

# O papel da técnica na recepção estética\*

Anabela de Sousa Lopes  
Escola Superior de Comunicação Social

Este é um breve olhar sobre o papel da técnica na recepção estética, ilustrado com exemplos da utilização quotidiana de alguns dos seus dispositivos.

A relação do homem com a técnica é marcada por mutações ocorridas ao longo dos tempos, visíveis numa materialidade associada à ideia de progresso, mas também na própria definição do papel da técnica, pois a assunção do seu carácter intersticial é relativamente recente. Toda a experiência humana passa, necessariamente, pelo campo da técnica. As suas manifestações são irreversíveis e fundadoras de ambiguidades. Embora na cultura ocidental a máquina seja naturalmente considerada como símbolo da actividade técnica, a verdade é que se trata de um campo complexo que abarca outro tipo de experiências para além do fabrico de artefactos, remontando aos primórdios da existência humana. A compreensão da sua natureza é indissociável do próprio percurso da razão e das suas manifestações materiais. Por exemplo, se hoje a ciência e a técnica são dois campos que cada vez mais estão interligados, sendo cada um responsável pelos progressos do outro – simbiose identificada através do termo tecnociência – a verdade é que a consolidação da cultura ociden-

tal passa pela cisão entre o conhecimento científico e o saber técnico. Trata-se da separação entre a *theoria* e a *technè* a que os Gregos faziam referência.

Com o termo *technè* designavam-se tanto as actividades artísticas como as técnicas, no sentido actual e mais elementar desta diferenciação. No que diz respeito à ciência, Hottois afirma que esta terá sido associada, nos seus primórdios, a um projecto teórico, sendo que “etimologicamente o termo teoria evoca o olhar, contemplação. Mas uma teoria apresenta também a forma de um logos, de um discurso racional. O projecto teórico é, portanto, o de um discurso articulado racionalmente que mira, ou reflecte, a estrutura racional do real. O saber é logoteria”.<sup>1</sup> Recorde-se, no entanto, que na antiguidade clássica *technè* e *theoria* aproximavam-se no que diz respeito à escrita e à retórica, na medida em que são técnicas da linguagem, integrando-se como dispositivos que determinam a estrutura da vida em sociedade de cada cultura.

A tensão entre essas duas esferas do saber repercutiu-se na desvalorização do domínio técnico, considerado como inferior em relação ao conhecimento que se ocupava da verdade, do desvelamento do ser. Aliás, o pró-

\*I Congresso da Sopcom: As ciências da comunicação na viragem do século

<sup>1</sup> Hottois, Gilbert, 1992 (1990), *O Paradigma Biológico*, Lisboa, Salamandra, p.3

prio termo tecnologia – técnica que repousa num conhecimento científico – é muitas vezes usado como sinónimo de excelência técnica, como forma de refutar o carácter depreciativo em relação a esta área quando concebida exclusivamente como um *saber fazer*, por se tratar de uma perspectiva que a reduz ao campo da experiência humana que visa a produção de instrumentos, que tornam a percepção de tudo o que nos rodeia mais rigorosa, rápida e detalhada, e de utensílios que transformam o que a natureza oferece.

Sublinhe-se que foi precisamente com a independência performativa de objectos técnicos que se acentuou a ambivalência de atitudes em relação às actividades técnicas. Até aí, cada objecto técnico era como um novo membro que melhorava o desempenho global, ou uma extensão corporal, ideia preconizada na filosofia aristotélica e central em McLuhan ao encarar os media como extensões do sistema nervoso do homem. A partir do momento em que o saber técnico proporcionou a emergência de sistemas técnicos mais complexos, independentes de uma acção mais directa, essa harmonia foi posta em causa.<sup>2</sup>

O século XVIII representa o progresso elementar em termos de mecanização e o sé-

<sup>2</sup> A própria ideia de natureza sofre mutações. Nos escritos gregos e romanos ela é considerada uma ordem perfeita e divina. Platão acreditava que a natureza era ordenada e bonita e Aristóteles acrescentava que a sua finalidade era servir as necessidades humanas. Até à revolução industrial dominaram duas concepções: a natureza perspectivada como um fenómeno orgânico e como ordem perfeita e divina. Na era moderna a metáfora é claramente a da natureza como máquina. Esta metáfora mecanicista consiste na visão de uma máquina perfeitamente organizada com uma grande capacidade de manter a estabilidade, mesmo quando perturbada.

culo seguinte fica marcado pelo poder científico ligado à engenharia, a uma relação de maioria entre o homem e a técnica. O século XX abre uma nova etapa, a da auto-regulação, conceito que alimentou posições sustentadas pela tecnofobia, ao ser entendido como fundamento de uma total autonomia dos sistemas técnicos. Ora, recorrendo às noções cibernéticas, esse princípio não deve ser entendido como um fechamento, uma vez que um sistema aberto comporta a auto-regulação e a sua homeostasia (ou equilíbrio dinâmico) é garantida pelo processamento correcto dos dados externos ao sistema.

Sendo assim, um alto nível de tecnicidade tem necessariamente uma certa margem de indeterminação que faz apelo à participação humana. O pensamento actual desmente que o automatismo exclua o homem, posicionando-o numa irresponsabilidade espectral. O objecto de alta tecnicidade é uma estrutura aberta e o conjunto desse tipo de objectos pressupõe o homem como organizador e intérprete vivo. Com a atribuição desse papel parece ficar assim salvaguardada a soberania humana, todavia, não podemos ignorar que se por um lado existe um saber técnico imenso e complexo, por outro lado, no quotidiano, somos em certas situações agentes postos à margem desse conhecimento.

Na verdade, nas sociedades pré-industriais a taxa de tecnicidade de cada indivíduo é mais elevada que nas actuais, nas quais este é um valor largamente delegado a alguns indivíduos muito especializados. É dentro desta perspectiva que Lyotard lembra que a escola

ensinava a escrita mas nenhuma instituição ensina a telegrafia.<sup>3</sup>

Assim, ainda que o conhecimento profundo sobre a essência de funcionamento dos mais variados sistemas técnicos não seja pertença de todos, a componente utilitária estimula cada vez mais uma relação íntima com a técnica. É sobre esta democratização de acesso aos objectos técnicos que Mumford afirma, em relação à fotografia, que “o primeiro efeito do processo mecânico foi libertar as pessoas do especialista e restaurar o estatuto e a função do amador”.<sup>4</sup>

Mais do que um apaziguamento das fobias respeitantes à actividade técnica, verificamos hoje que a descontinuidade entre o homem e a máquina pensante tende a desfazer-se. Já não é possível afirmar esta dicotomia e as tecnologias digitais são responsáveis pela formação de uma constelação de meios híbridos. A relação entre o homem e os objectos técnicos já não se centra numa disputa pela posição de dominação, ela tende muito mais a ser perspectivada segundo uma visão de interdependência, de uma interiorização que neutraliza as velhas ambivalências.

Segundo Baudrillard, “hoje os objectos tornaram-se quase os actores de um processo global do qual o homem é simplesmente o espectador”,<sup>5</sup> contudo, não podemos ignorar o progresso técnico que é feito no sentido de sublinhar o valor do homem, de harmonizar as suas acções com o funcionamento de objectos técnicos, enfim, de colocar à sua disposição um saber que permite não só um me-

nor dispêndio de esforço na esfera produtiva, mas também a procura da experiência estética.

É precisamente um certo desejo de libertação em relação a processos de criação estética, considerados de alguma forma restritivos da intervenção dos receptores, que tende a enquadrar-se nas possibilidades de utilização personalizada de diferentes meios, espelhando a procura da experiência pessoal, num universo em que a primeira linha de montagem constituiu o prenúncio da produção em massa e da valorização da uniformidade. Se a produção massificada, resultante da industrialização, é contrária à produção de singularidades, logo se accionam estratégias de enaltecimento do *novo* e da transgressão à série.<sup>6</sup>

A própria comunicação mediatizada promove o valor do sujeito, ainda que muitas vezes isso se traduza pelo estímulo a uma participação cujos contornos só aparentemente se baseiam numa autonomia individual. Todavia, se é verdade que a selectividade é orquestrada pelos mecanismos da sociedade de consumo – que nunca têm em conta as diferenças reais entre as pessoas, nem actuam sobre elas – também nos parece que a natureza técnica de determinado tipo de objectos pode estimular e proporcionar experiências individuais que escapam a uma visão mais radical sobre a subordinação de cada um de

<sup>3</sup> Lyotard, Jean-François, 1990 (1988), *O Inumano*, Lisboa, Estampa, p.58

<sup>4</sup> Mumford, Lewis, 1980 (1952), *Arte e Técnica*, Lisboa, Ed.70, p.86

<sup>5</sup> Baudrillard, Jean, 1973 (1968), *O Sistema dos Objectos*, S.Paulo-Brasil, Perspectiva, p.62

<sup>6</sup> Veja-se como a marca tem uma função paradoxal ou dupla, estabelecendo uma distinção de um determinado tipo de objecto e simultaneamente integrando-o no seu respectivo universo. Existe um efeito de originalidade do produto quando a ele se atribui uma marca que desempenha um papel idêntico ao do nome próprio, cujo valor decorre da sua integração na multiplicidade e não da marca em si mesma.

nós a processos sobre os quais não podemos exercer qualquer espécie de influência.

Como sublinha Barilli, o autor tem o direito de pronunciar-se sobre a sua obra, sobre a forma que considera ser a melhor para a desfrutar, mas o desfrutador tem o direito de fazer uma experiência própria da obra.<sup>7</sup>

Muitas das considerações tecidas à volta do poder dos meios de comunicação social referem-se à ausência de possibilidades de escolha e de participação nos seus produtos, por parte dos destinatários. A postura destes é tradicionalmente considerada passiva, especialmente em relação à TV. Este efeito pernicioso, a passividade, está intimamente ligado à natureza deste meio, cuja sedução opera no apelo a adoptarmos imagens produzidas tecnicamente, em detrimento das imagens pessoais. Contrariamente, a leitura de um livro ou a audição de um disco propiciam a construção de imagens, pelo leitor e pelo ouvinte, ainda que, como sublinha Lucien Goldmann, há sempre duas maneiras de ler um livro ou de ver um filme, que se traduzem por “uma recepção passiva, que sofre a mensagem, e uma recepção activa, que procura no livro ou no filme um convite à reflexão”.<sup>8</sup>

Interactividade e escolha personalizada são termos que concorrem para anular o conceito de passividade. A própria sociedade que despersonalizou a comunicação entre os seus agentes, assume o papel de redentora, ofertando-lhe possibilidades, algumas vezes mais aparentes do que reais, de inscrição das suas singularidades. Ainda assim, as potencialidades técnicas de escolha autó-

noma, sobre a qual repousa a noção de personalização, não se enquadram exactamente no campo das diferenças inessenciais implementadas nos objectos produzidos em série. Na utilização dos modernos meios tecnológicos de grande consumo contempla-se uma manipulação de mecanismos que, ostensivamente, proporcionam uma variedade considerável de alternativas de fruição. É precisamente sobre esta tactilidade que se desenvolve o encantamento na utilização de diferentes meios técnicos. A tecnologia como forma de intervenção, de escolha, proporciona o sentimento de uma recepção mais pessoal.

Se a televisão interactiva é a televisão personalizada por excelência, o videogravador constitui ainda um exemplo paradigmático de subversão em relação a determinações de programação, neste caso televisiva, às quais o espectador é alheio. Por um lado, ele pode servir para passar qualquer gravação exterior à programação televisiva, por outro, permite um maior grau de independência do destinatário em relação às determinações de alinhamento das estações televisivas, descaracterizando-as temporalmente através da gravação. Inverte-se assim uma grelha televisiva, estabelecida segundo critérios que visam efectivar uma relação frutífera entre os gostos do público e níveis elevados de audiência.

Podemos questionar-nos sobre essas opções, no sentido de saber se são inteiramente coincidentes com as aspirações dos utilizadores. Desde logo nos deparamos com limitações da mesma natureza das potencialidades aludidas. O próprio meio técnico condiciona o tipo de intervenção, o que significa que não é neutro, ou seja, qualquer manipulação está circunscrita a determinantes téc-

<sup>7</sup> Barilli, Renato, 1994 (1989), *Curso de Estética*, Lisboa, Estampa, p.159

<sup>8</sup> Goldmann, Lucien, 1976 (1971), *A Criação Cultural na Sociedade Moderna*, Lisboa, Presença, p.40

nicas, ainda que com uma margem considerável de opções de funcionamento. Este é um aspecto verificável em qualquer área técnica. Referindo-se à área da fotografia, Lyotard afirma: “Resta ao amador a escolha do tema e das regulações, mas a maneira é a do fabricante, ou seja, um estado na tecnociência industrial”.<sup>9</sup>

A convergência de critérios industriais com critérios estéticos não anula a atracção pela recepção que provoca surpresa. Para ilustrar esta ideia podemos tomar como exemplo a leitura aleatória de um CD-audio. Opera-se uma combinação entre o aleatório que é próprio da expressão artística, no sentido de uma expectativa que a envolve ou de um efeito estético inesperado, e a técnica, tradicionalmente encarada como esfera da repetição, da previsibilidade. Esta leitura aleatória pode constituir uma resposta ao desejo de experimentar em privado a expectativa própria de um concerto ao vivo. Trata-se de uma forma de delegar aos mecanismos técnicos uma competência interventiva para que o ouvinte tenha uma recepção que não obedece nem à programação editorial, nem a um alinhamento resultante de uma escolha pessoal.

Se pensarmos em termos de desconfiguração de um sentido unificante do produto musical, de imediato parece estabelecer-se uma estreita relação entre a leitura aleatória e a denominada música de consumo ou popular, por ser pouco vocacionada para se apresentar sob uma ordem ou encadeamento de sentido estético. Neste caso, estamos perante uma realidade que diz claramente respeito aos concertos de música “não erudita”, so-

bre os quais não existe um programa a que o público tem acesso para acompanhar a actuação, desconhecendo o alinhamento definido pelos executantes.

Todavia, é necessário não confundir o imprevisto implicado na recepção de uma obra, seja mediatizada ou ao vivo – e que a constitui como tal cada vez que se dá o encontro entre ela e o desfrutador –, com o acaso da difusão de trechos musicais. O facto de se conhecer a sequência musical de um concerto, não significa, por si só, que a expectativa em relação à actuação desvaneça. Esse é um valor subjacente à qualidade da obra, associada às características do fruidor enquanto sujeito desperto para novas percepções. Então, mesmo que a leitura aleatória provoque alguma surpresa, se ela opera sobre um género musical originariamente desprovido desse encadeamento de sentido, dificilmente será mais do que um mecanismo de entretenimento, apesar de criar um efeito de singularidade baseado no número quase ilimitado de variantes de alinhamento, fazendo de cada audição uma experiência diferente.

Note-se que apesar desta intervenção não ser determinante na qualidade da recepção, será abusiva a assunção de que a intervenção pela técnica pode, por si só, desvalorizar o produto musical gravado, acima de tudo porque se mantém intacta a possibilidade de se estabelecerem outros processos interpretativos, com outros fruidores.

Quando a sensibilidade deixa de estar desperta, devido a uma espécie de habituação ao estímulo, ficam bloqueadas novas experiências interpretativas. Umberto Eco refere que “muitas vezes é preciso revirginar a sensibilidade impondo-lhe uma longa quaren-

<sup>9</sup> Lyotard, Jean-François, 1990 (1988), *O Inumano*, Lisboa, Estampa, p.126

tena”.<sup>10</sup> Mais tarde, o reencontro com a obra pode significar uma nova etapa de prazer – resultante do desaparecimento de antigos hábitos de recepção mas também de eventuais enriquecimentos culturais que despertam outras sensibilidades – ou não restituir qualquer emoção, sendo a prova de que a obra está morta para o novo receptor que entretanto se constituiu. Trata-se de um princípio que pode ser válido em relação à apreciação de um quadro, ou de um livro, não dizendo unicamente, respeito ao campo das novas tecnologias da comunicação. O autor pretende produzir uma obra, formalmente completa, para ser usufruída de acordo com a sua intenção – como é particularmente visível na música clássica, cuja forma organizada pede para ser revivida e interpretada – contudo, na fase de recepção cada fruidor é detentor de um conjunto de características, como a cultura e os gostos pessoais, que favorece uma perspectiva própria da forma originária da obra, que nunca deixa de ser ela própria.

O valor da criação artística não está em risco por se efectivar uma participação activa por parte do fruidor. O facto de alguns gestos simples produzirem alterações não é, em si, gerador de um artista. Talvez essa acção evidencie a verdadeira criação. Como refere Séris, “não chega pressionar um botão que desencadeia magia... na realidade, o criador nunca foi tão unanimamente celebrado”.<sup>11</sup>

Proporcionando também uma outra postura, nomeadamente a do próprio corpo, retirando-o do esforço, poder-se-á dizer que o telecomando é uma das materializações do desejo humano de transferir para os objectos

técnicos funções de accionamento que anteriormente lhe pertenciam por inteiro. Ao delegar as suas extremidades o indivíduo fica distanciado dos mecanismos que funcionam sob determinações provenientes de outros objectos técnicos. No entanto, gera-se um tipo de fascínio ao ser possível exercer uma forma de poder na função de controlo. De acordo com a terminologia de Simondon,<sup>12</sup> o utilizador é, assim, uma espécie de maestro de uma orquestra composta por indivíduos técnicos. O encantamento por este prolongamento corporal, que é o telecomando, lembra o mito de Narciso, que se apaixonou pela sua imagem reflectida na água. McLuhan refere: “O que importa neste mito é o facto de que os homens logo se tornam fascinados por qualquer extensão de si mesmos em qualquer material que não seja o deles próprios”.<sup>13</sup> No universo televisivo é responsável pelo *zapping* – vigilância constante sobre os programas de diferentes canais – e consequentemente por uma alegada forma superficial e fragmentada de recepção de conteúdos. Uma desprogramação da grelha não é substituída por um alinhamento coerente. O *zapping* pode relacionar-se com uma menor necessidade estética, por ser uma acção que revela uma capacidade mais reduzida para se fixar a atenção numa unidade de sentido e não uma simples possibilidade que pode ou não ser activada.

Decorrente da possibilidade de intervenção que o consumidor tem no produto acabado (enquanto objecto físico) e que resulta

<sup>10</sup> Eco, Umberto, 1989 (1962), *Obra Aberta*, Lisboa, Difel, p.115

<sup>11</sup> Séris, Jean-Pierre, 1994, *La Technique*, Paris, PUF, p.272

<sup>12</sup> Simondon, Gilbert, 1989 (1958), *Du Mode d'Existence des Objets Techniques*, Paris, Aubier-Montaigne.

<sup>13</sup> McLuhan, Marshall, 1988 (1964), *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*, S.Paulo, Cultrix, p.59

de inovações técnicas como as que foram apresentadas, é particularmente interessante perspectivar a relação entre o papel do autor e o papel do consumidor.

A questão da autoria no campo artístico é nos dias de hoje valorizada mediante critérios nascidos com a produção em série, sendo o universo literário paradigmático das mutações que se operam no estatuto autorial.<sup>14</sup>

A cópia manuscrita, apesar de ser isso mesmo, uma cópia, apresentava-se como um original, na medida em que não existia a preocupação de assegurar a fidelidade à letra do texto. Passando de objecto de culto, obra única, para objecto padronizado e repetido, o livro assume-se pelo seu valor de troca e circulação. Decorrente deste novo estatuto, começou a delinear-se a figura do autor, precisamente para se consignar o direito à propriedade. O autor é o legítimo proprietário da obra, apesar de não o ser isoladamente, uma vez que o editor instaura uma dimensão co-autoral, detendo direitos de edição. Aliás, a função do editor foi-se reforçando para além da actividade industrial e comercial, desenvolvendo-se no sentido de regular a actividade artística, ao impor, por exemplo, modificações na obra de acordo com o mercado em vista e neste sentido foi-se assumindo como representante de um público.

Com o desenvolvimento generalizado da técnica de impressão tornou-se necessário marcar a origem de uma obra num universo repleto de objectos reproduzidos e repetidos, restituir-lhe de alguma forma o seu mistério. O autor e a obra passam a desempenhar os papéis principais nesse processo. A obra

<sup>14</sup> Sobre este assunto ver: Babo, Maria Augusta, 1993, *A Escrita do Livro*, Lisboa, Vega

passa a ser considerada como portadora de um sentido proveniente da genialidade absoluta do autor, sentido esse que deverá ser veiculado para o público e por ele assimilado.

A ideia de que o autor fala através da sua obra diluiu-se gradualmente<sup>15</sup> e desde o início do século o pensamento ocidental tem vindo a dar relevo a uma outra concepção sobre a constituição do sujeito, isto é, pondo em causa o sujeito artístico como figura plena anterior à obra e considerando-o alvo de influências muito variadas que se reflectem num produto que só ganha sentido na interacção do sujeito receptor com o objecto de fruição.

Segundo Jauss, o sujeito da recepção tem um papel crítico, retendo ou rejeitando aspectos artísticos e por vezes é um produtor, “imitando, ou reinterpretando, de forma polémica, uma obra antecedente”.<sup>16</sup> A própria interpretação tem sempre em fundo um horizonte estético que a condiciona, bem como as próprias experiências pessoais nessa esfera, o que de algum modo propicia o nascimento de uma nova obra, que não tem existência ou função fora do conjunto de efeitos que produz sobre os receptores.

Na relação composta pelo autor, a obra e o público, este não deverá ser considerado um elemento passivo, que simplesmente reage a cada mensagem recebida. Se a recepção estética passou a ser alvo de análises mais sistemáticas, parece-nos que, actualmente, elas não poderão ignorar o visível crescimento do

<sup>15</sup> No caso específico da literatura, Mallarmé e Valéry são nomes importantes na concepção da natureza do fenómeno literário como essencialmente linguística, não sustentando a autoridade do autor sobre a verdade da obra.

<sup>16</sup> Jauss, Hans Robert, 1978, *Pour Une Esthétique de la Réception*, Paris, Gallimard, p.12

espírito individualista, na sua faceta narcísica. Os próprios receptores, de diferentes manifestações estéticas, reclamam para si o direito de ocupar um papel destacado. A literatura apresentada na Internet reflecte isso mesmo. As fugas oferecidas através de diferentes *links* concorrem para a constituição do leitor como co-autor, que opera numa visível intertextualidade. Ainda assim, é inevitável questionarmo-nos sobre as operações interpretativas deste leitor nómada, sabendo que o autor e/ou o editor decidem sobre a colocação dos *links* e aquele escolhe a abertura de uns e não de outros. Essa intertextualidade oferecida será completada por uma outra, potencialmente mais rica e alargada, que faz parte da memória do leitor?

O encontro entre o campo estético e a tecnologia resulta, frequentemente, num incitamento à participação na obra. Os progressos técnicos são indissociáveis da reivindicação de um estatuto superior por parte de uma massa anónima, em relação aos indivíduos instituídos como criadores. Se as experiências estéticas do fruidor são absolutamente únicas, no sentido em que qualquer experiência é irrepetível, produzindo necessariamente interpretações particulares, exige-se também a intervenção física, o manuseamento de uma materialidade que desvenda trabalho criativo e que concorre para a re-produção de sentidos ilimitados. Neste caso, o sujeito receptor parece aproximar-se da figura de autor original, quase lhe toma o lugar.

Apesar de assistirmos às mais variadas formas de imbricação entre a arte e a técnica, esta última foi concebida, enquanto *práxis*, para libertar o homem do esforço físico, permitindo-lhe ocupar-se de actividades ditas mais nobres. À medida que a me-

canização foi sendo introduzida na esfera artística, verificou-se a inclusão do repetível nesse campo que é conceptualmente conotado com a unicidade. Parece-nos que a interactividade é considerada frequentemente como uma resposta há muito pedida pelos receptores e só possível com a emergência dos mais modernos sistemas tecnológicos, quando na verdade sempre foi inerente à relação que se estabelece entre o receptor e determinado conteúdo estético. É um conceito que transcende a actividade técnica e será um erro reportá-lo apenas a este campo, considerado redentor do valor do fruidor, da sua liberdade interpretativa. Aliás, as variáveis técnicas não são ilimitadas; apesar de inúmeras são finitas, o que sustenta claramente a ideia de que, nomeadamente, a tecnologia digital não é a grande via para a expressão estética que liberta o receptor de um papel secundário. A atenção do receptor é aliciada, desde logo pela utilização de conceitos como escolha personalizada, participação, interactividade, como se antes lhe fosse interdita uma intervenção interpretativa própria, estimulando assim a sua vontade de ser promovido à categoria de produtor.

Se a sua visível inclusão, através de operações realizadas com dispositivos técnicos, responde a esta necessidade, não representa, por si só, a verdadeira e única possibilidade de participação do receptor numa criação estética; para além disso, esta figura será sempre a de um criador, se considerarmos que é a primeira instância produtora porque é a razão de ser da produção propriamente dita.