final result must generate a minimum strain on the users muscles, tendons and joints.

The mouse cursors onscreen behaviour is something that can also be moulded. Accessing the Control Panel, selecting the mouse icon and changing the pre-established setting on order to suit the users needs may alter its features.

Standard mouse alternatives

The usage of a simple standard mouse is not an accomplishable task by every user. Reasons for not being able to use a mouse may derive from physical, motor, psychological or cognitive disabilities and when such a situation is identified alternative solutions must be listed and tried. The main goal, as in any I/O device, is the improvement of the users access to the computer based assistive technology in order to help him or her to improve their interaction with the system.

When the standard mouse is set aside for not being accessible enough, solutions such as:

- the trackball;
- the touch pad;
- the touch screen;
- switches activated by touch, pressure, breath, infrared light, sound, ultrasound, static electricity, heat and moisture;
- eye tracking systems;
- voice controlled mouse;
- scanning;
- Morse code;

As it is clear to see, some of these alternative solutions to the standard mouse have already been discussed in this paper. It is important to emphasize the idea that if a particular assistive technology isn't suitable for our case then we have to analyse every other solution until we find the right one.

Some extra solutions that may help the users task performance

This last input device related item centres its last thoughts on any other technological solution that can help the user improve his or her access to the computer based assistive technology.

In tasks, which involve the use of text, the user may find a word prediction solution to be the answer for his needs. This rate enhancement software can improve speed of text input and thus enhance the effectiveness of slow input devices. Word prediction allows the computer or communication device to attempt to guess what word the user is attempting to type. A list of possibilities is then presented giving the user the chance to save keystrokes and get on with his work in a more rapid manner.

Output devices

After listing and discussing some of the better known input devices used in scenarios where the user has special needs, it is now time to take a look at some of the solutions used by the technological domain of the H-C system for output information.

The order in which they are presented is strongly related to a certain hierarchy based on the use of our human senses. We obtain about 70% of our sensory input through vision leaving 30% to be shared by the rest of our senses [8].

The examples given here are ordered according to this sensory fact.

The computer screen

The first output device described has to be the one most known, the computer screen. Besides being the most known it is also the one that is most used and that is most accessible by the majority of users no matter how different their profile is.

The only types of users, which have a problem with computer screens, are the ones with visual disabilities. In these cases software add-ons may be used to improve the quality and quantity of information received by the user. Applications such as screen readers work as an audio aid capable of reading out what is on the screen. However,

accessible design guidelines are not often followed and many screen readers end up reading incomplete, mixed-up and confusing information.

In some cases software that magnifies the information on screen may be used to help people with poor eye sight. Its functionality may be compared to a virtual looking glass.

Virtual reality (RV)

The main objective of virtual reality is to simulate environments in a way that we can understand and interact with synthetic scenarios according to real already learned behaviours [8].

Its publicised main advantages are the sense of being inside de perceived environment and the easiness with which we can learn to live in them.

The truth confronts us with a whole new story while pointing out some of the requirements and flaws detected in the solution.

Some of these requirements and flaws are [8]:

- Resolution
- Optical distortions
- Position tracking
- Simulator sickness

These issues indicate that VR as an output device still needs some work done on it and is not able to meet the users needs for now. It does, however, present itself as a worth full bet for future Computer- Interaction systems.

Haptic output devices

This sort of device works on the basis of computer information, which is translated into forces applied on the users haptic senses. One of the most interesting examples of this sort of technological solution is the Braille translator. The device receives information from the computer and then translates it in real time while the blind person reads it. The device is set up by a system of pins that simulates de haptic stimuli normally read as Braille.

Audio output devices

The usage of this sort of device is usually done in association with another output device like a computer screen. Its main goal is to function as a complement for visual information presented on the screen in a confused and over loaded way. This sort of device outputs verbal and nonverbal information. The verbal information is made up of words and phrases linked according to a linguistic code. The non-verbal information is made out of non-linguistic sounds (music, warning signal), refered in some instances as earcons [9]

I/O Device Selection

As this paper comes closer to its end, the pieces of the H-C interaction model slowly fall into place. The information gathered until this point enables us to grasp the existing I/O devices, some of their properties and how they relate to certain aspects of the users unique profile, the tasks he needs to perform and the context in which he is undertaking all these efforts. Along side the concerns taken into mind when selecting the best I/O device for the case at hand, Rahman e Sprigle [10] point out 13 principles and guidelines to be followed when designing these types of computer based assistive technologies and interfaces optimised for people with special needs.

The selection of an ideal solution can only be done after the various probable solutions have been tried and after comparing the Human-Computer relationship between them. When a choice is made, the computer based AT must be yet again tested even after the training phase of the intervention has been concluded. It's never to late to discover an error or a flaw in our selected device. If there is a slight possibility that the users needs, abilities and skills have changed, for better of for worse, a second look must be taken at the technology being used in his or her case.

Nielsen's "List of 10 Heuristics for Good Interface Design" [11] may be used as a reference point for many of the work done.

As a final reminder, the user must have time to initiate de usage of the technology in a correct manner. This includes the development of a tolerant attitude when something or other doesn't go quite according to planed. The user must be given the space to gradually auto-adapt himself or herself to this new element that has stepped into his or her life.

Closing Remarks

The closing section of this paper intends to call some attention towards some questions that may serve as food for thought.

What strategies should be followed in order to achieve optimised compatibility between all the pieces presented in fig1.1?

What sort of tests and assessment tools should be used to study computer access profiles of people with and without special needs?

And finally which will be the resulting solutions and H-C interaction scenarios derived from current technological tendencies?

The Internet and the adapting of content for this *technological platform, the transmission of* information and the mediation of computer based activities will no doubt play a important role in answering these questions. Hyprofile [12] is an example of just that. Universal Design and Universal Usability [13] are currently changing the way we create and design and not just at a technological level. Because of all this any final remarks should not be confined within these pages, but must instead lead us to thought on what sort of role should people with special needs play in the effort of understanding and improving information flow in Human-Computer interaction systems.

References

1. Herman, J., *"Module IV – Assistive Technology Provision - Module Part 2;Accessing the Technology"*, in RESNA Fundamentals Course in Assistive Technology. (1998)
2. Andrich, R., *"Aconselhamento de Ajudas Técnicas: Organização e Metodologia de Trabalho"* in Centros de Informação Sobre Ajudas Técnicas - Livros SNR Nº10 - Secretariado Nacional para a Reabilitação e Integração das Pessoas com Deficiência (1999)
3. Blattner, M., *"Interactive Multimedia User Interfaces"*, in Multimedia Systems, pag. 111-133 (1999)
4. Dix, A., Finlay, J., Abowd, G., Beale, R., *"Human-Computer Interaction"*, pgs.9-48 - Prentice Hall International (1993)
5. Cook, A., Hussey, S., *"Assistive Technologies: Principles and Practice"*, RESNA Publications (1995)
6. Chen, M., Leahy, F., *" A design for supporting new input devices"*, in *"The art of human computer interfaces"*, pag. 300, editor Brenda Laurel, Reading, MA: Addisson-Wesley Publishing Company (1990)
7. Shneiderman, B., *"The Limits of speech recognition"*, Communications of the ACM – September 2000 / Vol. 43, nº 9 – pag. 63-65(2000)
8. Ware, C. "Section VII – Output Devices and Techniques", in The Complete Science and Engineering Handbook, Editor in Chief Jr.Tucker, A. – CRC Press – ACM (A CRC Handbook published in cooperation with ACM – The Association for Computing) (1997)
9. Blattner, M., Sumikawa, D., Greenberg, R., "Earcons and Icons: Their structure and Common Design Principles.", Human – Computer Interaction, Volume 4, pag. 11-44 (1989)
10. Rahman, M. M., & Sprigle, S., *"Physical accessibility guidelines of consumer product controls"*. Assistive Technology, 9, 3-14
11. Jakob Nielsen, *"Usability Engineering"*, AP Professional, Boston, XIV, pag.362 (1993)
12. http://portal.ua.pt/hyprofile
13. Shneiderman, B., *"Pushing human-computer interaction research to empower every citizen: Universal Usability"* Communications of the ACM – May 2000 / Vol. 43, nº 5 (2000)

Um mapeamento de características e tendências no jornalismo online brasileiro e português

Marcos Palacios, Luciana Mielniczuk, Suzana Barbosa, Beatriz Ribas, Sandra Narita

Abstract

The article summarizes some preliminary findings of an effort to map out characteristics and tendencies of commercial, daily and freely accessible Web Newspapers in Brazil and Portugal. The main aim was to identify how potentially available technical resources in telematic networks (interactivity, multimediality, hypertextuality, personalization / customization, memory) are appropriated and used by Web Newspapers in both countries, in an attempt to establish comparative categories for further studies. The research was conducted by members of the Research Group on Online Journalism, Universidade Federal da Bahia (Brazil), from August 2000 to October 2001 .The sample included 44 Brazilian and seven Portuguese Web Newspapers.

Keywords

Online Journalism, Internet, Web Newspapers, New Technologies of Communication, Brazilian Journalism, Portuguese Journalism.

Este exercício de mapeamento e estabelecimento de comparações entre publicações jornalísticas *online* do Brasil e de Portugal tem um carácter exploratório e preliminar e deve ser entendido, fundamentalmente, como uma tentativa de testar alguns critérios que poderão servir como balizadores para trabalhos futuros de maior abrangência e detalhamento .

Trabalhou-se com uma amostragem de publicações jornalísticas *online,* de tipo comercial, dos dois países. As publicações incluídas na amostra foram seleccionadas de acordo com os seguintes critérios:

a) edições diárias e de livre acesso na Web, com uma versão impressa correlata,
b) controle de tiragem da versão impressa pelo IVC (Instituto Verificador de Circulação, no Brasil) e pela APCT (Associação Portuguesa para o Controlo de Tiragem e Circulação, em Portugal).

Tais critérios possibilitaram a selecção de jornais *online* produzidos por empresas de comunicação, eliminando-se publicações amadoras e não profissionais. O estabelecimento da amostra a partir do universo dos veículos registrados nesses dois órgãos de auditoria de circulação permitiu ainda a classificação dos jornais *online* estudados tendo por base a faixa de tiragem de seus congéneres impressos. Por outro lado, isso eliminou da amostra webjornais produzidos por empresas jornalísticas que, apesar de idóneas e enquadradas dentro de parâmetros plenamente profissionais, não possuem produtos impressos. Como em todo recorte metodológico, o recurso ao IVC e à ACPT necessariamente delimitou restritivamente o universo pesquisado.

A análise das publicações foi feita a partir de um roteiro de observação, com 52 questões que contemplam cinco aspectos ou características dos veículos jornalísticos *online*: interactividade, memória, personalização, multimidialidade e hipertextualidade.

Características do jornalismo na Web

Ao estudar as características do jornalismo desenvolvido para a Web, Bardoel e Deuze (2000) apontam quatro elementos: interactividade, customização de conteúdo, hipertextualidade e multimidialidade. Palacios (1999), com a mesma preocupação, estabelece cinco características: multimidialidade/convergência, interactividade, hipertextualidade, personalização e memória.

As características elencadas, que serão brevemente apresentadas, reflectem as potencialidades oferecidas pela Internet ao jornalismo desenvolvido para a Web. Tais possibilidades não se traduzem necessariamente em aspectos efectivamente explorados pelos sites jornalísticos, quer por razões técnicas, de conveniência, adequação à natureza do produto oferecido ou ainda por questões de aceitação do mercado consumidor.

Interactividade - Bardoel e Deuze (2000) consideram que a notícia *online* possui a

capacidade de fazer com que o leitor/usuário sinta-se mais directamente parte do processo jornalístico. Isto pode acontecer de diversas maneiras: pela troca de *e-mails* entre leitores e jornalistas, através da disponibilização da opinião dos leitores, como é feito em sites que abrigam fóruns de discussões, através de *chats* com jornalistas, etc. Porém, os autores não contemplam a perspectiva da interactividade no âmbito da própria notícia, ou seja, a navegação pelo hipertexto que, conforme ressalta Machado (1997), também pode ser classificada como uma situação interactiva.

Conclui-se que, em tal contexto, não se pode falar simplesmente em interactividade e sim em uma série de processos interactivos diferenciados. Adopta-se o termo multi-interactivo para designar o conjunto de processos que envolvem a situação do leitor de um jornal na Web. Diante de um computador conectado à Internet e a aceder a um produto jornalístico, o usuário estabelece relações: a) com a máquina; b) com a própria publicação, através do hipertexto; e c) com outras pessoas – autor(es) ou outro(s) leitor(es) - através da máquina (Lemos, 1997; Mielniczuk, 1998).

Customização do conteúdo/Personalização - Também denominada individualização, a personalização ou costumização[1] consiste na opção oferecida ao usuário para configurar os produtos jornalísticos de acordo com os seus interesses individuais. Há sites noticiosos que permitem a pré-selecção dos assuntos, bem como a sua hierarquização e escolha de formato de apresentação visual (diagramação)[2]. Assim, quando o site é acessado, a página de abertura é carregada na máquina do usuário atendendo a padrões previamente estabelecidos, de sua preferência.

Hipertextualidade - Esta característica, apontada como específica da natureza do jornalismo *online*[3], possibilita a interconexão de textos através de *links*[4]. Bardoel e Deuze (2000) chamam a atenção para a possibilidade de, a partir do texto noticioso, apontar-se (*fazer links*) para outros textos complementares (fotos, sons, vídeos, animações, etc), outros sites relacionados ao assunto, material de arquivo dos jornais, textos jornalísticos ou não que possam gerar polémica em torno do assunto noticiado, publicidade, etc.

Multimidialidade/Convergência - No contexto do jornalismo *online*, multimidialidade, refere-se à convergência dos formatos das mídias tradicionais (imagem, texto e som) na narração do fato jornalístico (Gonçalves Machado, 1997). A convergência torna-se possível em função do processo de digitalização da informação e sua posterior circulação e/ou disponibilização em múltiplas plataformas e suportes, numa situação de agregação e complementaridade.

Memória - Palacios (1999) argumenta que a acumulação de informações é mais viável técnica e economicamente na Web do que em outras mídias. A memória pode ser recuperada tanto pelo produtor da informação, quanto pelo usuário. Sem as limitações anteriores de tempo e espaço, o jornalismo tem a sua primeira forma de memória múltipla, instantânea e cumulativa. Diferentemente do que sucedia em suportes midiáticos anteriores (impresso, rádio, TV, CD-ROM), a Web possibilita a utilização de um espaço praticamente ilimitado para o material noticioso (sob a forma de texto ou outros formatos midiáticos[5]), bem como permite a disponibilização imediata de informação anteriormente produzida e armazenada, através de material de arquivo.

Desta maneira, o volume de informação directamente disponível ao usuário e ao produtor da notícia é potencialmente muito maior no jornalismo *online*.

Metodologia e universo de análise

No Brasil, o universo pesquisado foi composto por 44 jornais comerciais, diários e de acesso gratuito existentes na Web. A selecção do universo de análise foi feita tendo como base empresas jornalísticas filiadas ao IVC- Instituto Verificador de Circulação- (http://www.ivc.com.br), órgão de credibilidade e de reconhecimento nacional. Em Portugal, o universo pesquisado foi de sete jornais, todos filiados à APC - Associação

[1] Apesar de haver alguma controvérsia quanto ao uso dos termos Personalização e Customização, neste artigo os dois termos são usados como sinónimos.

[2] Um exemplo é o site da CNN (http://www.cnn.com).

[3] Evidentemente esta é uma afirmação discutível: pode-se argumentar, por exemplo, que numa enciclopédia tradicional, em formato impresso, temos uma disposição "hipertextual" dos conteúdos. Certamente o recurso hipertextual estava presente nos CD-ROMs, antes do advento da Web, mas é inegável que a potencialização de tal característica na Web confere-lhe uma nova dimensão.

[4] Sobre o link e seu papel como elemento paratextual no jornalismo *online* vide Mielniczuk & Palacios, 2001.

[5] De uma maneira geral, na literatura sobre o assunto, **hipertexto** refere-se não necessariamente a um **texto**, no sentido tradicional da palavra, mas a qualquer formato que incorpore informação: textos, fotos, sons, vídeos, animações, gráficos, etc, etc.

Portuguesa para o Controlo de Tiragem e Circulação (http://www.apct.pt)[6].
No que se refere à sistemática de pesquisa, utilizou-se como parâmetro inicial o trabalho realizado em 1998, na Indiana University (EUA), pelo Prof. Tanjev Schultz[7], quando foram mapeados 100 veículos *online* americanos de tipo comercial e diário. No entanto, a pesquisa de Schultz, centrou-se apenas no aspecto da Interactividade, ao passo que ampliamos a abrangência do estudo para outras características identificadas como específicas do Jornalismo *Online*, quais sejam: multimidialidade, hipertextualidade, personalização e memória.

Partiu-se, então, para a elaboração do instrumento de análise - formulário de observação - das publicações. Foi realizada uma navegação inicial, com carácter de observação, para que fossem percebidos os aspectos do jornalismo *online* utilizados pelos veículos estudados. A partir desta observação preliminar, foram elaboradas questões para cada categoria de análise (interactividade, multimidialidade, hipertextualidade, personalização e memória), o que resultou em um formulário de observação piloto. Este foi testado em uma amostra do universo seleccionado, sendo corrigido e revisado para, numa etapa seguinte, ganhar uma versão definitiva. As questões, enfim, foram respondidas através da aplicação do formulário final a todo o universo delimitado.

TABELA RESUMO 1A – **Interactividade (Brasil)**

Tiragem	Oferece *e-mail* para contacto com jornal?	Oferece fórum de discussão?	Oferece *chat*?	Oferece inquéritos com resultados?
Acima de 100.001 (4 jornais)	4 jornais **(100%)**	2 jornais **(50%)**	1 jornal **(25%)**	2 jornais **(50%)**
50.001 a 100.000 (4 jornais)	4 jornais **(100%)**	3 jornais **(75%)**	---	2 jornais **(50%)**
25.001 a 50.000 (15 jornais)	13 jornais **(87%)**	3 jornais **(20%)**	---	4 jornais **(27%)**
001 a 25.000 (21 jornais)	21 jornais **(100%)**	1 jornal **(5%)**	---	10 jornais **(48%)**
TOTAL	**42 jornais (95%)**	**9 jornais (20%)**	**1 jornal (2%)**	**18 jornais (41%)**

Para fins de comparação, foram criadas tabelas, que possibilitam uma agregação quantitativa da utilização dos recursos oferecidos pelo meio.
Na apresentação, os dados estão agrupados de acordo com as tiragens das versões impressas.

Não serão feitas descrições exaustivas das publicações observadas, nem apresentações completas dos dados referentes ao formulário aplicado, pois o padrão geral adoptado pelos jornais incluídos na amostragem não apresenta variações suficientemente significativas para justificar uma apresentação individualizada e detalhada dos dados, no presente contexto.

O relato da situação observada será feito a partir dos cinco elementos de análise adoptados[8] (interactividade, multimidialidade, hipertextualidade, personalização e memória), identificando-se, em cada caso, que tipo de proposta viabiliza esses elementos nas publicações estudadas. O texto restringe-se a identificar as propostas apresentadas pelos jornais, sem testar a eficácia ou não de tais propostas.

Interactividade

Quanto ao elemento interactividade, as perguntas mais abrangentes e mais significativas resumem-se a quatro questões:

1) Disponibiliza *e-mail* ou formulário para contacto com o jornal?
2) Disponibiliza fórum de discussão?
3) Disponibiliza *chat*?
4) Propõe inquéritos ou enquetes[9] e oferece os resultados dos mesmos?

[6] Vide Anexo para a listagem completa dos veículos incluídos na amostra.

[7] Interactive Options in Online Journalism: A Content Analysis of 100 U.S. Newspapers. In: http://www.ascusc.org/jcmc/vol5/issue1/schultz.html

[8] Uma observação pertinente diz respeito à disparidade entre o número de jornais existentes, em cada região brasileira, que preenchem os requisitos para inclusão na pesquisa. Na região Norte, por exemplo, apenas um jornal foi encontrado, enquanto nas regiões Sudeste e Sul foram localizados 12 e 13 jornais, respectivamente. O Centro-Oeste apresentou três jornais do tipo estudado e o Nordeste, 15. Tal padrão de distribuição dos jornais evidentemente reflecte factores sócio-económicos e mesmo demográficos da realidade brasileira.

[9] A inquérito, enquete ou sondagem é uma pesquisa de opinião rápida, efectuada entre os leitores, em torno de um tema polémico e geralmente na base de uma possibilidade de resposta dicotómica (Sim ou Não)

Observa-se que o *e-mail* é um recurso largamente utilizado por quase todos os jornais, em todas as faixas de tiragem. Depois do recurso do *e-mail*, os inquéritos aparecem como o segundo recurso utilizado de forma mais generalizada, em todas as faixas de tiragem. Aproximadamente 50% dos jornais utilizam esta possibilidade, com excepção para a terceira faixa de tiragem (25.001 a 50.000), que aponta apenas 27% dos jornais.

Os fóruns estão presentes de maneira significativa nos jornais das faixas acima de 50.000 exemplares, com 50% e 75% de presença. Já as faixas inferiores à tiragem de 50.000, apontam para índices bastante reduzidos. O *chat* (com gerenciamento próprio da empresa) está presente em apenas um jornal, na primeira faixa de tiragem.

TABELA RESUMO 1B – **Interactividade (Portugal)**

Tiragem	Oferece *e-mail* para contacto com jornal?	Oferece fórum de discussão?	Oferece *chat*?	Oferece inquéritos com resultados?
Acima de 100.001 (4 jornais)	4 jornais **(100%)**	2 jornais **(50%)**	1 jornal **(25%)**	2 jornais **(50%)**
50.001 a 100.000 (4 jornais)	4 jornais **(100%)**	3 jornais **(75%)**	---	2 jornais **(50%)**
25.001 a 50.000 (15 jornais)	13 jornais **(87%)**	3 jornais **(20%)**	---	4 jornais **(27%)**
001 a 25.000 (21 jornais)	21 jornais **(100%)**	1 jornal **(5%)**	---	10 jornais **(48%)**
TOTAL	**42 jornais (95%)**	**9 jornais (20%)**	**1 jornal (2%)**	**18 jornais (41%)**

Os dados obtidos com relação à utilização de recursos de interactividade em Portugal indicam que o *e-mail* é um recurso utilizado por todos os jornais. Quanto aos outros recursos (fórum, *chat* e inquéritos), observa-se que apenas os jornais de maior tiragem investem nestas possibilidades. Excepção feita aos inquéritos, que são utilizadas por apenas um jornal com tiragem inferior a 25.000 exemplares.

Dois dentre os jornais estudados merecem destaque no que diz respeito à utilização dos recursos de interactividade, são eles: o *Jornal de Notícias* e o *Diário de Notícias*. Tais jornais ultrapassam o uso simples dos recursos de interactividade e apresentam propostas mais complexas, visando trocas entre o jornal e seus leitores, ou mesmo apenas entre os leitores.

O *Jornal de Notícias* oferece as "Secções do Leitor" que abarcam as seguintes sub-secções:

- "Provedor": secção para contacto com o provedor do jornal, também chamado *ombudsman*;
- "Esquina JN": espécie de fórum, com tema livre;
- "Desabafe connosco": secção de reclamações gerais, denúncias;
- "Porta dos talentos": produção literária dos leitores;
- "A sua notícia": leitor atua como jornalista;
- "Posta restante": miscelânea;
- "Fronteiras da ciência": textos de leitores e colaboradores acerca de temas científicos;
- "Todo o homem é meu irmão": apoio mútuo entre leitores.

Cabe notar que nem todos estes espaços possuem um carácter jornalístico.

Já o *Diário de Notícias*, que no período da observação encontrava-se em fase de reformulação, oferecia um directório denominado "DN Interactivo", destinado a entrevistas diárias *online*.

Personalização

TABELA RESUMO 2A – **Personalização (Brasil)**

Tiragem	Oferece serviço de personalização?	Qual o serviço?		
		Manchetes do dia	Assuntos de editorias seleccionadas	Configurar 1ª tela do jornal como abertura do browser
Acima de 100.001 (4 jornais)	---	---	---	---
50.001 a 100.000 (4 jornais)	2 jornais (50%)	2 jornais (50%)	1 jornal (25%)	1 jornal (25%)
25.001 a 50.000 (15 jornais)	4 jornais (27%)	4 jornais (27%)	1 jornal (7%)	1 jornal (7%)
001 a 25.000 (21 jornais)	---	---	---	---
TOTAL	**6 jornais (14%)**	**6 jornais (14%)**	**2 jornais (5%)**	**2 jornais (5%)**

Possibilidades de personalização são pouco exploradas no jornalismo *online* brasileiro. Situam-se apenas nas duas faixas intermediárias de tiragem e em nenhum caso ultrapassam os 50% dos jornais de cada faixa.

Do universo de 44 jornais analisados, seis oferecem algum nível de personalização. Apenas dois (*Jornal do Commercio*-PE e *Diário Popular*-SP) oferecem serviço de personalização de conteúdo, através de *e-mail*, permitindo ao leitor/usuário seleccionar somente as editoriais que lhe interessem. No entanto, esses jornais não oferecem possibilidade para que o leitor informe suas preferências e tenha acesso aos assuntos específicos de seu interesse.

Verificou-se ainda que, dos jornais mapeados, quatro dos 44 "empurram" informações[10] para o usuário, limitando-se, porém, apenas a enviar manchetes da edição do dia através de *e-mail* – no caso da *Gazeta do Povo*-PR, *A Notícia*-SC e *Diário de Pernambuco* - ou também telefone celular (telemóvel) utilizando a tecnologia WAP – no caso de *A Tarde*.

[10] A imagem de "empurrar informação" vem da chamada tecnologia "*push*", que consiste em, através da Web, enviar informações ao usuário, sem esperar que ele a busque ou acesse. Essa informação, determinada pelo provedor, com ou sem uma personalização prévia por parte do usuário, é disponibilizada através do próprio écran do computador, ou por outros suportes midiáticos (fax, telemóvel, *e-mail*, etc).

TABELA RESUMO 2A – **Personalização (Portugal)**

Tiragem	Oferece serviço de personalização?	Qual o serviço?	
		Newsletter[11]	Configurar site jornal como tela de abertura do navegador
50.001 a 100.000 (4 jornais)	3 jornais **(75%)**	3 jornais **(75%)**	---
001 a 25.000 (3 jornais)	1 jornal **(33%)**	1 jornal **(33%)**	---
TOTAL	4 jornais **(57%)**	4 jornais **(57%)**	0 jornal **(0%)**

No caso português, as possibilidades de personalização são oferecidas por 75% dos jornais, com tiragem superior a 50.000 exemplares e por apenas 33% dos jornais com tiragem inferior a 25.000 exemplares. Todos estes oferecem um serviço de *newsletter*, através do qual o usuário recebe (por *e-mail*) sínteses noticiosas. Nenhum jornal oferece a possibilidade de configurar o site da publicação como sendo a tela de abertura do navegador do usuário.

Hipertextualidade

Observa-se que a hipertextualidade é utilizada como um recurso para organizar a publicação e não como um recurso a ser empregado na narrativa do fato jornalístico. Os links apresentados, de uma forma genérica, remetem:

a) ao portal ao qual o jornal está atrelado;
b) às editorias e às secções dos jornais (links internos);
c) à publicidade ou textos externos ao portal (links externos).

Quanto ao aspecto da hipertextualidade (interconexão de textos e recursos multimédia através de *links)* notou-se que a maioria dos jornais brasileiros estudados utiliza *links* de carácter publicitário, seja na primeira página ou nas páginas noticiosas. Em todas as faixas de tiragem, mais de 60% dos jornais possuem *links* desta natureza na primeira página, sendo a maior parte na forma de *banners*.

A divisão da narrativa em lexias[12] – outro recurso possibilitado pelo hipertexto – é pouco explorada. As matérias observadas não estão, de forma geral, organizadas em níveis de informação, permitindo um aprofundamento do assunto, o que seria possível pela queda de limitação de espaço na prática jornalística na Web. Apenas oito jornais, dos 44 estudados, apresentam suas matérias organizadas desta forma, e este recurso é significativamente mais utilizado (75%) nas duas faixas de tiragem mais altas.

TABELA RESUMO 3A – **Hipertextualidade (Brasil)**

Tiragem	A primeira página, oferece links externos?	Oferece matérias, cuja narrativa do fato está organizada de forma hipertextual?
Acima de 100.001 (4 jornais)	3 jornais **(75%)**	3 jornais **(75%)**
50.001 a 100.000 (4 jornais)	3 jornais **(75%)**	3 jornais **(75%)**
25.001 a 50.000 (15 jornais)	10 jornais **(67%)**	1 jornal **(7%)**
001 a 25.000 (21 jornais)	12 jornais **(80%)**	1 jornal **(7%)**
TOTAL	**28 jornais (64%)**	**8 jornais (18%)**

[11] No caso português, optou-se por deixar o campo genérico *newsletter*, pois as informações são enviadas apenas por *e-mail*.

[12] Lexia é cada um dos blocos em que está subdividido um hipertexto.

TABELA RESUMO 3B – **Hipertextualidade (Portugal)**

Tiragem	A primeira página, oferece links externos?	Usualmente oferece matérias, cuja narrativa do fato está organizada de forma hipertextual?
50.001 a 100.000 (4 jornais)	3 jornais **(75%)**	---
001 a 25.000 (3 jornais)	2 jornais **(66%)**	---
TOTAL	5 jornais **(71%)**	0 jornal **(0%)**

A maioria dos jornais portugueses, - 75% na primeira faixa e 66% na segunda faixa de tiragem -, oferece *links* externos. No entanto, todos os *links* externos são para publicidade, seja ela de empresas independentes ou vinculadas ao portal ao qual o jornal está atrelado.

Quando a oferecer matérias cuja narrativa do fato está em hipertexto, ainda não há a exploração desta possibilidade no jornalismo *online* português. A única excepção parcial encontra-se no jornal *Público* que, ao final de algumas matérias, oferece *links* para outras matérias relacionadas ao mesmo assunto.

Multimidialidade

TABELA RESUMO 4A – **Multimidialidade (Brasil)**

Tiragem	Além de texto e fotografia, os jornais utilizam sons e imagens em movimento na narrativa do fato jornalístico?
Acima de 100.001 (4 jornais)	1 jornal **(25%)**
50.001 a 100.000 (4 jornais)	---
25.001 a 50.000 (15 jornais)	2 jornais **(13%)**
001 a 25.000 (21 jornais)	---
TOTAL	**3 jornais (7%)**

Além do texto, a fotografia é destacadamente o recurso mais empregado nos jornais *online* brasileiros, permitindo constatar que as potencialidades multimédia oferecidas pelo suporte digital para a construção da narrativa jornalística segundo um formato convergente - com o áudio e o vídeo - são usadas ainda de maneira muito limitada. Nas telas de abertura dos jornais observados não foi constatada a utilização de recursos multimédia. Além do texto, somente fotografias são usadas. Dos 44 jornais, apenas dois utilizam o áudio (*O Estado de São Paulo* e *A Tarde Online* -BA) e dois o vídeo em suas edições (*O Estado de São Paulo* e o *Jornal NH,* de Novo Hamburgo, RS). Simulações não foram encontradas em nenhuma publicação. Gráficos, figuras, tabelas e animações aparecem de forma secundária.

TABELA RESUMO 4B – **Multimidialidade (Portugal)**

Tiragem	Além de texto e fotografia, os jornais utilizam sons e imagens em movimento na narrativa do fato jornalístico?
50.001 a 100.000 (4 jornais)	1 jornal **(25%)**
001 a 25.000 (3 jornais)	---
TOTAL	1 jornal **(14%)**

Em Portugal, no que diz respeito aos recursos multimédia, pode-se observar que algumas publicações, possuem uma secção denominada "Dossiers", onde estão concentradas e organizadas informações abundantes a respeito de um mesmo assunto. Fazendo uma analogia com o jornal impresso, os "Dossiers" seriam as "grandes reportagens", ou "reportagens especiais". Nestas secções, então, é possível encontrar, no caso do *Público*, a utilização de recursos multimédia, tais como animações e vídeo.

Memória

Os arquivos que disponibilizam material editorial publicado anteriormente aparecem, em todas as faixas de tiragem, no caso dos jornais brasileiros observados, com uma incidência superior a 50%. Nas duas primeiras faixas a ocorrência é de 100%. Constata-se também que os arquivos com uma abrangência de seis meses são os mais utilizados, aparecendo em índices superiores a 50% em todas as faixas de tiragem.Os arquivos funcionam apenas como depósito de informação. Não se constata a utilização de uma base de dados, onde as informações possam ser correlacionadas.

Os arquivos aparecem em 100% dos jornais brasileiros com tiragem superior a 50.000. Nas faixas de tiragem inferior a 50.000, aparecem em mais de 50% dos jornais. Destes, a incidência de arquivos que disponibilizam material superior a sete dias é destacadamente maior do que os que oferecem apenas material dos últimos sete dias. É preciso esclarecer que não foi feita diferenciação se os serviços eram pagos ou não.

Observa-se que nos jornais de tiragem superior a 50.000 exemplares, os serviços de busca funcionam por palavras-chaves e, na maioria dos casos, também concomitantemente por data da edição. Já nos jornais, cuja tiragem é inferior a 50.000, prevalece a busca por data da edição.

No caso português, os arquivos disponibilizam material editorial publicado anteriormente em 100% dos jornais, sendo que, na primeira faixa de tiragem (mais de 50.000 exemplares), 75% possuem arquivo até seis meses retroactivos e apenas 25%, oferecem arquivo com matérias publicadas há seis meses ou mais. A situação inverte-se na segunda faixa de tiragem.

Na primeira faixa de tiragem, o sistema de busca é mais completo pois conjuga, na maioria dos casos, os dois tipos de busca (datas e palavras-chaves). Na segunda faixa de tiragem, prevalece a busca por data de edição.

TABELA RESUMO 5A – **Memória (Brasil)**

Tiragem	Possui arquivo?	Qual o período?		Qual sistema de busca?	
		Até 7 dias	Superior a 7 dias	Palavra	Data
Acima de 100.001 (4 jornais)	4 jornais **(100%)**	---	4 jornais **(100%)**	3 jornais **(75%)**	3 jornais **(75%)**
50.001 a 100.000 (4 jornais)	4 jornais **(100%)**	1 jornal **(25%)**	3 jornais **(75%)**	3 jornais **(75%)**	4 jornais **(100%)**
25.001 a 50.000 (15 jornais)	10 jornais **(67%)**	2 jornais **(13%)**	8 jornais **(53%)**	4 jornais **(27%)**	10 jornais **(67%)**
001 a 25.000 (21 jornais)	12 jornais **(57%)**	1 jornal **(5%)**	11 jornais **(52%)**	2 jornais **(9%)**	11 jornais **(52%)**
TOTAL	**30 jornais (68%)**	**4 jornais (9%)**	**26 jornais (59%)**	**12 jornais (27%)**	**28 jornais (64%)**

TABELA RESUMO 5B – **Memória (Portugal)**

Tiragem	Possui arquivo?	Qual o período?		Qual sistema de busca?	
		Até 7 dias	Superior a 7 dias	Palavra	Data
50.001 a 100.000 (4 jornais)	4 jornais **(100%)**	1 jornal **(25%)**	3 jornal **(75%)**	4 jornais **(100%)**	3 jornais **(75%)**
001 a 25.000 (3 jornais)	3 jornais **(100%)**	1 jornal **(33%)**	2 jornais **(66%)**	1 jornal **(33%)**	2 jornais **(66%)**
TOTAL	7 jornais **(100%)**	2 jornais **(29%)**	5 jornais **(71%)**	5 jornais **(71%)**	5 jornais **(71%)**

Algumas considerações finais

A partir da observação efectuada, é possível concluir que há uma clara sub-utilização dos recursos oferecidos pela Web por parte dos jornais estudados, tanto no caso brasileiro quanto no caso português. A tabela seguinte aponta os itens em que os recursos utilizados, de acordo com as características empregadas, ultrapassaram os 50% de incidência sobre o número total de publicações analisadas.

TABELA 6 – Comparativo Brasil X Portugal em índices superiores a 50%

País		BRASIL	PORTUGAL
Característica	**Recurso**		
Interactividade	email	95%	100%
Personalização	possui serviço de personalização	14%	57%
	tipo de serviço: newsletter	---	57%
Hipertextualidade	links externos na 1ª página	64%	71%
Memória	arquivo disponível	68%	100%
	superior a 7 dias	59%	71%
	busca por data	64%	71%
	busca por palavra	27%	71%

Com excepção da personalização, quesito em que Portugal apresenta índices superiores a 50% e o Brasil não, pode-se concluir que ambos os países apresentam - em termos relativos - um perfil semelhante no que diz respeito à utilização em jornais na Web dos recursos oferecidos pelo meio.

O uso do arquivo está totalmente generalizado nas publicações portuguesas e nas de maior tiragem no Brasil. Sendo que, no que se refere à interactividade, o *e-mail* é o recurso de uso universal nos jornais dos dois países.

É possível concluir que os jornais *online*, brasileiros e portugueses, ainda apresentam fortes características das publicações em papel, e não exploram de forma satisfatória as possibilidades oferecidas pelo ambiente digital para o desenvolvimento de produtos jornalísticos. Percebe-se que não existem, até agora, padrões definidos no jornalismo *online* de tipo comercial, diário e gratuito, tanto brasileiro quanto português.

A multimidialidade não aparece como uma característica explorada em nenhum dos dois países; e a hipertextualidade ainda é utilizada apenas para organizar a publicação, não sendo explorada na própria narrativa do fato jornalístico.

A experimentação é praticamente inexistente e a estruturação do material noticioso mantém-se, de um modo geral e com pequenas excepções, dentro dos parâmetros já estabelecidos para os seus congéneres impressos.

Finalmente, na medida em que a metodologia da pesquisa estabeleceu como critério de constituição do universo da amostragem os Webjornais disponibilizados por empresas que também **produzem** jornais impressos, é evidente que uma certa "facilidade de transposição" está dada *a priori*, o que poderia, hipoteticamente, retardar a experimentação e busca de novas possibilidades editoriais no conjunto de Webjornais pesquisados. Apesar de que a disponibilidade universal de material jornalístico de agências noticiosas facilite a transposição em qualquer caso, sugere-se que um dos caminhos para uma continuação, alargamento e matização do mapeamento aqui iniciado, seria o estabelecimento de investigações de teor semelhante à aqui executada, com universo de análise constituído exclusivamente por Webjornais disponibilizados por empresas que **não produzem** versões impressas correlatas[13]. Isso certamente possibilitaria interessantes cruzamentos e comparações, com o consequente enriquecimento das conclusões que, com base apenas no trabalho até aqui realizado, devem por ora permanecer necessariamente preliminares, modestas e abertas.

[13] Um estudo comparativo de Webjornais brasileiros produzidos exclusivamente para a Internet (jornais de portais) está sendo realizado na Faculdade de Comunicação da UFBA pela mestranda Suzana Barbosa (suzana-b@uol.com.br). Um estudo de caso do jornal *Último Segundo* do Portal IG constituiu o tema da Dissertação de Mestrado da pesquisadora Ana Lúcia Prado Reis dos Santos (2002).

Bibliografia

ADGHIRNI, Zélia Leal. **Jornalismo *Online* e Identidade Profissional do Jornalista**. Trabalho apresentado no GT de Jornalismo do X Encontro Nacional da COMPÓS – Brasília, 2001.

BARDOEL, Jo & DEUZE, Mark. **Network Journalism:** converging competences of old and new media professionals, in: http://home.pscw.nl/deuze/pub/9.htm

BASTOS, Hlder. **Do Jornalismo *Online* ao Ciberjornalismo:** emergência de novas práticas nos media portugueses, **in**: *Revista de Comunicação e Linguagens,* n. 27, Lisboa, fev. 2000.

BONETT, M. **Personalization of Web Services:** opportunities and challenges, **in**: http://www.ariadne.ac.uk/issue28/personalization/

CANAVILHAS, José Messias. **WebJornalismo**: Considerações Gerais Sobre Jornalismo na Web. Portugal, Universidade da Beira Interior, 1999. Apresentação no I Congresso Ibérico de Comunicação.

GONÇALVES MACHADO, Elias. **La Estructura de la Noticia en las Redes Digitales:** un estudio de las consecuencias de las metamorfosis tecnológicas en el periodismo. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2000.

LANDOW, G. P. **Hypertext 2.0:** the convergence of contemporary critical theory and technology, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997.

LAPHAM, Christine. **The Evolution of the Newspaper of the Future, in**: http://sunsite.unc.edu/cmc/mag/1995/jul/lapham.html

LEMOS, André. **Anjos Interactivos e Retribalização do Mundo:** Sobre interactividade e interfaces digitais, **in**: http://www.facom.ufba.br/pesq/cyber/lemos/interac.html

MACHADO, Arlindo. Hipermídia: o labirinto como metáfora,**in:** DOMINGUES, Diana. (org.) **A Arte no Século XXI**: a humanização das tecnologias, São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

MANTA, André. **Guia do Jornalismo na Internet, in:** http://www.facom.ufba.br/pesq/cyber/manta/Guia/

McADAMS, Melinda. **Inventing an *Online* Newspaper, in:** http://jan.ucc.nau.edu/~ipct-j/1995/n3/mcadams.txt.
Hypertext Breakdown: an overview, **in:** http://www.well.com/user/mmcadams/basic.units.main.html

MIELNICZUK, Luciana. **Características e Implicações do Jornalismo na WEB**, trabalho apresentado no II Congresso da SOPCOM, Lisboa, 2001

SOPCOM, Lisboa, 2001

MIELNICZUK, Luciana & PALACIOS, Marcos. **Narrativa Jornalística e Escrita Hipertextual:** considerações para um estudo sobre o formato da notícia na Web. Trabalho apresentado no GT de Jornalismo do X Encontro Nacional da COMPÓS – Brasília, 2001.

MOHERDAUI, Luciana. **Guia de Estilo na Web:** produção e edição de notícias on-line, São Paulo: Ed. SENAC, 2000.

MOUILLAUD, Maurice & PORTO, Sérgio (Eds). **O Jornal da Forma ao Sentido,** Brasília: Paralelo 15, 1997.

PALACIOS. Marcos. **O que há de (realmente) novo no Jornalismo *Online*?** Conferência proferida por ocasião do concurso público para Professor Titular na FACOM/UFBA, Salvador, Bahia, em 21.09.1999.
Internet e Televisão, **in**: *Correio Brasiliense*, 16 de setembro, 2001 in :
http://www2.correioweb.com.br/cw/2001-09-16/mat_12769.htm

SANTOS, Ana Lúcia Reis dos. **Informação Fast-Food. Um estudo de caso do jornal *Último Segundo* do Portal IG.** Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

SCHULTZ, Tanjev. **Interactive Options in *Online* Journalism:** A Content Analysis of 100 U.S. Newspapers, **in:** http://www.ascusc.org/jcmc/vol5/issue1/schultz.html.

SOUSA, Pedro Jorge. **Os Novos Meios Electrónicos em Rede,** in: http://bocc.ubi.pt/sousa-pedro-jorge-jornalismo-on-line.html.

ANEXO

Jornais pesquisados

Brasil

Jornal	Tiragem	URL	Região
O Globo (Rio de Janeiro)	Mais de 100.001	www.oglobo.com.br	Sudeste
O Estado de SP (São Paulo)	Mais de 100.001	www.estado.com.br	Sudeste
Zero Hora (Porto Alegre)	Mais de 100.001	www.zerohora.com.br	Sul
Correio do Povo (Porto Alegre)	Mais de 100.001	www.correiodopovo.com.br	Sul
Jornal do Brasil (Rio de Janeiro)	50.001 a 100.000	www.jb.com.br	Sudeste
Diário Popular (São Paulo)	50.001 a 100.000	www.diariopopularsp.com.br	Sudeste
Correio Braziliense (Brasília)	50.001 a 100.000	www.correioweb.com.br	Centro-Oeste
Gazeta do Povo (Curitiba)	50.001 a 100.000	www.gazetadopovo.com.br	Sul
Jornal do Commércio (Recife)	25.001 a 50.000	www.jc*online*.com.br	Nordeste
A Tarde (Salvador)	25.001 a 50.000	www.atarde.com.br	Nordeste
Folha de Pernambuco (Recife)	25.001 a 50.000	www.folhape.com.br	Nordeste
Diário de Pernambuco (Recife)	25.001 a 50.000	www.dpnet.com.br	Nordeste
Diário do Nordeste (Fortaleza)	25.001 a 50.000	www.diariodonordeste.com.br	Nordeste
A Gazeta (Vitória)	25.001 a 50.000	www.gazeta*online*.com.br/jornalagazeta	Sudeste
Cruzeiro do Sul (Sorocaba)	25.001 a 50.000	www.jcruzeiro.com.br	Sudeste
Correio Popular (Campinas)	25.001 a 50.000	www.cpopular.com.br	Sudeste
Diário Catarinense (Florianópolis)	25.001 a 50.000	www.diario.com.br	Sul
Jornal NH (Novo Hamburgo)	25.001 a 50.000	www.jornalnh.com.br	Sul
Folha de Londrina (Londrina)	25.001 a 50.000	www.folhaweb.com.br	Sul
Folha do Paraná (Londrina)	25.001 a 50.000	www.folhaweb.com.br	Sul
A Notícia (Joinville)	25.001 a 50.000	www.an.com.br	Sul
O Popular (Goiânia)	25.001 a 50.000	www.opopular.com.br	Centro-Oeste
O Liberal (Belém)	25.001 a 50.000	www.oliberal.com.br	Norte
Diário da Região(S. José do Rio Preto)	001 a 25.000	www.diarioweb.com.br	Sudeste
Hoje em Dia (Belo Horizonte)	001 a 25.000	www.hojeemdia.com.br	Sudeste
Folha da Região (Araçatuba)	001 a 25.000	www.folhadaregiao.com.br	Sudeste
Jornal de Piracicaba (Piracicaba)	001 a 25.000	www.jpjornal.com.br	Sudeste
O Imparcial (Presidente Prudente)	001 a 25.000	www.oimparcial.com.br	Sudeste
Diário Popular (Pelotas)	001 a 25.000	www.diariopopular.com.br	Sul
Jornal VS (São Leopoldo)	001 a 25.000	www.jornalvs.com.br	Sul
Jornal de Londrina (Londrina)	001 a 25.000	www.jornaldelondrina.com.br	Sul
Jornal de Santa Catarina (Blumenau)	001 a 25.000	www.santa.com.br	Sul
O Estado do Paraná (Curitiba)	001 a 25.000	www.zip.net/parana-*online*	Sul
Diário da Manhã (Goiânia)	001 a 25.000	www.dm.com.br	Centro-Oeste
O Povo (Fortaleza)	001 a 25.000	www.opovo.com.br	Nordeste
Meio Norte (Teresina)	001 a 25.000	www.meionorte.com.br	Nordeste
Correio da Paraíba (João Pessoa)	001 a 25.000	www.correiodaparaiba.com.br	Nordeste
Diário de Natal/O Poti (Natal)	001 a 25.000	www.dn*online*.com.br	Nordeste
Tribuna do Norte (Natal)	001 a 25.000	www.tribunadonorte.com.br	Nordeste
Diário da Borborema (CampinaGrande)	001 a 25.000	www.db.com.br	Nordeste
Gazeta de Alagoas (Maceió)	001 a 25.000	www.uol.com.br/gazet-oam	Nordeste
Jornal O Norte (João Pessoa)	001 a 25.000	www.jornalonorte.com.br	Nordeste
O Estado do Maranhão (São Luís)	001 a 25.000	www.oestadoma.com.br	Nordeste
Jornal da Paraíba (Campina Grande)	001 a 25.000	www.jornaldaparaiba.com.br	Nordeste

Portugal

Jornal	Tiragem	URL	Região
Jornal de Notícias	104.362	http://www.jn.pt	continente
Correio da Manhã	91.271	http://www.correiodamanhã.pt	continente
Diário de Notícias	71.333	http://www.dn.pt	continente
Público	55.344	http://ww.publico.pt	continente
Diário de Notícias da Madeira	15.905	http://www.dnoticias.pt	ilhas
Diário do Minho	5.922	http://www.diariodominho.pt	continente
Açoriano Oriental	4.467	http://www.acorianooriental.pt	ilhas

UA/SD
N.º 7035/C.A.
Data 17/12/2003
Cota 7.H