3º Seminário de Pesquisas em Artes, Cultura e Linguagens

ANAIS

28 a 30 de novembro de 2016

Instituto de Artes e Design (IAD) / UFJF

PPG|ACL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS
IAD|UFJF

INSTITUTO DE
ARTES E DESIGN
IAD • UFJF

UFJF
UNIVERSIDADE
FEDERAL DE JUIZ DE FORA

3º Seminário de Pesquisas em Artes, Cultura e Linguagens

ANAIS

Universidade Federal de Juiz de Fora
Reitor:
Prof Dr Marcus Vinicius David
Vice-reitora:
Profª Drª Girlene Alves da Silva

Pró-reitoria de Pós-graduação
Pró-reitora de Pós-graduação:
Profª Drª Mônica Ribeiro de Oliveira

Instituto de Artes e Design
Diretor:
Prof Dr Ricardo de Cristófaro
Vice-diretor:
Prof Dr Luiz Eduardo Castelões Pereira da Silva

Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens
Coordenador:
Prof Dr Luís Alberto Rocha Melo
Vice-Coordenadora:
Profª Drª Maria Cláudia Bonadio
Secretárias:
Lara Lopes Velloso
Flaviana Polisseni Soares

Anais do III Seminário de Pesquisas em Artes, Cultura e Linguagens.
Volume 3, Número 3, Novembro de 2016, Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil.
Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora.

479 pg.; 21 x 29,7 cm;

ISSN 2359-6929

Publicação anual

1. Artes, Cultura e Linguagens 2. Eventos científicos - periódicos 3. Seminário de Pesquisas em Artes, Cultura e Linguagens 4. Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens - Instituto de Artes e Design - Universidade Federal de Juiz de Fora - Minas Gerais - Brasil. I. Título. II Anais.

Comissão Organizadora

Profª Drª Renata Zago
Ana Paula Dessupoio Chaves (coordenação)
Cleber Soares da Silva (coordenação)
Camila Ribeiro de Almeida Rezende
Julia Dias Möller
Luciana de Oliveira Inhan
Thamara Venâncio de Almeida
Thaiana Gomes Vieira

Comitê Científico

Professores:
Profª Drª Maria Claudia Bonadio
Profª Drª Raquel Quinet de Andrade Pifano
Profª Drª Alessandra Brum
Prof Dr Ricardo Cristofaro

Alunos:
Andrés Leonardo Caballero Piza
Ana Paula Dessupoio Chaves
Camila Ribeiro de Almeida Rezende
Carlos Eduardo Mendes de Araújo Couto
Cecília Samel Côrtes
Daniel Brandi do Couto
Edmárcia Alves de Andrade
Felipe Andrade da Rocha
Gabriela Soares Cabral
Isadora Marília de Moreira Almeida
Isis Sena Silva
Julia Möller
Laise Lutz Condé de Castro
Luciana de Oliveira Inhan
Paula Guimarães de Oliveira
Tammy Senra
Thamara Venâncio de Almeida
Thaiana Gomes Vieira
Thales Estefani Pereira

Projeto Gráfico

Cleber Soares da Silva

Editoração eletrônica

Luciana de Oliveira Inhan

SUMÁRIO

5 **APRESENTAÇÃO**

6 **ARTIGOS EIXO TEMÁTICO ARTE, MODA: HISTÓRIA E CULTURA**
7 GT Antiguidade e imagem religiosa
42 GT Arte Contemporânea e espaços de fala
82 GT Arte, cultura e sociedade
107 GT Colecionismo e processos artísticos
135 GT Fotografia, Imprensa e processos
157 GT História da Arte
176 GT Moda, cultura e sociedade
216 GT O Feminino na Moda
252 GT Teoria, Estética e Crítica

297 **ARTIGOS EIXO TEMÁTICO CINEMA E AUDIOVISUAL**
298 GT Cinema e a afirmação de identidades e questões de gênero
311 GT Audiovisual, recepção e novos espaços
300 GT Documentários e novas narrativas

345 **ARTIGOS EIXO TEMÁTICO INTERARTES E MÚSICA**
346 GT Estudos Interartes
358 GT Literatura e Design
401 GT Memória
431 GT Música e Poética
456 GT Teatralidade e Representação

APRESENTAÇÃO

O Seminário de Pesquisas em Artes, Cultura e Linguagens (SPACL) é um evento organizado anualmente por discentes do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. A terceira edição, que ocorreu entre os dias 28 a 30 de novembro de 2016, no Instituto de Artes e Design (IAD), contou com a apresentação de Comunicações Orais, derivadas dos trabalhos que estão sendo desenvolvidos por pesquisadores em todo o país, bem como Mesas Redondas, Minicursos, Pôsteres e Propostas Artísticas.

Com o objetivo de contemplar os hibridismos e os cruzamentos poéticos que caracterizam o cenário artístico contemporâneo, o encontro busca criar um espaço para o compartilhamento de trabalhos de cunho científico. Dessa maneira, em uma perspectiva interdisciplinar, o evento tem a intenção de promover proveitosos diálogos entre acadêmicos acerca de áreas como artes, cinema, moda e música

Comissão Organizadora

3º SPACL

ARTIGOS EIXO TEMÁTICO

ARTE, MODA: HISTÓRIA E CULTURA

GT
ANTIGUIDADE E IMAGEM RELIGIOSA

28NOV2016

Coordenação: **Julia Dias Möller** (UFJF)

A EMBLEMÁTICA E A ICONOGRAFIA DA VANITAS

Andreia de Freitas Rodrigues[1]
Universidade do Estado de Rio de Janeiro - UERJ

RESUMO: A presente comunicação procura reunir e analisar exemplos de emblemas que circularam em edições diversas como *Emblemas Morales*, de Sebastian de Covarrubias (1610) ou *Empresas Morales*, de Juan de Borja (1680) e passaram a instruir a composição de diferentes obras, do gênero *vanitas*, um modelo de representação moral desenvolvido no interior do pensamento religioso e filosófico, no contexto pós tridentino. Considerando conceitos como desengano ou morte, veremos aqui, que estas imagens apontam de maneira indelével para a efemeridade e o fim derradeiro da vida terrena, um modelo pedagógico de conversão eficaz, que se utilizou de tópicas muitas vezes retiradas de textos bíblicos ou que revisavam a literatura antiga clássica, como o *fugit tempus*, *memento mori*, *quotidie morimur* ou o mais famoso deles, *vanitas vanitatum*.

Palavras-chave: *vanitas*; emblemática; iconografia.

O estudo da emblemática, que é uma disciplina multidisciplinar, é de grande interesse à história da Arte e da Literatura e vem produzindo um grande número de pesquisas, indicando sua importância nas investigações sobre temas diversos, no contexto não só da arte europeia, mas também latino-americana. Apontando campos de interesses e tendências diversas, mostra claramente como os emblemas, em livros ou impressos avulsos, assim como as gravuras e bíblias ilustradas, tiveram grande importância como modelos imagéticos ou morais, que circularam por toda América. Nesta comunicação, veremos como algumas ideias e conceitos que sustentam um conjunto emblemas também giram em torno do tema da vaidade.

O gênero literário conhecido como emblemático teve, como marco inicial, a publicação da obra *Emblematum liber*, em 1531, pelo humanista italiano Andrea Alciati que, ao praticar um exercício próprio do momento, o de tradução e imitação, compôs uma antologia com 99 epigramas latinos, cuja inspiração fora, provavelmente, o *Hieroglyphica* de Horapolo, famoso estudo dos hieróglifos egípcios.

A edição foi composta com a adição das ilustrações, para melhor explicar o conteúdo dos epigramas, e sua repercussão fora enorme, como demonstraram não só suas várias reedições (mais de 150), como também as constantes imitações por outros autores. Não obstante o sucesso que o livro de Alciati alcançou, já na Idade Média, motes eram explicados por alegorias, em um esquema semelhante.

A literatura emblemática engloba mais comumente, três formatos: divisa, empresa e emblema. As diferenças entre elas estão basicamente ligadas primeiro ao leitor para o qual estava endereçada e segundo, ao modo como a imagem seria aplicada. Assim, em um emblema podemos notar uma maior riqueza de detalhes e elementos, possuindo a mensagem mais clara e direta, enquanto na empresa ou divisa a quantidade de elementos seria reduzida, tornando seu sentido mais hermético, enigmático (comparar as figuras 01 e 04). Esta diferenciação no conteúdo e forma deixa

1 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: andreia.rodrigues@ufjf.edu.br

clara que a intenção e o público para cada um era distinto, embora aparentemente fossem muito semelhantes[2].

Outro aspecto importante em relação a este gênero é o fato de o mesmo não ter se limitado ao veículo livro, já que grandes obras pictóricas emblemáticas foram utilizadas em cortejos reais, em exéquias, em festas de cunho religioso ou popular, mas que, pelo caráter efêmero, não deixaram registros.

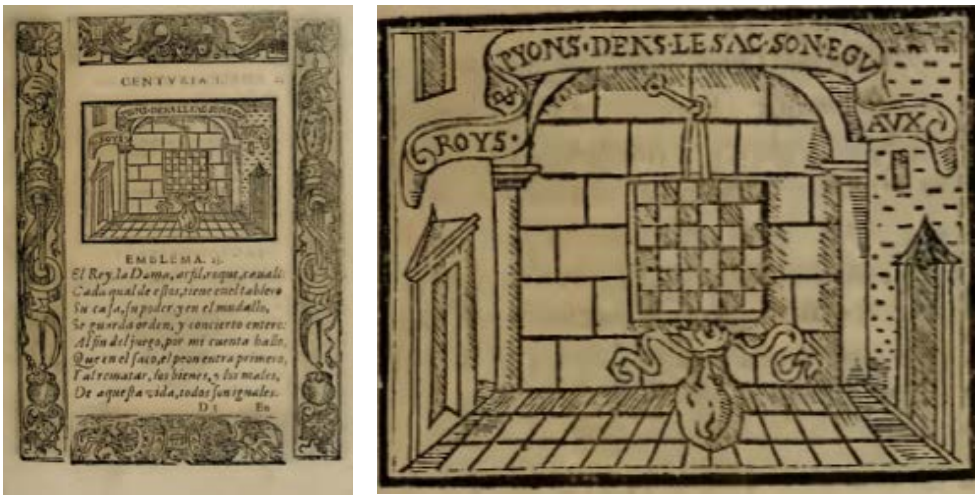


Figura 01: Sebastian de Covarrubias: Emblemas Morales, 1610
Emblema 23, livro I: *roys e pyons, dens le sac son egvavx* (reis e peões no saco são iguais)

No emblema 23, de Covarrubias (Figura 01), a ideia da supremacia da morte sobre tudo e todos está posta na figura das peças de xadrez guardadas no saco abaixo do tabuleiro e no lema: *roys e pyons, dans le sac eguaux*. A morte a todos iguala – reis e peões no saco são iguais. Cada peça tem seu papel no jogo, assim como na vida, mas terminam todas no mesmo lugar.

A temática sobre a morte, a efemeridade da vida estava então muito ligada a outra, a *vanitas* ou vaidades, largamente explorada no gênero de pintura relacionado às naturezas mortas. O tema sobre as representações da *vanitas* foi desenvolvido por Jan Bialostocki, ao longo do capítulo *Arte y Vanitas*, onde o autor atentando para a evolução da iconologia da vaidade, considerou que seus elementos iconográficos sofreram transformações que passaram a enfatizar o caráter perecível do homem (BIALOSTOCKI, 1973). Santiago Sebastián, anos depois, investiu na ideia do desengano como característica da mentalidade do assim chamado barroco (espanhol) e que pode ser interpretada tanto como arte plástica quanto literária (SEBASTIÁN, 1995). Santiago ainda antecipava a abordagem da emblemática para ancorar a interpretação iconográfica da *vanitas*, como recentemente o faz Vives-Ferrandiz Sánches (2011). Este último desenvolve brilhantemente o tema da *vanitas*, no âmbito espanhol, entrelaçando diversos aspectos que convergem para a questão do desengano. Para o autor, o debate que a *vanitas* propõe se articula a partir da verdade e do tempo, através do olhar, autêntico protagonista do discurso, entrando em jogo uma retórica visual.

O sentimento da vanidade das coisas do mundo foi, sem dúvida, uma das características da mentalidade do período entre os séculos XV e XVII (SEBASTIÁN:1995, 329), com variadas representações

2 Os emblemas são constituídos por uma estrutura em três partes: imagem, mote e epigrama. A imagem é o elemento de fixação rápida, a essência do emblema, seu corpo (imagem, ícone, símbolo). O mote (título, lema), uma inscrição geralmente em latim, seria uma máxima, que qualifica a imagem e direciona sua interpretação e por fim, o epigrama, a alma do emblema, que relaciona e/ou explica a relação entre a imagem e o mote.

na iconografia e emblemática, mensagem potencialmente moralizante e espiritual e que teve seu antecedente também na Antiguidade Clássica, nos mesmos moldes do desengano, explorando a ideia do *quotidie morimur* (a cada dia morremos), do *ars moriendi* (arte de morrer) ou *memento mori* (lembra da morte). Estes temas referem-se tanto à morte, quanto ao desengano, oferecendo um conselho de prudência, comuns no pensamento moralizado pós tridentino e frequentes nos livros de emblemas, que circularam naquela época, onde um dos elementos mais representativos dessa iconografia é sem dúvida, o esqueleto ou sua redução, a caveira, expondo claramente o caráter passageiro da vida, convertendo-se em instrumento de reconhecimento da vanidade do mundo. O emblema 9, de Juan Horozco (Figura 02) exemplifica perfeitamente a tomada de consciência de que a vida é muito breve e somos todos perecíveis, onde sobre um pedestal, o crânio aparece abaixo de uma ampulheta com asas e uma vela, numa composição ascendente que pretende instruir o homem sobre o momento da morte, que começa a partir do momento do nascimento e sobre a figura, o mote *qvotidie morimvr*, retirado das epístolas a Lucíliode de Sêneca reafirma que *memento homo quia pulvis e et in pulverem reverteris* – lembre-se que o homem é pó e ao pó voltarás.

Figura 02: Juan de Horozco: Emblemas Morales, 1604
Emblema 9, livro II – *quotidie morimur* (a cada dia morremos)

Sebastián, ao analisar a *vanitas,* identifica a notabilidade alcançada pela arte holandesa na segunda metade do século XVI[3] e faz referência aos símbolos da existência humanam que segundo a classificação de Bergström, seriam divididos em *vita contemplativa* , *vita practica* e *vita voluptuária*, (SEBASTIÁN: 1995, 330), também apontados por Bialostocki, que diferencia os objetos representados em três grupos: símbolos da existência terrena, símbolos da mortalidade da vida humana e símbolos da ressurreição da vida eterna (BIALOSTOCKI: 1973, 198) e conclui que a *vanitas* no século XVII comporta propósitos pedagógicos morais. Ao longo das imagens vemos um acúmulo de objetos simbólicos que evocam a brevidade da vida, como velas apagadas, flores murchas, bolhas de sabão, ampulhetas ou clepsidras, sinal da fugacidade do tempo; a caveira, indício de nossa finitude e do encontro inadiável com a morte; objetos ostentatórios, alusão à materialidade terrestre luxuriosa, como pérolas e joias, moedas, prevenção sobre o prejuízo da vaidade da riqueza, objetos episcopais revelando o caráter ilusório do poder, livros e instrumentos musicais, símbolos do caráter vão do

3 Na época da contrarreforma, e posteriormente no barroco, é possível notar uma diferença de princípios entre a iconografia da *vanitas* nos países católicos e nos países protestantes, sobretudo na Holanda. Os italianos e espanhóis vão relacionar a iconografia da morte com o pensamento da mortalidade, fazendo ressaltar o caráter *do homem* como ser perecível; os holandeses, por outro lado, expressam em sua arte o caráter perecível *da natureza e do mundo* (BIALOSTOCKI:1973, 197).

conhecimento e da arte, reafirmando sempre a iminência da morte e a vontade de ressurreição, na maioria das vezes acompanhadas de inscrições veterotestamentárias, retiradas do Livro Eclesiastes, conduzindo à reflexão e à meditação sobre a morte.

E nestas diversas representações da vaidade a referência ou a influência do gênero literário da emblemática é evidente, combinando imagem e palavra com a intenção de transmitir uma mensagem simbólica de caráter moral (SEBASTIÁN: 1995, 12-13). São incontáveis os emblemas onde vemos os elementos que fazem parte do conjunto imagético da *vanitas* e vice-versa. Na gravura *Alegoria da vaidade* (1594), de Hendrik Goltius, acompanhando a caveira, vemos a criança brincando com bolhas de sabão (Figura 03) e abaixo a interrogação *Qvis Evadet*? (Quem se salva?). Este detalhe iconográfico é sem dúvida o que mais caracteriza a fragilidade da vida humana e sua explicação está nos versos latinos, escritos abaixo: "A flor fresca, cheirosa e brilhante na primavera, pronto murcha e sua formosura se perde rápida. Bem como a vida de nascidos, como a bolha de sabão em uma atmosfera vazia" (SEBASTIÁN, 1995, 332 -333).

Figura 03: Hendrik Goltius, Alegoria da vaidade, 1594
Qvis evadet (quem se salva?)

Esta fórmula iconográfica apareceria nos mais variados locais, desde sepulturas até pinturas e esculturas ou incontáveis emblemas, tornando-se bastante popular. Por outro lado, vemos também exemplos não tão diretos ou reconhecíveis, mas que giram em torno do assunto, como a curiosa empresa 97 de Juan de Borja *Nihil Aliud superest* (Nada mais resta). Nesta iconografia incomum[4], um único elemento aparece: uma camisa (Figura 04), metáfora que conta a passagem do funeral de

4 A pesquisadora Silvia Canto Cazalla vem fazendo levantamentos sobre o motivo iconográfico da *vanitas* na literatura emblemática espanhola, identificando pelo menos 69 emblemas e empresas em dez diferentes autores. Ver em <http://www.eumed.net/libros-gratis/ciencia/2015/35/vanitas.htm>.

Saladino[5], quando ordenou que fosse colocado, ao morrer, em uma camisa, a única coisa que levaria de todo seu vasto e rico império.

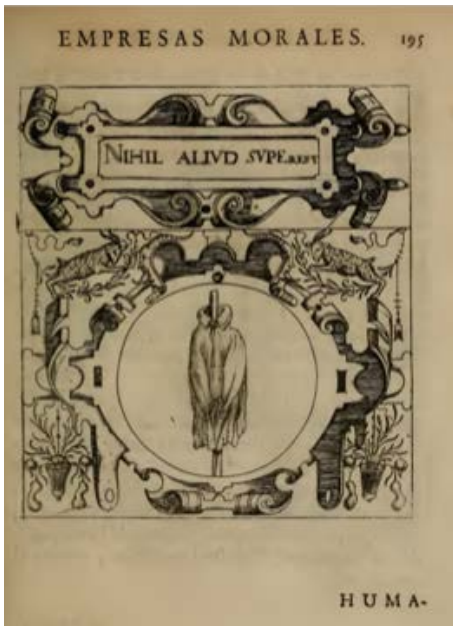


Figura 04: Juan de Borja: Empresas Morales, 1630
Empresa 97 - *Nihil Aliud superest* (nada mais resta)

Vanitas vanitatum et omnis vanitas![6] Vaidade das vaidades, tudo é vaidade! Toda acumulação de riquezas, bens, poderes, prazeres, tudo isso é vão, tolices que não garantem nenhuma segurança frente a eternidade e salvação da alma e Saladino soube reconhecer a inutilidade de todas as suas conquistas, repartindo e distribuindo tudo antes de sua morte.

Por fim, é fácil reconhecer que a *vanitas* esteve presente na cultura de sua época tanto pela manifestação artística/cultural quanto pela intenção moral, integrando também parte da literatura emblemática produzida então, circulando ideias e conceitos com larga difusão e variedade. Os epigramas mostram diferentes metáforas que ilustram a reflexão sobre a natureza dos bens terrenos e da morte. Deste modo foi uma constante na cultura visual ocidental e serviu para adjetivar assuntos morais, alegóricos, políticos e religiosos de diversos signos. Entendendo o conceito de *vanitas* em um sentido mais amplo, como ideia ou tema, para além do gênero pictórico, o resultado é a aproximação com o conceito do desengano, compreendendo como o discurso que se articula em torno da *vanitas*/ desengano traz uma mesma ideia, em que sobressaem diversos temas da mesma índole:

> Os temas que desenvolvem a pintura de *vanitas* são muito amplos, mas convergem a conteúdos próximos, como a ideia da brevidade da vida, fugacidade do tempo, certeza da morte, menosprezo do mundo, a vida como peregrinação, o desperdício das riquezas ou a melancolia são algumas das peças deste mosaico que constitui as *vanitas.* (VIVES-FERRÁNDIZ, 2011, p. 20).

5 Saladino(1138—1193), foi umchefe militarcurdo, muçulmanoque se tornousultão do Egitoe daSíriae liderou a oposição islâmica aoscruzadoseuropeusnoLevante.
6 Eclesiastes: 7,8.

A dicotomia vida-morte, que desenvolvida pela tópica do *contemptus mundi* se relaciona, por sua vez com outras considerações em torno da morte como o *memento mori* e assim, com o fluir do tempo. Estas imagens de cunho fortemente teológico, foram exaustivamente usadas pela Igreja Católica e alcançaram no século XVII sua mais representativa expressão, uma profusão de formas e personagens em composições alegóricas e/ou metafóricas, nas representações de vício e virtude, de vida e morte, eficaz advertência e aviso de nossa efêmera passagem pelo mundo e temor diante do juízo final, e que a literatura emblemática desempenhou papel fundamental na difusão e popularização.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIALOSTOCKI, Jan. *Estilo e Iconografia*: Contribución a uma ciência de las artes. Barcelona: Barral, 1973. 238p.

SEBASTIÁN, Santiago. *Emblemática e Historia del Arte.* Madrid: Cátedra, 1995. 335p.

VIVES-FERRÁNDIZ Sánchez, Luis. *Vanitas*: Retórica visual de la mirada. Madrid: Encuentro, 2011. 408p.

FRONER, Yacy-Ara. Vanitas: uma estrutura emblemática de fundo moral. *Revista de História* FFLCH-USP. São Paulo, nº136, p. 83 a 100. 1997.

ALCIATI, Andreae. Emblemata. 1614. <https://archive.org/details/andreaealciatiiv00alci>. Acesso em 30/08/2016.

BORJA, Juan de. Empresas Morales, 1630 <https://archive.org/details/empresasmorales00borja>. Acesso em 30/08/2016.

COVARRUBIAS, Sebastian de. Emblemas Morales, 1610 <https://archive.org/details/emblemasmoralesd00covar>. Acesso em 30/08/2016.

HOROZCO, Juan de. Emblemas Morales, 1604. <https://archive.org/details/emblemasmoralesd00horo>. Acesso em 30/08/2016.

HUGONE, Hermanno. *Pia desideria*, 1628. <https://archive.org/details/piadesideriaauth00hugo> Acesso em 30/08/2016.

RIPA, Cesare. *Iconologia*. 1709.

<http://www.archive.org/details/iconologiamora00ripa>. Acesso em 14/11/2014.

VALERIANI, Ioannis Pierii. *Hieroglyphica*, 1556.

< https://archive.org/details/hieroglyphicasiu00vale>. Acesso em 30/08/2016.

VAN VEEM, Otto. *Emblemata sive Symbola*, 1624. Biblioteca Nacional Coleção Barbosa Machado. <http://bndigital.bn.br/acervodigital>. Acesso em12/03/2015.

VIRGENS ABRIDEIRAS: FORMAS, SIGNIFICADOS E FUNÇÕES

Clara Habib de Salles Abreu[1]
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

RESUMO: O objetivo deste artigo é trazer para o Brasil, em língua portuguesa, um debate inicial sobre o tipo de imaginária chamada de Virgem Abrideira. Pretende-se explorar brevemente suas formas, iconografia, funções e recepção crítica por parte dos teólogos e teóricos da arte. Tal debate já tem grande expressão internacionalmente e destaco como referências para esse breve resumo os trabalhos das pesquisadoras Melissa Katz e Irene Hernando.

Palavras-chave: Imaginária; Virgens Abrideiras; Arte Sacra

Formalmente, a imagem chamada de "Virgem Abrideira" se caracteriza como um tipo de escultura que representa a Virgem Maria, com ou sem o Menino Jesus, que se abre a partir do centro, formando uma espécie de tríptico, dentro encontram-se outras esculturas, baixos-relevos e/ou pinturas que representam temas como a Santíssima Trindade, cenas da vida da Virgem ou de Cristo. A fábrica de tal modelo de imaginária teve seu ápice na Baixa Idade Média, porém sobreviveu, em menor escala, até a Idade Moderna.

Feitas de marfim ou madeira dourada e policromada, o tamanho das Abrideiras oscila entre 25 cm e 150 cm. As dimensões da imagem estão diretamente relacionadas ao seu uso. As esculturas menores, mais fáceis de serem transportadas e manipuladas, se adaptavam com facilidade aos cultos privados e atendiam às necessidades pessoais do fiel. Já as imagens maiores estavam condicionadas à manipulação dos sacerdotes sendo utilizadas somente em determinados ritos, festas litúrgicas, procissões etc. Algumas Abrideiras também estiveram relacionadas a práticas populares de caráter apotropaico com o objetivo de facilitar um bom parto ou prevenir catástrofes naturais.

De acordo com Irene González Hernando as Virgens Abrideiras agregam uma variedade de sentidos e funções à sua forma, podendo servir a diversos usos, inclusive dependo de estar aberta ou fechada, e atender a sensibilidade religiosa de épocas diferentes.

> A disposição em tríptico permite integrar em uma mesma peça um amplo leque de temas sagrados, e estes, por sua vez, conseguem adequar-se a usos e práticas religiosas muito diversas. Uma escultura como Notre Dame de Mur em Morlaix reúne tal quantidade de motivos que está apta tanto para a festividade da Trindade quanto para a comemoração da Paixão de Cristo, para a expressão da fé na ressurreição dos mortos ou para a exaltação da Virgem. Desse modo, essa versatilidade simbólica e funcional tornou possível que alguns exemplos fossem reutilizados, reinventados e recriados quando as mudanças religiosas assim exigiram. Exemplo é a Abrideira de Antagnod, que havia sido a expressão do conceito de Templo da Trindade na Baixa Idade Média, e que foi convertida em imagem negra durante a Idade Moderna, servindo a partir desse momento como virgem milagrosa que facilitava o "rito do respiro" e atenuava o medo diante das altas taxas de mortalidade infantil. (HERNANDO, 2011, p. 14)[2]

1 Doutoranda em História da Arte pela UERJ. E-mail: clara.habib.hca@gmail.com
2 Tradução do trecho: "La disposición en tríptico permite integrar en una misma pieza un amplio abanico de temas sagrados, y éstos a su vez consiguen adecuarse a usos y prácticas religiosas muy diversas. Una escultura como Notre Dame de Mur

Assim, as Virgens Abrideiras não podem ser definidas apenas pela sua dimensão estética, mas também pelos usos e funções que elas desempenhavam na sociedade. Elas se encaixam na noção, definida por Baschet, de "imagem-objeto", ou seja, elas são objetos ornados que participam da "*dinâmica das relações sociais e das relações entre os homens e o mundo sobrenatural*". (BASCHET, 2006, p. 482.)

Iconograficamente, as Virgens Abrideiras fechadas podem representar a Virgem Maria seguindo alguns modelos iconográficos, como o Trono da Sabedoria, a Virgem Lactante, a Virgem da Expectação ou a Imaculada Concepção. Em alguns casos a Virgem porta símbolos que indicaria sua realeza como a coroa e o cetro, em outros animais ferozes ou a lua crescente sob seus pés.

Já os temas que as Virgens Abrideiras abrigam em seu interior são passagens da vida da Virgem, de Cristo e representações Trinitárias. O primeiro grupo iconográfico analisado será aquele com as Abrideiras que abrigam em seu interior passagens da vida da Virgem Maria. Irene Hernando vincula essas passagens diretamente às "Alegrias da Virgem"[3], uma vez que essas cenas representam somente os eventos felizes da vida da Virgem. Tradicionalmente as passagens definidas como as "alegrias da Virgem" seriam a Anunciação, Natividade, Epifania, Ressurreição de Jesus, Ascensão de Jesus, Pentecostes e a Coroação da Virgem, porém Hernando ainda inclui nessa lista a Visitação e a Assunção da Virgem, cenas que, por vezes, também aparecem representadas nas Abrideiras com as passagens da Vida da Virgem.

A Virgem Abrideira de Allariz [Fig. 1] é uma imagem de marfim, possivelmente datada do século XIII. Fechada, ela representa a Virgem sentada em um trono, com o Menino Jesus no colo, modelo chamado de *Sedes Sapientiae* ou Trono da Sabedoria. Internamente encontramos representações de anjos e de passagens que se relacionam às "alegrias de Maria". No painel direito, de cima pra baixo, estão representados dois anjos, a Ressurreição e a Anunciação. No painel central encontramos a representação da Coroação da Virgem, da Ascensão de Cristo e da Natividade. No painel esquerdo dois anjos, O Pentecostes e a Epifania (ou Adoração dos Magos).

Figura 1: Virgem Abrideira de Allariz, C. século XIII. Marfim, 32'5 cm. (altura). Museu de Arte Sacra do Convento de Santa Clara em Allariz. Provincia de Orense, Comunidade Autõnoma da Galícia, Espanha.

en Morlaix reúne tal cantidad de motivos que es apta tanto para la festividad de la Trinidad como para la conmemoración de la Pasión de Cristo, la expresión de la fe en la resurrección de los muertos o la exaltación de la Virgen. Asimismo, esta versatilidad simbólica y funcional hizo posible que algunos ejemplos fueran reutilizados, reinventados y recreados cuando los cambios religiosos así lo exigían. Ejemplo de ello lo vemos en la abridera de Antagnod, que había sido expresión del concepto Templo de la Trinidad en la Baja Edad Media, y que fue reconvertida en imagen negra durante la Edad Moderna, sirviendo a partir de ese momento de virgen milagrosa que facilitaba el rito del respiro y paliaba el miedo ante las altas tasas de mortalidad infantil." (HERNANDO, 2011, p. 14)

3 HERNANDO, 2011, p, 92

Um segundo grupo iconográfico são as Abrideiras que possuem representados em seu interior cenas da Vida de Cristo, chamadas por alguns pesquisadores de "Abrideiras da Paixão", pois em sua maioria possuiriam cenas da Paixão de Cristo, acompanhadas, ou não, de outras representações. Esse modelo de Abrideira, nascido na Idade Média, foi o único que sobreviveu até a Idade Moderna e teve grande projeção na Península Ibérica após a Contrarreforma, pois sua iconografia se alinhava perfeitamente com o imaginário contrarreformista.

A imagem de Guern [Fig. 2] é um exemplo de Abrideira da Paixão datada, possivelmente, do século XIV. Sua iconografia externa também mostra a virgem sentada em um trono segurando o Menino Jesus. Internamente, encontramos um programa iconográfico complexo com anjos e cenas relacionadas ao ciclo da Paixão de Cristo e Juízo Final.

Figura 2: Virgem Abrideira de Guern, c. séc. XIV. Madeira dourada e policromada, 139 cm (altura). Capela de Notre Dame de Quelven, Guern, França.

A Virgem da Consolação [Fig. 3], localizada na comunidade espanhola de Bárcena de Pie de Concha, é uma imagem moderna, do século XVI ou XVII, que possui em seu interior majoritariamente passagens ligadas à Paixão de Cristo. A abrideira de Bárcena é uma escultura de madeira dourada e policromada, com dimensão de 62 cm X 21 cm. Quando fechada, a escultura representa a Virgem Maria de pé, com a lua crescente sob os pés, segurando o Menino Jesus que tem os braços abertos. Quando aberta, apresenta baixos relevos com um rico programa iconográfico representando passagens da vida de Cristo e alguns Santos. No painel esquerdo, encontramos a entrada triunfal de Jesus em Jerusalém, a oração de Jesus no Monte das Oliveiras, a prisão de Jesus, Jesus diante de Pilatos e a Flagelação, ou seja, cenas que fazem parte do ciclo da Paixão de Cristo[4]. Ao centro, encontramos não apenas cenas da Paixão, como o caminho para o Calvário, a Crucificação e a Última Ceia, mas também representações da Natividade com os pastores, Epifania, Anunciação, Circuncisão e Maria Madalena com o perfume que teria usado para ungir os pés de Jesus. No painel direito estão representadas as passagens da Ascensão de Cristo, descida ao inferno, Sepultamento, a representação conhecida como *Ecce Homo* e o escárnio do Sinédrio. Em uma parte lateral da escultura encontramos a representação de São Pedro, São Paulo, Santo André e um Santo ainda não identificado. A imagem

4 Não só a imagem de Bárcena, como todas as Abrideiras modernas conhecidas atualmente possuem internamente cenas da paixão de Cristo.

de Bárcena, que segundo uma tradição oral teve um surgimento milagroso, está relacionada a rituais populares para a proteção em casos de catástrofes naturais e para a proteção dos partos.

Figura 3: Nossa Senhora da Consolação, c. séc. XVI. Madeira dourada e policromada, 62 cm. (altura). Igreja de Santa Maria de Roimbre, Bárcena de Pie de Concha, Comunidade Autônoma da Cantabria, Espanha.

Por fim, as Virgens Abrideiras Trinitárias são aquelas que abrigam em seu interior, na parte do centro, a representação da Santíssima Trindade na forma do Trono da Graça, ou seja, Deus Pai sentado em um trono sustentando um Crucifixo e o Espírito Santo em forma de Pomba. A Trindade pode ser representada sozinha ou acompanhada da representação de outros temas nos painéis laterais da escultura, como a Anunciação, Anjos etc.

A Virgem Abrideira do Museu de Cluny [Fig. 4] é uma Abrideira trinitária datada de cerca de 1400. Externamente ela representa a Virgem que, com uma mão segura o Menino Jesus, e com a outra um fruto. Internamente ela possui, ao centro, um baixo relevo representando a Santíssima Trindade no modelo do Trono da Graça. Nos painéis laterais encontramos pinturas representando fiéis orando.

Ao longo da história, a Virgem Abrideira do tipo Trinitária foi alvo de polêmicas e sofreu condenações por parte de teólogos, teóricos da arte e até mesmo do papado. A primeira menção a uma polêmica em torno da Virgem Abrideira trinitária se encontra no *Sermão da Natividade* (1402[5]) de Jean Gerson (1363-1429). O modelo de imaginária é criticado, pois poderia fazer os fiéis a incorrem no erro de acreditar que as três pessoas da Santíssima Trindade tinham sido concebidas no ventre da Virgem Maria. No citado sermão, Gerson fala que as imagens não devem ser adoradas, mas que elas são importantes para as pessoas que não tem acesso às sagradas escrituras, assim ele alerta que é preciso ter cuidado com representações que podem levar a falsas crenças como "[...] *certas imagens, como a das Carmelitas e outras similares, que tem em seu ventre a Trindade, como se toda a Trindade tivesse assumido carne na Virgem Maria.*"[6] (GERSON, Opera Omnia, p. 127)

5 Citado aqui a partir de sua Opera Omnia

6 Tradução do trecho: "[...] quamdam Imaginem, quae est in Carmelitis & similis, quae in ventribus earum unam habent Trinitatem, veluti si tota Trinitas in Virgine Maria carnem assumsisset humanam." (p, 127)

Figura 4: Virgem Abrideira, c. 1400. Madeira dourada e policromada, 25 cm. (altura).
Museu da Idade Média de Cluny, Paris, França.

A crítica de Gerson, entretanto, não foi suficiente para acabar com a fábrica desse tipo de imaginária. De acordo com Melissa Katz:

> A condenação de Gerson no início do século XV foi interpretada por muitos como uma sentença de morte para as Virgens Abrideiras na Europa, porém isso não aconteceu. Seu impacto sobre o gênero parece insignificante, uma vez que mais Virgens Abrideiras foram produzidas depois de 1402 do que no período anterior. (KATZ, 2009, p. 199)[7]

É necessário considerar que o sermão de Gerson não era dedicado a reflexões específicas sobre a Virgem Abrideira do tipo Trinitária, mas sim sobre a legitimidade da imagem sacra suas funções. Gerson cita a Abrideira Trinitária unicamente para exemplificar tipos de imagens desaconselhados. Assim como a Abrideira Trinitária, outras imagens polêmicas eram fabricadas durante a Baixa Idade Média e igualmente desaconselhadas por teólogos, como por exemplo, as Anunciações com o Menino Jesus sendo lançado em direção à Virgem, modelo que foi criticado por Santo Antonino de Florença, pois poderia dar a entender que a existência carnal de Jesus precedia Sua Encarnação no ventre da Virgem. De acordo com Baschet, a imagem medieval, por vezes, opera nas bordas da ortodoxia. Notamos certa margem de criação no fazer artístico, possibilitando a realização de uma série representações consideradas ambíguas. Assim, críticas como a de Gerson e de Antonino não possuíam as potências doutrinais e disciplinadoras que assumiram, por exemplo, após o Concílio de Trento.

7 Tradução do trecho: "Jean Gerson (1363-1429) first called attention to this potential confusion in a 1402 sermon which denounced "images like this one that have the Trinity in their abdomen, as if the entire Trinity assumed flesh in the Virgin Mary". Gerson's early fifteenth-century condemnation has been interpreted by many as having sounded a death knell for Vierges ouvrantes throughout Europe, although this is hardly so. His impact on the genre appears negligible, as more Triptych Virgins were produced after 1402 than in the preceding period." (KATZ, p. 199)

> [...] o Ocidente medieval caracterizava-se, diferentemente do mundo bizantino, por uma fraca intervenção normativa dos clérigos no domínio das imagens. [...]. E se, durante a Idade Média Central, os clérigos relembram com frequência as funções das imagens e evocam por vezes certos significados dos temas principais, raras são as intervenções que visam fixar, corrigir ou condenar os modos de representação (será totalmente diferente após o Concílio de Trento, quando o *Tratado das imagens santas*, de Molanus, torna-se a expressão de uma vontade de controle clerical sobre a iconografia). (BASCHET, 2006, p. 494)

No rol desse debate, Jean-Claude Schmitt reflete sobre a fluidez entre *Liberdade e Normas das Imagens Ocidentais*[8] ao longo da Idade Média. De modo geral, ele endossa a opinião de Baschet e expõe que

> Assim como na Idade Média não havia um "dogma" da imagem, consequentemente não havia também heterodoxia das imagens, mas sim um conflito entre normas, entre formas antigas e novas, entre a evolução mais ou menos livre das formas plásticas e as reticências que elas suscitavam nos clérigos menos advertidos. (SCHMITT, 2007, p. 149/150)

Schmitt, contudo, enxerga no final da Idade Média, devido à multiplicação massiva dessas imagens que guardavam certa carga de liberdade, uma inquietação cada vez maior por parte dos teólogos, como demonstram os textos de Gerson e de Santo Antonino, ou, em outras palavras, uma tendência perceptível de normatização das imagens. A repercussão dessa inquietação, porém, era limitada e só veio a ganhar maior destaque na Idade Moderna, mais especificamente durante o período da Reforma e Contrarreforma. Schmitt fala de "*[...] um esforço tardio – mas limitado – de normalização da arte cristã, que viria a se reforçar na época moderna.*" (SCHMITT, 2007, p.162).

A crítica de Gerson, assim, foi repetida e ganhou força com teólogos e tratadistas tridentinos em um momento no qual as polêmicas no que diz respeito à Encarnação parecem ter sido revividas no seio dos debates da Reforma e Contrarreforma. De acordo com Katz

> [...] foi a repetição pós-Tridentina dessas palavras em 1568 no Tratado das Santas Imagens de Johannes Molanus que, sem dúvida, trouxe os pensamentos de Gerson para um público mais amplo. Ainda, não foi até 1745 que o Papa Bento XVI (1740-1758) baniu formalmente o uso das esculturas das Virgens Abrideiras contendo Trindades. (KATZ, 2009, p. 199)[9]

Molanus aborda a questão das Abrideiras ao falar de representações da Santíssima Trindade reprovadas: "*Há também duas outras imagens da Trindade, mas que são desaprovadas por homens proeminentes, porque elas não têm a sua origem nas Sagradas Escrituras e os nossos Santos Padres não as conhecem.*" (MOLANUS, 1996, p. 133)[10]. Assim, o primeiro tipo de imagem citado por Molanus é o modelo de escultura previamente condenada por Gerson, conhecida hoje como Virgem Abrideira Trinitária. Molanus cita literalmente Gerson e diz, ele mesmo, já ter visto uma dessas imagens. Molanus ainda complementa com a conclusão de que a análise de tal obra teria sido importante para

8 SCHMITT, Jean-Claude. Liberdade e Normas das Imagens Ocidentais. In: **O Corpo das Imagens**: Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: Edusc, 2007.

9 Tradução do trecho: "[...] it was the post-Tridentine repetition of his words in the 1568 Treatise on Sacred Images by Johannes Molanus that no doubt brought Gerson's thoughts to a wider audience. Still, it was not until 1745 that Pope Benedict XIV (r. 1740-1758) formally banned the use of Vierge ouvrante sculptures containing Trinities." (KATZ, 2009, p. 199)

10 Tradução do trecho: "On trouve aussi deux autres images de la Trinité , mais qui sont désapprouvées par des hommes éminents, parce qu'elles n'ont pas leur source dans la Sainte Écriture et que nos saints Pères ne les ont pas connues." (MOLANUS, 1996, p. 133)

ele entender a inteligência das palavras de Gerson. A seguir, Molanus parte para a condenação da representação da Trindade como um homem com três cabeças ou três faces.[11]

No século XVIII, o papa Bento XIV dedica uma série de escritos [12] à condenação de determinadas representações da Santíssima Trindade, dentre elas, a Virgem Abrideira contendo o Trono da Graça em seu interior. Documento de grande interesse é a bula[13] na qual, de acordo com Schmitt, o Papa tentava colocar um fim na questão da Freira Crescentia de Kaufbeuren *"[...] cuja visão do Espírito Santo sob os traços de um belo jovem tinha suscitado uma abundante iconografia considerada perigosa pelas autoridades eclesiásticas."* (SCHMITT, 2007, p. 137). Na citada bula, o Papa condena a representação da Abrideira Trinitária se apoiando na autoridade de Gerson e Molanus. Ainda de acordo com Schmitt, "*O Papa Bento XIV [...] aproveitou a oportunidade para tentar fixar autoritariamente as únicas maneiras legítimas de figurar em conjunto e individualmente a Trindade e as pessoas divinas que a compunham.*" (SCHMITT, 2007, P. 137). Assim, o papa conclui que as únicas maneiras corretas de representar o Espírito Santo, por exemplo, seriam na forma de pomba ou de línguas de fogo de acordo com o Pentecostes. Sobre essa polêmica, Alain Besançon, conclui que "*[...] o papado faz prevalecer sua preocupação pastoral – favorável espontaneamente à imagem – e sua missão de dizer o correto: o que se pode e o que não se pode fazer em se tratando de determinado assunto.*" (BESANÇON, 1997, p. 287).

Atualmente encontramos uma série de Virgens Abrideiras Trinitárias que provavelmente sofreram ações iconoclastas após a Contrarreforma, uma vez que elementos como a pomba, a figura de Cristo ou até mesmo todo o crucifixo estão desaparecidos[14]. Existe a possibilidade desses elementos terem sidos intencionalmente retirados com o objetivo deliberado de gerar uma identificação errônea da figura de Deus pai com o Cristo e assim evitar as polêmicas em torno de tal modelo de imaginária. Essa hipótese ainda precisa ser explorada com mais profundidade pelos pesquisadores.

Concluindo, o objetivo deste breve artigo foi fazer uma introdução ao tema das Virgens Abrideiras, suas formas, iconografia, funções e ainda a recepção crítica por parte dos teólogos e teóricos da arte ao longo da história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASCHET, J. A expansão ocidental das imagens. In: **A civilização feudal**. São Paulo: Globo, 2006.

BENEDICTUS XIV. **Bullarium**: In Quo Continentur Constitutiones, Epistolae, Aliaque Edita Ab Initio Pontificatus Usque Ad Annum MDCCXLVI, Volume 1. Roma, 1760, p. 252/253

BESANÇON, A. **A imagen proibida**. Uma história intelectual da iconoclastia. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

GERSON, J. **Opera Omnia**. Antuérpia, 1706.

HERNANDO, I. G. **El arte bajomedieval y su proyección**. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española, 2013.

11 MOLANUS, Johannes. Traité des saintes images. Paris: Éditions du Cerf, 1996, pp 133-136

12 Carta datada de 01/10/1745, Capítulo *De sacris imaginibus et nonnullus controversiis ad eas pertinentibus* do seu tratado "*De servorum dei beatificatione et beatorum canonizati*" e na citada bula bula.

13 PAPA BENEDICTUS XIV. Bullarium: In Quo Continentur Constitutiones, Epistolae, Aliaque Edita Ab Initio Pontificatus Usque Ad Annum MDCCXLVI, Volume 1. Roma, 1760, p. 252/253

14 Um exemplo é a imagem localizada atualmente no Metropolitan Museum of Art, na qual a figura de Cristo e da pomba estão desaparecidas.

KATZ, M. Behind Closed Doors: Distributed Bodies, Hidden Interiors, and Corporeal Erasure in "Vierge ouvrante" Sculpture. **RES: Anthropology and Aesthetics**, No. 55/56, Absconding, 2009, pp. 194-221.

KATZ, M. Marian Motion: Opening the Body of *Vierge Ouvrante*. In: ZCHOMELIDSE E FRENI. **Meaning in Motion**: The Semantics of Movement in Medieval Art. Princeton University Press, 2011

MOLANUS, J. **Traité des saints images**. Paris: Les Éditions du Cerf, 1996

SCHMITT, J.C. **O corpo das imagens**. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: EDUSC, 2007.

CARTOGRAFIA DOS COSMOS EM ABY WARBURG: O CONCEITO DE ORIENTAÇÃO CÓSMICA E O TRÂNSITO DAS IMAGENS ASTROLÓGICAS NO *ATLAS MNEMOSYNE*

Jefferson de Albuquerque Mendes[1]
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

RESUMO: Esta comunicação investiga o problema da orientação cósmica no Renascimento e sua relação com a migração das imagens astrológicas no contexto artístico e cultural partindo da análise das 3 (três) primeiras pranchas que compõem o *Atlas Mnemosyne* do historiador cultural alemão Aby Warburg. Entende-se por orientação cósmica o processo de ordenação astrológica que retrata o aspecto da polarização e oscilação do individuo na tentativa de apreensão do imponderável e do desconhecido. No intuito de pensar a continuidade do imaginário das divindades e profecias pagãs da antiguidade nos tempos modernos, Warburg empreende uma pesquisa onde pretende circunscrever a influência da astrologia nos processos de apreensão das representações da manifestação humana como a arte e a produção de imagens, o que revela o mote a ser investigado nesta pesquisa.

Palavras-chaves: Aby Warburg; astrologia; *Atlas Mnemosyne*.

Aby Warbug (1866 – 1929) contribuiu significativamente para o campo de estudos da cultura ao redefinir uma nova forma de se conceber a imagem, principalmente ao tratar da arte no século XV. Segundo Ginzburg, ele propôs uma série de rupturas e análise de sobrevivências da tradição clássica, despertando o interesse tanto dos medievalistas, como dos historiadores da antiguidade (GINZBURG, 1989). Trabalhando com o uso de expressões e conceitos como "*Mimik*"[2] e "*Pathosformel*"[3], quando se referia aos estudos referentes à arte renascentista, onde as representações dos mitos repassados desde a Antiguidade eram entendidas como um tipo de testemunho de estado de espírito transformado em imagens. Para isso, utilizou como material metodológico uma documentação variada e heterogênea, tais quais, testamentos, aventuras amorosas, quadro famosos, mostrando segundo Gertrud Bing "que se pode fazer ouvir vozes humanas articuladas também a partir de documentos de pouca importância" (BING, 1965). Warburg mostra em seu método uma preocupação pela particularidade histórica, e por estabelecer um modo em que, tanto pinturas e esculturas funcionavam em situações de sua época. Em seus estudos podemos encontrar três pontos centrais que corroboram sua obra: o interesse por motivos da antiguidade, pela sobrevivência da crença mágica (superstição) e a superação de um tipo de repressão imposta para imagem (esses tópicos serão desenvolvidos mais adiante). Warburg expõem a autonomia da pintura de formas variadas: tratando o quadro como um todo, como um elemento dentro de uma cadeia muito mais ampla, sua análise irrompe a própria pintura indo além das exasperações de conteúdo e forma. Ao analisar as pinturas do Renascimento, ele mostra um conflito acerca da interpretação projetada sobre o próprio material histórico, ou seja, a arte e o seu material que é empregado a si mesmo.

1 Mestrando em Artes pelo Programa de Pós-Gradução em Artes (PPGARTES – UERJ), linha de pesquisa: História e Crítica da Arte. Email: jeffersonamendes@hotmail.com
2 Do alemão, mímica intensificada.
3 Do alemão, fórmula de pathos.

O Renascimento, para Warburg, constrói-se a partir da recuperação de uma tradição clássica oriunda da antiguidade. Esse resgate do pensamento clássico era primordial para ele na formação da sociedade do século XV; para isso desenvolve o conceito de *Pathosformel* (um gesto, um objeto, um meio ritual), que concebe a "força de uma figura simbólica" (WARBURG, 2013) com uma espécie de condensação de uma determinada situação que reconhecemos como nossa.

Com isso, ele desenvolve o caráter heterogêneo e anacrônico de pensar a historicidade das imagens. Há um deslocamento na construção do pensar a história, e esse deslocamento o leva a construir um modelo que vai de encontro com o modelo natural de nascimento, apogeu e declínio proposto por Giorgio Vasari demarcado em suas *Vidas*[4] e o modelo de grandeza e decadência delineado por Winckelmann em sua *História da arte entre os antigos*[5]. É um modelo cultural da história que pensa o tempo partindo de seus entrecruzamentos e transversalidades possíveis, no que tange a imagem como um complexo resultado de movimentos que ora se sedimentam ora se cristalizam nela própria.

O Renascimento constitui-se como um lugar de grande fervescência cultural e intelectual que, na verdade, não se situa de forma alguma em contraposição a idade média; ao contrário, estimula todo um aparato conceitual que desembocará, no século XV, com os ideais do que chamamos renascimento. No ensaio, publicado em 1893, ele pretende estudar a questão das sobrevivências da Antiguidade [*das Nachelen der Antike*] partindo da análise das pinturas de Botticelli, na verdade, pretende mostrar como "certas caraterísticas da arte e da literatura da antiguidade foram reinterpretadas no século XV não necessariamente como tópicas figurativas, mas como forças psíquicas ativadas pela memória cultural" (CHARBEL, 2010). O pensamento warburguiano abala a história da arte porque o movimento que abre nela se constitui de coisas que são, ao mesmo tempo, "arqueológicas (fósseis, sobrevivências) e atuais (gestos, experiências)" (DIDI-HUBERMAN, 2013).

A *Nachleben der Antike* seria essa força que é ativada por ato mnemônico e que torna o processo de transmissão da antiguidade pagã muito mais complexo do que um simples ato de rememoração. Deve-se atentar no diálogo que o próprio Warburg estabelece com o trabalho de Jacob Burkhardt sobre a cultura do Renascimento, pois em ambos há uma preocupação sobre o efeito da problematização da "sobrevivência" (FERNANDES, 2004). Para tanto, podemos inferir que o processo de condensação na qual estaria inserido a *Nachleben* está para além da verificação de um Renascimento como momento inaugural. Pelo contrário, Warburg pensa muito mais através de uma polarização entre uma sociedade pagã, atribuída a visão greco-latina, de um lado, e o mundo cristão predominante na Europa dos séculos XIV, XV, de outro. De cunho antropológico, a *Nachleben*, estabelecia o elo para a representação de modelos de expressão de sintomas, dizia mais como uma forma pela qual temas pagãos sofreram distorções diversas nas mãos dos pintores italianos para estes traduzirem em figuras a sociedade – em especial a sociedade florentina – e o meio na qual estavam inseridos. Esses temas respondiam a uma "tópica figurativa pelo que levavam em conta as relações entre comitente e artista, e entre o artista e a obra" (CHARBEL, 2010). E com isso, essa configuração estilística se tornava uma espécie de arsenal preponderante no fazer artístico.

Warburg demonstra como os artistas do Renascimento – Botticelli, Dürer, Guirlandhaio – incorporaram em seu domínio e depois transformaram esses elementos oriundos do paganismo antigo. A *Nachleben*, enquanto entidade que é dotada de uma pós-vida, na verdade nunca desapareceu, mas sim se manteve na memória sendo ativa em momentos particulares – como um grande momento de produção intelectual e artística como foi o renascimento. De outro lado, das abordagens acerca da construção do estilo, está o que se diz a respeito da significação e sua dimensão. Já nos seus estudos acerca das pinturas de Botticelli, ele percebeu que essas tópicas figurativas pressupunha um

4 VASARI, Giorgio. **Vida dos artistas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p.20.
5 WINCKELMANN, J. J. **Histoire de l'Art chez les Anciens**. Paris: Saillant,1766, p.35.

movimento, um afeto, algo que remetia a transitoriedade dos corpos no espaço. A isso denominou *Pathosformeln [fórmula de pathos],* ou seja, uma tensão que repousava nos corpos e na alma para a descrição da vida em movimento. Em seu texto, sobre a pintura de Manet *Le Déjeuner sur l'Herbe*[6], que trata da transmissão dos elementos pagãos para a formação do estilo moderno da apreensão da natureza sintetiza seu esforço conceitual para delinear a *Pathosformeln*, no contexto da reificação da tópica figurativa no Renascimento.

> Em minhas investigações sobre o problema da força de sobrevivências da pré-formação à antiga, tal como se expressa na linguagem gestual, busquei de inicio, por muitos anos, pelo valor expressivo da intensificação mimética, verificando-o entrementes nas *Pathosformeln* gregas que sobreviveram. O outro lado, negativo, da expressão em linguagem gestual, ou seja, a postura do homem mergulhado em si, perfila-se então a primeira pergunta, reivindicando ser escrutinada tão fundo quanto essa (WARBURG, 2015, p.249).

Esse lado negativo, a qual Warburg remete, viria de um caráter sintomático do narcisismo humano, ele o concebia – esse narcisismo – partindo de um ato de captura em imagem como parâmetro para os processos de formação do estilo, e além disso, o desenvolvimento desta tópica. O pensar as *Pathosformeln* invoca esse pressuposto do sintoma como as expressões visuais dos estados de formação psíquica que as imagens trataram de sedimentar, para isso, devemos apreender uma entrada antropológica no domínio dessas expressões gestuais, essa pantomina e o movimento expressivo e individualizado do indivíduo.

Passado os tremores provocados pela guerra – restando apenas suas consequências na pele e na mente do ser humano –, em 1925, depois de um seminário proferido na clínica Bellevue de Kreuzlingen, sob o comando do psicanalista Ludwig Binswanger, onde a plateia se mesclava entre intelectuais e loucos, Warburg rememorou através da conferência sobre o *Ritual da Serpente*[7], a viagem que realizou uns 20 anos antes ao Novo México onde presenciou "os modos de transmissão ritualísticos dos índios *pueblo*, na aldeia Hopi" (WARBURG, 2015). Essa conferência atesta não somente o retorno a sanidade, mas sim a capacidade em tecer e conjugar essa linha tênue entre os modos de entrecruzar essa eterna luta entre o pensamento mágico-religioso e o lógico-matemático o que seria a versão warburguiana da dialética do Iluminismo.

Após sua saída de Kreuzlingen e seu retorno aos projetos e afazeres do Instituto e de sua biblioteca, Warburg – encorajado por Fritz Saxl – empreende um novo projeto donde pretende elaborar uma espécie de genealogia das imagens e seus processos de circulação e transmissão no ocidente – da antiguidade até sua época – propondo assim um grande panorama sobre a constituição das imagens, pondo-as no centro das discussões. A esse projeto, Warburg nomeou *Der Bilderatlas Mnemosyne*[8] [*Atlas Mnemosyne*]. Mais significado do que o nome possa comportar, o *Atlas* warburguiano vai além do que se habitualmente se tinha como atlas em finais do século XIX e inicio do XX, ele suporta essa ideia que remonta a antiguidade e a mitologia de Atlas – aquele sentenciado a suportar *ad eternum* o firmamento sob suas costas. Por outro lado, remonta a um pensamento por imagens, uma memória no trabalho, ou seja, uma memória ativa, dai provem o nome próprio *Mnemosyne* – personificação

6 WARBURG. Aby. O "Déjeuner sur l'herbe" de Manet. In: **História de Fantasmas para Gente Grande**. São Paulo. Companhia das Letras, 2015.
7 WARBURG, Aby. **Le Rituel du Serpent**. Paris: Macula, 2003.
8 WARBURG, Aby. **Gesammelte Schriften II-I.** Der Bilderatlas Mnemosyne (editado por Martin Warnke e Claudia Brink). Berlim, Akademie Verlag, 2000, 2a ed. 2002. Versão castelhana: CHECA, Fernando (org.) **Atlas Mnemosyne.** Trad. Joaquim Chamorro Melke. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

clássica da memória, mãe das nove musas e que, provavelmente remetia a um objeto de fascinação e ardor: a Ninfa[9].

A própria complexidade dos fatos que emergiam das inscrições pela qual Warburg enunciava no atlas nos dava um parâmetro do quão perceptível eram as relações a serem trabalhadas de forma exaustiva a fim de suscitar o aparecimento de possíveis relações entre duas ou mais imagens. Tudo isso se mostra de modo a constituir um objeto anacrônico capaz de gerir tempos heterogêneos que trabalham de forma constante e condensada. Sua constituição diz mais sobre os poderes de modificação que é a própria complexidade dos fatos oriundos da cultura ocidental do que um grande amalgama que vinha a proceder a um grande resumo das imagens, produzidas pelo homem ao longo dos séculos, pois para Warburg operar o *Atlas Mnemosyne* era abrir as possibilidades de engajamento acerca do entendimento sobre as imagens. O que se pode estabelecer com o choque entre essas imagens é o que estaria no cerne da questão: uma possibilidade inextricável de criar maneiras para ler, reler o mundo através das imagens produzindo uma herança epistêmica sobre a fragmentação imagética do mundo. Antes mesmo, a própria estrutura física do *Atlas* – que se assemelha a uma mesa de operação, uma tábua de leitura – constitui as condições para analisar o caráter renovador de constituir e centralizar a problematização que a imagem impõe. Sabemos que Waburg conseguiu reunir uma gama impressionante de imagens, de reproduções fotográficas[10] que, posteriormente, fariam parte do *Atlas*; essa imagens, a priori, foram dispostas sob um fundo negro, uma placa de metal recoberta de um pano negro e pregadas, não de forma definitiva mas sim com uma espécie de agulha que permitissem a sua movimentação pelo quadro ou até mesmo entre as pranchas. Essa estrutura possibilitava uma total liberdade perante a utilização das imagens e sua organização espacial: uma verdadeira operação se realizava nessas pranchas a fim de caracterizar uma aparente imanência histórica das imagens.

Essa heterogeneidade conferida ao *Atlas* dá-nos a capacidade de adentrarmos na ideia concebida por Warburg. Ao nos deparar com qualquer uma das 79 pranchas, o que entra em jogo são as múltiplas capacidades, múltiplas estruturas que o nosso olhar é capaz de organizar. A forma como cada imagem é disposta dentro das pranchas, diz muito sobre como ele propôs um percurso do olhar através das imagens ali dispostas. A cada olhar o indivíduo é capaz de reorganizar as estruturas de pensamento partindo do estabelecimento das possíveis relações entre cada imagem. Há uma ideia central, um tema digamos eleito por Warburg em cada prancha, mas os efeitos que essas imagens geram partindo do momento na qual alguém está diante dela são diversos. O efeito e os percursos que a imagem gera seria, nas palavras de Didi-Hubermam, o meio pela qual o *Atlas Mnemosyne* constrói esse grande arcabouço no intuito de compreender o poder de polarização das imagens partindo de suas transmissões, ou seja, a capacidade inerente das imagens em gerar anacronismos. O projeto do *Bilderaltlas*, graças a seu dispositivo de *mesa de montagem* indefinidamente modificável – através de molas, móveis, com as quais pendurava as suas imagens, e da sucessão de registros fotográficos através dos quais documentava cada configuração obtida –, permitia-lhe sempre reativar, multiplicar, afinar ou bifurcar as suas intuições relativas à grande "*sobredeterminação das imagens*" (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Todo esse processo de sobredeterminação das imagens, descrito por Didi-Huberman acima, conduz para perceber a capacidade que as reproduções fotográficas inscritas no *Atlas* têm de produ-

9 WARBURG, Aby. **Ninfa Fiorentina**. Fragmento de um projeto sobre Ninfas. Trad. Artur Morão, 2012 Manuscrito Warburg Institut. Archive III.55.1. Disponivel em : < http://cargocollective.com/ymago/Warburg-Txt-3>. Acesso em: 30 jan. 2017, 12:33:35

10 Durante a Primeira Grande Guerra, Warburg reuniu mais de 5 mil imagens de guerra entre outras. Em 1929, ano da sua morte o Atlas já contava com mais de 1300 imagens. Para mais ver: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta**, trad. R. C. Botelho e R. P. Cabral, Lisboa, KKYM, 2013. p. 192.

zir tensões partindo dos fenômenos construídos pelas imagens, para Warburg tão importante eram as imagens dispostas nas pranchas quanto os choques, analogias e ressonâncias gerados pela dialética das imagens. Essa seria o projeto de uma iconologia do intervalo, pensar os fenômenos de inscrição da imagem para além do seu significado intrínseco, pensando-o a partir da permanência de suas interações, da incidência de uma imagem em relação a outra imagem e de seus possíveis entrelaçamentos que produzirão os contrastes e contradições necessário para compreender os processos de produção, transmissão e circulação das imagens no ocidente. Phillipe Allain Michaud sintetiza a preocupação em Warburg em compreender a complexidade que as imagens impunham a ele em *Mnemosyne*:

> Os painéis cobertos de tecido preto sobre os quais Warburg montava seus conjuntos de imagens não eram feitos para ser expostos como tais, e sim para ser fotografados, a fim de formarem uma nova entidade complexa. Portanto, não devem ser apenas apreendidos em seu conteúdo com uma coleção de *Pathosformeln*, das fórmulas patéticas que Warburg não se cansava de perscrutar nas obras dos artistas do renascimento, desde o final da década de 1880, de maneira cada vez mais aforística. Também é preciso vê-los em sua configuração material, atentar para os espaços dispostos entre as imagens, para suas variações e suas repetições, para a maneira como as reproduções se concentram em certos pontos das pranchas, para todos os fenômenos de inscrição que, nas pesquisas de Warburg, acabaram por superar a descrição das formas e sua análise: com *Mnemosyne*, Warburg fundou "uma iconologia dos intervalos" [*ein Ikonologie des Zwischeraumes*] que já não se refere a objetos, mas tensões, analogias, contrastes ou contradições (MICHAUD, 2013, p. 240).

Ou seja, Warburg pensa a imagem – e a obra de arte – partindo do seu descentramento [anacronismo] articulando-a entre a compreensão da dimensão histórica e a compreensão da dimensão cultura na qual a imagem está inserida. A imagem torna-se algo para além da mera ilustração do pensamento. Cada prancha do atlas é o próprio processo de desvirtuamento que Warburg opera na dinamização das imagens.

Na introdução ao *Atlas Mnemosyne,* Warburg descreve o processo de formação e ativação do estilo a partir dos "valores expressivos pré-formados para a representação da vida em movimento" (WARBURG, 2015). Para isso ele recorre a especificações particulares do seu arcabouço conceitual: de inicio ele atenta para o processo de construção da memória a definindo como o intermédio de uma ação que ocorreria no distanciamento entre o sujeito com o meio na qual circunda – seria esse intermédio o lugar de formação da figuração artística. É nesse espaço [*Denkraum*] que se dá as condições para a duração e perpetuação e, principalmente, transformação desse ato através de uma "vida social duradoura, ou seja, *Nachleben"* (WARBURG, 2015).

Posto isso, as três primeiras pranchas (A, B e C) traçam um panorama de abertura peculiar sobre o Atlas. Diferentemente das outras pranchas que são numeradas (1-79) essas três pranchas carregam consigo letras como forma de identificação. Suas posições no Atlas – como pranchas introdutórias – revelam como Warburg as projetou para comportarem como um grupo distinto e ao mesmo tempo revelador das outras pranchas.

As pranchas A, B e C apresentam três diferentes tipos de abordagens para temas que são recorrentes nas esquematizações que são aplicadas no restante do Atlas em seu repertório, ou seja, a recepção da tradição clássica no ocidente, através do embate do homem com o cosmo que o circunda e o circunscreve. A prancha A compõem-se esquematicamente de três tipos diferentes de mapas: uma astro-cosmográfico, outro topográfico, e por último um genealógico. A prancha B, represen-

ta as relações entre o macrocosmo e o microcosmo, partindo da representação imagética do *homo cosmicus*[11], *homo zodiacalis*[12] para traçar a incidência do cosmo sobre a vida humana – construindo um itinerário que parte das representações antropopáticas astrológicas da Idade Média a *antropoética* da Renascença, até a reemergência da antropopatia magica da Idade Moderna. Por fim, na prancha C representa a jornada do homem através da apreensão do cosmo e sua superação cientifica através do desenvolvimento da astronomia cientifica.

A composição das pranchas A, B e C revela, em termos de tema, o que Warburg dizia Introdução do *Atlas Mnemosyne*, ou seja, a distancia entre o sujeito e o mundo externo. É de considerar, com isso, a relação entre o homem e cosmo como uma consequência da relação entre necessidade e liberdade, entre a predestinação da vida forjada pelos cosmos e a fuga dessa sentença provinda dos céus. Nesse contexto, tal como a Introdução do Atlas, as três primeiras pranchas nos dão os pontos de vista cultural, geográfico e história do percurso se desenvolverá no restante do Atlas: a oscilação entre os polos opositores do racional e matemático, do mágico e religioso, e das linhas que conduzem das crenças das superstições astrológicas até as conquistas tecnológicas do céu.

As três pranchas nos revelam a questão do pensamento astrológico e seus desdobramentos no homem. É a questão da recepção da astrologia, provinda da antiguidade clássica e do oriente, e dos processos de orientação cósmica engendrado pelo homem que se coloca perante nós por Warburg.

Figura 1 - Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929, prancha A. Londres, The Warburg Institute Archive.

O tema da transmissão dos saberes astrológicos e práticas mágicas divinatórias provindas da antiguidade clássica e o impacto na vida dos indivíduos na primeira época moderna foi um tema caro aos estudos de Warburg. Ao entender a imagem como um operador que serve para demarcar historicamente a condição do sujeito frente à alteridade, Warburg a reconhece como produto de um tempo

11 Do latim, homem cósmico.
12 Do latim, homem zodiacal.

e de um espaço, mas lembra que é a própria imagem que ajuda a fabricar, através de seu caráter mediador, a relação tempo-espacial da qual ela mesma é fruto. No texto, "*Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara*"[13], aborda a questão dos "modos de transmissão das divindades pagã pela astrologia no Renascimento partindo da possibilidade que os novos meios para o transporte das imagens inventados pela imprensa (WARBURG, 2015). Com isso, a migrações astrológicas das imagens ganham um outro patamar, e é a relação entre o sujeito e a imagem que tece esse processo de apreensão do mundo inteligível, a partir de um sentido partilhado; esse olhar construído é de ordem artística que é dimensionado pela libertação que lhe oferece.

Eugenio Garin, em 1976, escreveu *O zodíaco da vida*, onde acentuou o debate que ocorreu entre os astrólogos no período moderno. O cerne da discussão se concentrou na "oposição ao caráter dogmático que envolvia a astrologia renascentista, o que teria preparado o terreno para o alvorecer da ciência moderna" (GARIN, 1988). Seguiu esse trajeto Edgar Morin, onde apontou como o misticismo conviveu com o experimentalismo na magia da Renascença e indicou como os mágicos, astrólogos e alquímicos renascentistas almejavam fornecer às suas artes um caráter de saber rigoroso, fazendo com que o "natural e o místico coincidissem na magia e na astrologia" (MORIN, 1981). Também Francis Yates, abordou a questão de "como eram incertas e movediças as fronteiras entre ciência genuína e o hermetismo na Renascença" (YATES, 1995). Trata-se de uma forma de crença imbricada com procedimentos de produção de imagens.

É importante esclarecer, ainda neste ponto, que a astrologia – no período do Renascimento – não se circunscrevia somente aos círculos eruditos das grandes cortes europeias, mas sim que a astrologia fazia parte do dia a dia de qualquer estrato social. Porém será nos estratos eruditos que o debate astrológico ganhará as proporções necessárias para delimitar seus tônicos e contornos de aplicação. Trata-se, também, de saber como a astrologia, que passou por uma série de migrações em função das trocas culturais que se foram estabelecendo ao longo do tempo, produziu uma forte influência na política e nas imagens produzidas e seus impactos na construção do conceito de orientação pelos cosmos.

A relação que se estabelece entre a imagem astrológica e o seu significado para o desenvolvimento estilístico no Renascimento, se revela a partir das correlações das influências do mundo astral sobre a vida humana. De acordo com Frances Yates, a identificação de representações na forma de imagens moldava "as diversas possibilidades de apreensão do mundo" (YATES, 2008), partindo desta questão evidenciarei como a prática astrológica, para as propriedades místicas, revelavam meios pelas quais o homem do Renascimento ainda buscava no mundo das divindades antigas as concepções e práticas artísticas da antiguidade tardia e da Idade Média. Calcadas numa teoria cosmológica, resulta numa ideia fundamental na qual o modo como o sujeito buscava compreender as práticas daquilo que o circunda era orientada pelo modo de produção e circulação das imagens e como seus processos migratórios corroboraram a forma do sujeito compreender e orientar-se no mundo pelas imagens. Desde o inicio, "a astrologia apresenta, desde o início, um duplo aspecto. Enquanto teoria, procura pôr-se à frente das leis eternas do universo em sucessão precisa e clara, enquanto pelo contrário à sua praxe está sob o signo do medo dos demônios" (GARIN, 1988).

Orientar-se pelos cosmos seria então a capacidade e a forma encontrada pelo homem de tentar compreender aquilo da qual ele não tinha ou não saberia explicar por si só. Ao legar aos astros, através da capacidade de predição divinatória, o poder de controle e explicação do mundo material, o homem assumia a sua impotência perante aos astros e deuses ligados. A conceito de fatalismo astral surgia desse embate. Portanto que, no Renascimento, essa questão da influência determinante

13 WARBURG, Aby. Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara. In: **A renovação da Antiguidade pagã**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

dos astros na vida do individuo ganha contornos de um debate ferrenho sobre quanto a astrologia controlava e determinava os acontecimentos do mundo terreno, e mais importante, se haveria escapatória aos ditames astrais. Eugenio Garin pontua brilhantemente a questão do debate astrológico na vida do Renascimento:

> Se a luta contra o destino astral parece uma válida reivindicação da livre acção do homem, é também verdade que os defensores do determinismo mais rigoroso manifestam um forte sentido da racionalidade das leis naturais e da unidade da natureza [fata regunt orbem, certa stant omnia lege]. Assim, se a luta contra as superstições e os rituais mágicos parece atravessada por um racionalismo iluminado, o apelo ao sentimento e à paixão – e a todas as forças psíquicas profundas que escapam à presa conceptual, aos sonhos, aos estados anormais – não apenas sublinha a existência de forças reais, e de campos inexplorados da experiência, como prenunciam alguns dos empreendimentos mais fecundos da investigação moderna (GARIN, 1988, p. 15).

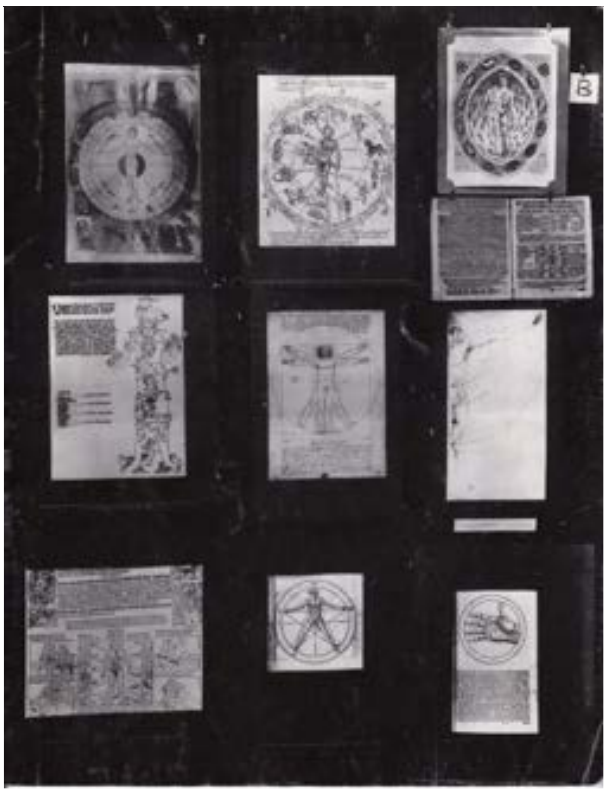


Figura 2 - Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929, prancha B. Londres, The Warburg Institute Archive.

Posto isso, e de volta ao nosso objeto, as três pranchas iniciais do *Atlas Mnemosyne*, demarcam justamente esse embate que acontece no cerne da questão que envolve a astrologia e o individuo. Warburg delineou essa questão pondo que a astrologia é como o lugar exemplar de encontro, e de choque, entre a exigência de sistematização racional própria da ciência grega e os mitos e as superstições herdadas do Oriente: "entre a lógica e magia, entre matemática e mitologia: entre Atenas e Alexandria" (WARBURG, 2015). *Orientierung*[14] é quase que um termo técnico que Warburg usa para

14 Do alemão, Orientação. Mais que um termo técnico, o tema da Orientação perpassa toda a obra de Warburg até disposição

dimensionar a equação que se pela polarização entre o eu e o mundo externo na criação de um *Denkraum*[15], um espaço de pensamento onde aconteceria a condensação das tópicas figurativas, ou seja, das imagens.

Figura 3 - Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929, prancha C. Londres, The Warburg Institute Archive.

A prancha A nos traz à tona a questão da orientação – talvez Warburg nos coloca este tema como sendo o primeiro para nos alertar que sem os processos de orientação, seja ele cósmica, geográfica, etc, não há maneiras de compreender os processos de formação das imagens no ocidente e suas relações de recepção e trânsitos culturais – traduzido através dos diferentes sistemas de relações pela qual o homem está conectado. A primeira prancha oferece um itinerário que demarca esses sistemas de relações, de cima para baixo, da primeira a terceira imagem da prancha: o cósmico, com o céu representado pelas constelações (trata-se de uma água-forte holandesa datada de 1684 que representa o firmamento com as constelações, hoje sediada no Hamburg Planetarium.); o terrestre, onde os signos da cultura ocidental são postos em trânsito através do Mediterrâneo (a segunda imagem trata-se de um mapa que revela os processos de transmigração entre o norte e sul, leste e oeste idealizada por Warburg) e por fim, o genealógico, com as ramificações da árvore genealógica de uma das famílias mais influentes e poderosas da Itália renascentista, esquematizando assim o paradigma

de sua biblioteca, a KBW (*Kulturwissenchaftliche Bibliotek Warburg – Biblioteca Warburg para a Ciência da Cultura*). A estrutura organizacional da biblioteca por ele engendrado, com a participação de seus colaboradores Fritz Saxl e Gertrud Bing dividia os livros em quatro andares: o primeiro *Bild* (Imagem) onde reunia-se livros sobre a arte e arquitetura europeia ocidental; o segundo *Wort* (Palavra) onde se encontrava livros sobre a persistente de motivos e formas da linguagem e literatura do ocidental; o terceiro Orientierung (Orientação) alojava livro sobre a recepção da tradição mágico-astral na cultura ocidental e sobre religião; e por fim o quarto Aktion (Ação) versava sobre as sobrevivências e transformações dos padrões antigos nas instituições sócio-políticas. Entre os livros, Warburg aplicava a lei da boa vizinhança. Mais do que um método de organização bibliográfica, a regra da boa vizinhava revelava o caráter transversal e atemporal em Warburg. Partindo do pressuposto que a resolução da problematização pela qual o pesquisador procura em um livro pode ser dada pelo livro que está ao seu lado se constituindo, então, como uma verdadeira aventura epistemológica para a compreensão dos verdadeiros fatos que circunscrevem o processo de pesquisa. Ver: SETTIS, Salvatore. **Warburg Continuatus:** descripción de una biblioteca. Barcelona: La Central, 2010.

15 Do alemão, *Espaço de pensamento*.

com o conceito de microcosmo (desenho da árvore genealógica da família Medici-Tornabuoni feito por Warburg).

Tendo interesse sobre as rotas e caminhos que os símbolos e deuses antigos migraram da antiguidade até a primeira época moderna, Warburg focou na esfera microcósmica do homem e em particular nas rotas perpetradas, sejam elas artísticas ou genealógicas.

A prancha B tem a figura do corpo humano como figura central. O tema greco-romano da *melothesia*[16] é reincorporado partindo das investidas neoplatônicas dos humanistas do Renascimento. A necessidade de representar e relacionar o corpo humano com o cosmo é, de fato, expressada por uma série de imagens que relata a influencia do cosmos sobre o homem estabelecendo assim uma complexa relação entre os dois sistemas (o macrocosmo incidindo sobre o microcosmo). Nas figuras escolhidas por Warburg, podemos ver como do Helenístico até o Medieval passando para o Moderno, o corpo humano é subordinado aos ditames e influencia dos astros e deuses cósmicos. A representação do *homo cosmicus* (homem cósmico, homem zodiacal) como imagem revela a teoria do Macrocosmo e do Microcosmo. Segundo Seznec, para compreender essas imagens temos de ter em mente o conceito grego da *melothesia*, onde "a anatomia e fisiologia do corpo humano estão regidos pelos astros, e cada signo do Zodíaco governa uma parte do corpo e cada planeta reina sobre um órgão". E essa noção desenvolverá na medicina uma de suas mais curiosas aplicações.

A medida que esse conceito se difunde na Idade Média chegando até o Renascimento, se multiplicam a representações dessas imagens onde vemos o homem sendo repartido entre os signos do zodíaco e pelos planetas-deuses. Essas imagem são, todavia, representações do microcosmo, como por exemplo o homem zodiacal que estampa uma das páginas das *Très Riches Heures du duc de Berry*[17] (no atlas ela ocupa a seção superior a direita da prancha). Duas das imagens destoam do restante, trata-se de duas imagens renascentistas que mostram as relações dos esquemas das proporções harmônicas retratados pelas formas geométricas e lógicas: uma delas feita por Leornado Da Vinci – no centro da prancha. Nessa imagem o corpo humano não é mais subjugado pelas influencias astrais dos cosmos. É a proporção do corpo humano de Da Vinci que dá a medida proporcional para o cosmo, e não o contrário. Antropocentrismo-microcosmo ao invés da astrologia-macrocosmo.

Por fim, temos a prancha C que possui uma homogeneidade no que concerne as imagens ali dispostas. Na prancha a primeira imagem (a esquerda na parte superior) é a máquina orbital de Johannes Keplerus) e a última (a direita na parte inferior) trata-se de um recorte de jornal que mostra a imagem de um Zeppelin sobrevoando Nova Iorque. Porém o que destoa ali é a terceira imagem a direita na parte superior): é uma representação dos filhos do planeta Marte, onde se vê a figura de Perseu. Trata-se de um manuscrito alemão datado do ano de 1404, e essa imagem é de suma importância para compreendermos e decifrarmos essa prancha. Sem essa imagem, facilmente poderíamos dizer que o tema da prancha versa sobre "Ciência e Tecnologia". Porém, ao dispor a imagem da representação dos filhos de Marte na prancha Warburg lança uma ideia crucial para a entendermos. Warburg reconhecia a astrologia como uma forma científica do conhecimento, o poder demoníaco provindo das divindades antigas representadas pelos signos astrais, planetas e constelações eram diferentes formas de descrever o universo. Seria uma primeira tentativa "técnica" de esquematização dos cosmos, essas imagens percorriam então a questão de orientar-se pelos cosmos.

Orientação vem da necessidade de conquistar os cosmos, e essa conquista acontece a partir das invenções tecnológicas construídas pelos homens (tal como a apreensão da órbita planetária,

16 A *melothesia* é a divisão do corpo humano pelos influxos astrais, ou seja, a configuração astral no corpo. Há uma *melothesia* zodiacal e uma *melothesia* planetária.

17 Livro de horas encomendado pelo duque de Berry, aproximadamente em 1410, tornando-se um dos mais ricos e belos manuscritos iluminados do século XV.

ou o Zeppelin e também o telégrafo e etc). A imagem, para Warburg, é "uma formação simbólica que traz a memória de uma origem que a carregou de energia e através da qual ela sobrevive nas suas manifestações históricas. Ela está relacionada com uma inscrição emotiva, de grande intensidade". Warburg fala-nos sobre uma história da cultura onde não há como desvinculá-la do processo de desmitização. Porém esse processo que açambarca um espaço do pensamento, a qual ele denomina *Denkraum*, estava em declínio com o processo de modernização do século XX, com a consequência de cairmos numa pura esterilidade e um formalismo vazio, tanto das imagens quanto do individuo. O que estava em jogo era a destruição das distâncias entre as entidades polarizadas – o simbólico e o imaginário, entre o primitivo e o moderno, entre a razão e o mito – na qual ele acreditava que eram o ato de formação da civilização humana.

No entanto, não devemos pensar num Warburg anti-moderno mas sim em alguém que se opunha a instrumentalização e esvaziamento da imagem, e num grau maior, da natureza. A prancha C se inscreve nessa tentativa de dar as imagens sua ligação intrínseca entre o mnemônico e o traumático numa forma de rastrear, através das inúmeras camadas de transmissão cultural, as imagens evocadas como sintomas dessa relação polarizada que mostram esse lugar de intermédio do processo formação da cultura, através do diálogo entre a imagem e o mito.

Por fim, essa operação que se desenrola nas três primeiras pranchas diz, de uma certa maneira, sobre os possíveis modos de interpretação de todo o restante do Atlas. A prancha A abre uma discussão precisa sobre a migração geográfica e temporal das divindades antigas. As imagens da prancha B mostra o desejo do corpo humano em refletir-se nos cosmos e vice-versa, um desejo de apreender o universo medido que é representado e conquistado por *techné* e que revela sua própria aniquilação, ou seja, o tema da prancha C. De fato, o tema da *Orientierung* perpassa todo o projeto do *Atlas Mnemosyne*, pois para Warburg, orientar-se significa apreender sobre o incognoscível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BING, Gertrud. A. M. Warburg. In: **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, Vol. 28 (1965).

CHARBEL, *Felipe*. Aby *Warburg* e a pós-vida das pathosformeln antiga. In: **História da historiografia**. Ouro Preto, v. 5, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta**, trad. R. C. Botelho e R. P. Cabral, Lisboa, KKYM, 2013.

FERNANDES, Cássio da Silva. Aby Warburg entre a arte florentina do retrato e um retrato de Florença na época de Lorenzo de Medici. História: **Questões & Debates**, nº 41, 2004.

GARIN, Eugenio. **O zodíaco da vida: a polêmica sobre a astrologia do século XIV ao século XVI**. Tradução de Isabel Teresa Santos e Hossein Seddighzadeh Shooja. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas e Sinais:** morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MICHAUD, Alain-Philippe. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

SEZNEC, Jean. **La survivance des dieux antiques.** Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance, London: The Warburg Institute, 1940.

VASARI, Giorgio. **Vida dos artistas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

WINCKELMANN, J. J. **Histoire de l'Art chez les Anciens**. Paris: Saillant, 1766.

WARBURG, Aby. **Ninfa Fiorentina**. Fragmento de um projeto sobre Ninfas. Manuscrito Warburg Institut. Archive III.55.1 de Andre Jolles. Trad. Artur Morão, 2012.

_____. **A renovação da Antiguidade pagã**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **História de Fantasmas para Gente Grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FILIPPE NUNES E O CONTEXTO CONTRARREFORMISTA

Julia Dias Möller[1]
Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF

RESUMO: O primeiro tratado sobre pintura em Portugal data do início do século XVII. O presente artigo analisa sobre o contexto em o tratado fora publicado, as condições políticas e culturais do período, como também o posicionamento teórico sobre a produção pictórica proferida pelo autor.

Palavras-chave: Arte da Pintura; Filippe Nunes; Tratadística; União Ibérica; Contrarreforma.

O primeiro tratado sobre arte da pintura publicado em Portugal data de 1615. Em relação à história da tratadística da arte, este fato acaba por denunciar uma condição tardia, que, por vezes, pode ser entendida como uma falta de formação mais humanística da pintura. No entanto, para uma conclusão justa, seria necessário levar em consideração outros fatores que circundam a sociedade portuguesa daquele período. Por que, no ambiente português, a publicação de um tratado sobre pintura demorara tanto para sair à luz? Quais são as características deste e em que circunstâncias ele fora publicado?

Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva (1615) foi o primeiro tratado publicado sobre o tema no território português[2]. Seu autor, Filippe Nunes, nascido em Vila Real, Portugal, ingressou na ordem dos dominicanos, na cidade de Lisboa, já em idade madura, no ano de 1591. Nunes publicou o *Arte da Pintura* junto com outro tratado de sua autoria sobre a arte da poética. Depois de seu ingresso na ordem, o dominicano adotou o nome de Fr. Filippe das Chagas, entretanto estes foram assinados com seu nome de batismo, o que provoca algumas indagações sobre onde ele teria adquirido conhecimentos no âmbito da pintura. A vida de Nunes antes de seu ingresso na ordem é um completo mistério. Entretanto, sabe-se, através da pesquisa de Paulo Gomes (1996) que dentro da Ordem dos Pregadores Nunes foi nomeado Subdiácono, Diácono, Presbítero e Subprior além de ter vivido não apenas no mosteiro de S. Domingos de Lisboa, mas nos de S. Domingos de Coimbra e S. Gonçalo de Amarantes.

O tratado de Filippe Nunes fora escrito em um momento de transformação para a cultura portuguesa. Segundo Coelho (2013), "No século XVI, a informação / formação propagava-se [em Portugal] pela imagem e o olhar e predominantemente de boca à orelha. [...] No plano da escrita, a informação assentava no mundo dos textos manuscritos, fortemente maioritários, [...]" (COELHO, 2013). Coelho explica que a produção de livros em Portugal era muito pequena até metade do século XVI, não ultrapassava a marca de cinco títulos por ano. Este quadro apresentara mudanças a partir do reinado de D. Manuel I, e até 1590 Portugal atingira uma produção média de 55 títulos por ano. A Igreja era o principal cliente para os impressos.

É preciso lembrar que para a publicação de um livro havia muitos obstáculos a serem superados como o alto custo e uma série de exigentes censuras. Toda publicação era submetida à aprovação de

1 Bacharel em Educação Artística pela UFJF. Mestranda do Programa de Pós Graduação em Artes Cultura e Linguagens da UFJF, bolsista FAPEMIG. E-mail: juliadmoller@gmail.com

2 Portugal possui como legado outros tratados sobre Pintura, como os de Felix da Costa e Francisco de Holanda. Entretanto, eles circularam apenas de forma manuscrita, sendo impressos apenas séculos mais tarde. Vale ressaltar que o *Arte da Pintura, Symmetria e Perspecitva* além de ser o primeiro tratado impresso em Portugal, fora por muito tempo o único, tendo, inclusive recebido uma segunda edição em 1767.

examinadores. Além disso, a Inquisição promovia constantes *visitas* aos livreiros e impressores em busca de livros não autorizados[3]. Segundo Bethencourt (2000), até o início do século XVII o Santo Ofício em Portugal já havia enraizado um sistema de autocontrole sobre os livreiros, sendo, estes últimos, um ponto de apoio às necessidades da Inquisição para controle dos livros que circulavam na região. O pesquisador explica que até sua extinção (no século XVIII), "a Inquisição portuguesa assegurou o exercício da censura prévia, partilhada com o Desembargo do Paço e as instâncias da Igreja" (BETHENCOURT, 2000, p.200). Outro exemplo sobre o cuidado com a publicação de impressos é manifestado nas *Ordenações Filipinas*[4]. No documento consta que nenhum morador ou vassalo daqueles reinos poderia mandar imprimir um livro, dentro ou fora do reino, sem que este tenha sido visto e examinados pelos desembargadores do paço e pelos oficiais do Santo Ofício. Como punição as *Ordenações* indicavam que "qualquer impressor livreiro ou pessoa que sem a dita licença imprimir algum livro ou obra, perderá todos os volumes que se acharem impressos e pagará cinqüenta cruzados, a metade para os Cativos e a outra para o acusador" (ORDENAÇÕES FILIPINAS, 1999, P.313).

A publicação de impressos não parece apresentar vantagens, visto que todo empenho teórico poderia não ser aprovado pelos mecanismos de censura da época e, por sua vez, a insistência em publicá-la clandestinamente poderia acarretar graves consequências. O quadro não é de um total descaso para com as publicações. Como já observado acima, com relação à livros temos um crescimento significativo, justamente neste período da metade do século XVI e início do século XVII. De acordo com Ana Paula Megiani (2004), os monarcas Felipe II e III da Espanha são considerados os mecenas da impressão. A monarquia filipina em Portugal tem seu início após a morte de D. Manuel I, em 1580, e se estenderá até 1640. Segundo Megiani (2004) o incentivo de impressos tinham duas funções importantes, a primeira era a de que, por meio dos impressos, o rei poderia fazer-se presente no vasto território que dominava. O segundo motivo, por sua vez, possibilitava a produção de textos que seguiam de acordo com os interesses da monarquia e da Igreja, uma estratégia eficiente para frear a "heresia protestante". Um dos incentivos promovidos era a Concessão Régia, que dava ao editor ou livreiro a exclusividade de publicação de um determinado título por dez anos. Também foram concedidos alguns títulos de nobreza, como o caso do editor Pedro Craesbeek, nomeado cavaleiro em 1620[5].

Este período, inserido entre o final do século XVI e início do XVII, é marcado por mudanças no quadro político como o estabelecimento da União Ibérica e também por mudanças no quadro religioso, tais como as revoltas protestantes e a necessidade de instauração do Concílio de Trento (1545 a 1563) pela Igreja Romana, sendo a última sessão deste concílio dedicada à assuntos como os usos e a veneração da imagem religiosa. De acordo com Hsia (2009) a ideia de glorificação do corpo que fora difundida no Renascimento era desaprovada pelos clérigos italianos, sob o espírito tridentino. Em *De pictura sacra* (1624) o Cadeal Frederico Borromeo escreve que "A nudez é necessariamente inadequada para a verdade de um ensinamento da igreja; também pode ofender a sensibilidade dos espectadores e enfraquecer sua devoção religiosa" (BORROMEO, 2010, p.21)[6]. Borromeo dedica uma sessão inteira para a condenação da nudez, ela não seria adequada à devoção.

Daniel Arasse (2008) explica que a Renascença cria uma amplitude considerável no que diz respeito à representação do corpo humano. A presença da representação artística da nudez feminina e

3 Para saber mais detalhadamente sobre a censura e controle dos livros em Portugal ver: COELHO (2013) e BETHENCOURT (2000).
4 Foi usada a versão com atualizada do documento, ver LARA (1999).
5 Pedro Craesbeek foi o editor do tratado de Filippe Nunes. Sobre sua titulação como Cavaleiro ver: Megiani (2004) e BETHENCOURT (2000).
6 Tradução livre do trecho: "Nudity is of necessity unsuited for the truth of a church teaching; it can also offend the sensibilities of viewers and weaken their religious devotion".

masculina era contextualmente justificada, seja através da representação de deuses, heróis e ninfas da mitologia, ou de alegorias e até mesmo de histórias sacras. Segundo Arasse "É sem dúvida, no domínio da arte religiosa que a amplitude paradoxal dessa invasão da nudez é mais impressionante" (ARASSE, 2008, p.555), as histórias do Antigo Testamento estariam repletas de cenas que permitiam, ou justificavam, tal representação em ambiente. Cenas como a criação do homem, a crucificação de Cristo, Davi e Golias, Judite com a cabeça de Holonofernes; e, além disso, também histórias dos santos como Santa Maria Madalena penitente, Santa Águeda e São Sebastião. Arasse explica que este fenômeno encontra seu caráter paradoxal na medida em que as imagens não produziam a reação desejada:

> [...] longe de incitar à devoção como podia fazê-lo antes, o tratamento artístico "moderno" do corpo nu suscita no fiel ou no devoto, um efeito que desvia a imagem de sua função. Assim, segundo Giorgio Vasari, foi preciso retirar um *São Sebastião* de Fra Bartolomeo da igreja onde foi colocado, porque mulheres haviam condessado "que tinham pecado ao olhar para o santo por causa de sua beleza e da imitação lasciva da vida que lhe havia dado a *virtù*" do pintor, colocado na sala do capítulo, o quadro certamente também perturbou os monges, visto que não demorou muito para que fosse vendido para o rei da França (ARASSE, 2008, p. 555)

A nudez não foi o único parâmetro condenado ou discutido pelos teólogos tridentinos, mas é possível que a condenação deste tipo de representação possa ter tido impactos na formação artística do período. De acordo com Margarida Calado (2011), a formação do pintor nos séculos XVI e XVII em Portugal era feita, principalmente, através das oficinas. Segundo a pesquisadora "[...] sob o influxo da Contra-Reforma, não seria muito provável a cópia de modelos nus" (CALADO, 2011, p.117). Calado ainda afirma que, apesar disso, são conhecidos alguns desenhos em que a figura humana é predominante, o que provoca um paradigma entre as prescrições da igreja e o que era evidentemente posto em prática. Chama atenção a colocação que a pesquisadora faz em relação ao legado teórico de Portugal: "no entanto, ao nível teórico [o tratado de Filippe Nunes] acaba por revelar as insuficiências da prática do desenho entre nós [...]" (CALADO, 2011, p.118). Se por um lado, há registros de pinturas portuguesas em que há predominância do desenho da figura humana, o legado teórico demonstraria a falta deste exercício prático. Não é possível avaliar o impacto das prescrições tridentinas na vida e na prática artística da época. Assim como ocorreu a condenação de proibição de certos tipos de livros, um tipo similar de censura aplicou-se à pintura, como é o caso dos nus na Capela Sistina. Entretanto, assim como ocorreu com a publicação de impressos que fora estimulada sob certas circunstâncias, segundo Serrão,

> Apesar de essa nova situação ser cerceadora das liberdades criativas, é certo que também foi estimuladora de um novo espírito de solenidade e eficiência dos resultados artísticos acentuando-se uma significativa melhoria nas condições estatuárias dos pintores e demais artistas que trabalhavam para o mercado religioso (SERRÃO, 2014, p.104)

No tratado de Filippe Nunes não encontra-se nenhuma prescrição iconográfica, e, muito menos, condenações ou críticas em relação a representação da nudez. O tratado do português apresenta ao leitor de forma simplificada, algumas informações em relação ao virtuosismo e à função da imagem religiosa, tais como deleitar, persuadir e emocionar. Nunes traz algumas citações de Plínio, com a história do pintor Zeuxis, e também dos Santos Padres como São Gregório Nisseno que se emocionava diante de um painel que retratava a história de Abraão. Estes são alguns exemplos de como Nunes apresenta ao leitor o "louvor da pintura". O dominicano completa o tratado com prescrições

mais relacionadas à prática, dedicando uma seção a perspectiva, a *symmetria*, fundamentos mais "matemáticos" da pintura, e, por fim, seções sobre os modos de pintura, onde ele ensina a mistura de pigmentos, algo sobre estofamento e alguns mecanismos ópticos. Em outras palavras, pode-se considerar o *Arte da Pintura* como um pequeno manual para o pintor. É válido ressaltar que Nunes dedica seu tratado aos aprendizes, e, talvez este fato, justificaria uma falta de argumentações teóricas mais elaboradas. No entanto, de acordo com Raquel Pifano (2010) a falta de incentivo à invenção dos pintores por parte de Nunes, segue em concordância com o posicionamento tridentino.

> Poderíamos atribuir ao temor tridentinos da invenção do artista a ausência de uma reflexão mais profunda e mais clara não apenas sobre o termo composição, mas sobre a invenção? Lembremos das advertências do cardeal Palleotti aos pintores de que não alterassem nem inovassem as matérias das pinturas sagradas por faltar-lhes autoridade. Só os teólogos teriam tal autoridade. (PIFANO, 2010, p. 646)

De certa forma, pode-se observar que há dentro do tratado de Nunes, uma postura de ideias que possui mais afinidade com preceitos escolásticos. Afim de comprovar tal afirmação será necessária comparação com outros tratados. Antony Blunt em seu livro *Teoria Artística na Itália* (2001) aponta que o tratado *De divina proportione* (1509), do matemático Luca Pacioli (1447-1517), teria características ou comentários que não se "enquadrariam" na projeção artística do contexto em que estava inserido. Segundo o autor "Há passagens em *De divina proportione* que quase poderiam ter sido escritas no século XIII, e as autoridades favoritas de Pacioli não são os clássicos, mas Santo Agostinho e Duns Scotus" (BLUNT, 2001, p.65). Chama atenção não o fato de que o tratado de Pacioli conter características escolásticas, mas principalmente de que o autor estava inserido em um mesmo "círculo social" que envolvera artistas e humanistas que praticavam uma corrente de pensamento diferente da que se firmou na Idade Média. Segundo Blunt, Pacioli era amigo de Alberti e Leonardo, sendo este último o artista ilustrador de *De divina proportione*. Pacioli teria sido também discípulo de Piero della Francesca. Mas qual é a diferença entre o tratado de Pacioli e o de Alberti, por exemplo, que fora capaz de produzir tal comentário por Blunt?

Antes de partir para esta explicação é preciso destacar mais um comentário do pesquisador. Blunt (2001) confere uma colocação interessante a respeito dos artistas do final do século XVI, Lomazzo, Zuccaro e Armenini, os denominando de "maneiristas tardios". O pesquisador promove uma comparação entre eles e constata que existe, de certa forma, uma semelhança do pensamento desses três artistas que define este momento transitório entre os séculos XVI e XVII. Segundo Blunt, há uma abrupta mudança em relação à definição de concepção da ideia artística se comparada com o que chamamos de "Alto Renascimento". Enquanto no período do apogeu renascentista "a natureza era fonte de que, no fim das contas, toda beleza derivava, por mais que fosse transformada pela imaginação do artista" (BLUNT, 2001, p.186), na concepção de Lomazzo e Zuccaro "a beleza era algo diretamente instilado na mente do homem pela mente de Deus, e existia lá independentemente de qualquer impressão dos sentidos" (BLUNT, 2001, p.186). Para Blunt a concepção de Lomazzo e Zuccaro comungava da ideia escolástica em que a arte funcionava a partir de princípios idênticos aos da natureza, e oposição à ideia de que a pintura copiava as obras individuais da natureza. Com isso, tanto arte quanto natureza eram controladas pelo intelecto, sendo uma o intelecto do homem e a outra do divino. Blunt atenta que na definição de Armenini sobre a pintura, a natureza não é sequer citada, todos os três artistas comungam da ideia presente na mente do artista.

Com base nessas colocações de Blunt sobre Lomazzo, Zuccaro e Armenini, será interessante pontuar algumas considerações que o autor faz em relação ao tratado de Pacioli. Segundo Blunt

"Originário de uma tradição de artistas científicos que utilizaram a matemática como uma arma para estudar a natureza, Pacioli absorveu o seu conhecimento, mas aplicou-o a propósitos inteiramente diversos" (BLUNT, 2001, p.65). Ao contrário do que se observaria em tratados típicos do *quatrocento* italiano, Pacioli dedicara seu tratado inteiramente as prescrições teóricas abstratas, sem fundamentá-las na natureza. Nota-se que essa atitude possui similaridades com os "maneiristas tardios". Pode-se dizer que ela configura-se em uma concepção de como as ideias e teorias são absorvidas e conhecidas pelo homem. Por exemplo, o posicionamento dos tratadistas como Alberti e Leonardo da Vinci, eram de que o artista deveria buscar a observação e cópia da natureza. O conhecimento do corpo humano é para eles fundamental para a produção pictórica. A outra vertente de pensamento, por sua vez, não sugere tal observação, o conhecimento pictórico viria através de uma concepção divina, o dom do artista é desenvolvido através do estudo dos tratados e, no máximo, da observação e estudo das obras dos artistas do passado.

A vertente de pensamento observada em Pacioli, e também em Zuccaro, Lomazzo e Armenini, pode ser entendida como sobrevivente desde o período escolástico. Segundo Eco (1989), no período Escolástico começa-se a formar lentamente uma consciência cultural sobre a dignidade da arte, essa consciência se dá, primeiramente, através da invenção poética. De acordo com Panofsky (2001), a concepção tomista acredita que "a inteligência humana jamais será bem-sucedida em produzir provas diretas para as questões da fé" (PANOFSKY, 2001, p.19), ela não pode provar sua existência, no entanto pode explicita-la (*manifestare*). Desta forma, a inteligência humana seria capaz de produzir provas diretas e completas para tudo o que possa ser demonstrado em uma relação de causa e efeito – como as ciências naturais, a ética e a metafísica. Ela também seria capaz de apresentar *similitudines* por meio de analogias como, por exemplo, "a comparação da criação divina com a obra de um artista terreno" (PANOFSKY, 2001, p.20). Desta forma, entende-se por meio destes autores que havia uma ideia de que a obra de arte era concebida através de um ato de graça, independente da ideia de natureza. Segundo Eco, "A Idade Média transmite ao Renascimento e ao maneirismo esta temática, e com exceção de sua expressão mais importante, a teoria aristotélica da arte, ela não consegue explicar o fenômeno da ideação de modo satisfatório, isto é, de modo a oferecer indicações à discussão posterior" (ECO, 1989, p.147).

As *Summas* de Tomás de Aquino não tinham por objetivo explicar a criação artística, ou louvar a arte. Entretanto, essa analogia entre a criação divina e do artista servil muito adequadamente para aqueles que almejavam apresentar as virtudes deste ofício. O pintor Francisco Pacheco, em uma defesa da pintura sacra, recorre a esta alusão entre Deus e o artista, para ele "O altíssimo Deus é soberano artífice em fazer santos e quer e ordena que se lhes dê particular reverência e adoração. Os pintores católicos o imitam, fazendo imagens dos mesmos santos e de sua divina majestade" (PACHECO, 2004, p.86). Em Zuccaro encontramos também o conceito de que o desenho é formado na mente do pintor "Mas é verdade que por este nome de *desenho interno* não entendo somente o conceito interior formado na mente do pintor" (ZUCCARO, 2004, p.41). Zuccaro defendia que as ideias existiam em três diferentes estágios, começando pela mente de Deus, posteriormente na dos anjos e, por fim, na mente dos homens. Essa concepção está presente também no tratado de Lomazzo, mas possui mais afinidades com o neoplatônismo[7]. Para Blunt "Esse esquema e a exposição que Zuccaro faz dos trabalhos do intelecto estão perfeitamente de acordo com as doutrinas escolásticas, e, em muitos casos são explicados em passagens copiadas diretamente de Tomás de Aquino" (BLUNT, 2001, 187).

Essa vertente de pensamento também é presente no tratado de Nunes. O dominicano não indica, por exemplo, em nenhum momento de seu tratado, que o artista faça o estudo da natureza, já que, para ele, a pintura seria uma arte tão rara que chega a ser quase divina. Nota-se que, ao dizer

7 Ver Blunt (2001), PANOFSKY (1994).

que a pintura "*toca quase o conhecimento divino, ter na mente tão vivas as espécies das cousas, que assi se posão pór em pratica, & Pintura que parece que lhe não falta mais que o spiritu*" (NUNES, 1982, p.69), significa que, para Nunes o artista tem em sua mente as imagens e através dela põe em prática a pintura. A recomendação aí seria para que os pintores guardassem na mente os ensinamentos teóricos – "*se o Pintor guardar esta ord em breve tempo alcançarà o que há nesta arte*" (NUNES, 1982, p.90). Nota-se que essa posição é muito diferente do recomendado por Alberti – "poderão apreendê-los pela observação da natureza" (ALBERTI, 1992, p.115) e aproxima-se muito mais da ideia apresentada por Armenini. Este último deseja que seu tratado possa "abrir os olhos do intelecto", trazer à mente, ou seja, não se mostra necessário para a pintura que o artista conheça o mundo natural, a beleza não pode ser encontrada aqui, ela está presente no âmbito da mente.

> Quanto mais reflito, jovens estudantes, sobre a beleza e a dignidade desta arte, e acho que como deleite e prazer traz à mente que aqueles que abrigam alguma luz, tanto me mais inflama o desejo de abrir-vos aos olhos do intelecto e ensino e mostrando, seres proveitoso (ARMENINI, 1999, p. 61)[8]

É possível concluir, por meio destes exemplos, que, mesmo que Filippe Nunes não tenha produzido em seu tratado maiores argumentações à respeito da arte ou alguma advertência em quanti à produção pictórica, seus pensamentos em acerca da pintura possuíam mais afinidades com as ideias escolásticas. Em relação ao tratado dos "maneiristas tardios", Nunes não faz associação da proporção humana com grupos planetários que se encontra claramente em Lomazzo e de certa forma em Zuccaro[9]. A sessão sobre *Symmetria* do tratado de Nunes é apresentada de forma objetiva, mais próxima ao que se apresenta nos tratados matemáticos e arquitetônicos como os de Daniel Barbaro, e Vitrúvio, embora de forma extremamente reduzida. É possível que, assim como as concepções maneiristas tem forte influência em Zuccaro, Lomazzo e Armenini, ela estivesse presente em outras esferas sociais e de fronteiras. É válido lembrar que o maneirismo por sua vez emerge em um momento em que devido aos movimentos reformistas, há uma valorização e um sentimento de retorno ao passado medieval. Todas estas observações comungam para o entendimento de porquê em Portugal, um tratado como o de Filippe Nunes teria visto à luz, sendo que talvez ele não traduza especificamente a teoria da arte portuguesa. No entanto, como observado, é possível que ele estivesse mais de acordo com o que se poderia esperar de um tratado do início do século XVII.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura*. Trad. Antônio da Silva Mendonça. Campinas: Unicamp, 1992.

ARMENINI, Giovanni Battista. *De los verdaderos preceptos de la pintura*. Introdução, tradução e notas Mª Carmen Bernárdez Sanchís. Madrid: Visor Libros, 1999.

ARASSE, Daniel. A carne, a graça, o sublime. In.: CORBIN, A. COURTINE, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges (org). História do Corpo: da renascença às luzes. Trad. Lúcia M. E. Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. P.p. 535-620.

8 Tradução livre do trecho: "Cuanto más reflexiono, jóvenes estudiosos, sobre la belleza y dignidad de este arte, y considero cuanto deleite y placer aporta a las mentes que quienes albergan alguna luz, tanto mas me inflama el deseo de abriros los ojos del intelecto y, enseñando y mostrando, seros de provecho".

9 "Mesmo Zuccaro, que em geral está livre desses traste particular, quando compara o desenho com o Sol como a fonte de toda a luz, não pode resistir a convocar Mercúrio, Júpiter e o resto para completar o retrato" (BLUNT, 2001, p.190)

BETHENCOURT, Francisco. As Visitas. In.: *Historia das Inquisições: Portugal, Espanha e Itália* - Século XV-XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. P.p. 186-218.

BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BORROMEO, Frederico, 1564 - 1631. *[De pictura sacra. English & Latin] Sacred painting; Museum*. Editado e traduzido por Kenneth S. Rothwell, Jr; introdução e notas de Pamela M. Jones. (The I Tatti Renaissence Library; 44). Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2010

CALADO, Margarida. Desenhar o corpo: uma metodologia de ensino constante na arte ocidental. In: C. Azevedo Tavares (Ed.). *Representações do corpo na ciência e na arte*. Lisboa: Fim de Século, 2011. P.p.109-124

COELHO, Antonio Borges. A imprensa. In.: *Na esfera do mundo*: história de Portugal. Volume IV. Alfragide: Caminho, 2013. Disponível em <https://books.google.com.br/books?id=8WzyAAAAQBAJ&dq=Na+esfera+do+mundo&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s>. Acesso em julho de 2016.

DA VINCI, Leonardo. Tratado da Pintura (1490-1517) Trad. Magnólia Costa. In.: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura*: textos essenciais. Vol. 6: a figura humana. São Paulo: Ed. 34, 2004. P.p. 36-48

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Trad. Mario Sabino Filho. 2ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 1989

GOMES, Paulo Jorge Pedrosa Santos. *Filipe Nunes, Arte Poética [1615]: Um Tratado maneirista de métrica*. Estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas.Dissertação (Mestrado em Letras. Coimbra: FLUC, 1996.

HSIA, Ronnie Po-chia. *La Controriforma*: il mondo del rinnovamento cattolico (1540-1770). Trad. Elena Bonora e Carmen Menchini. Bologna: Società editrice il Mulino, 2009.

MEGIANI, Ana Paula Torres. *O rei ausente*: festa e cultura política nas visitas dos Filipes a Portugal (1581 e 1619). São Paulo: Alameda, 2004.

NUNES, Philippe. *Arte da pintura e symmetria, e perspectiva*. Porto: Paisagem, 1982. (Ed. Fac-simile de 1615, com estudo introdutório de Leontina Ventura).

LARA, Silvia Hunold (org). *Ordenações Filipinas*: livro V. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PACHECO, Francisco. A arte da pintura (1638). Trad. ngela Brandão. In.: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura*: textos essenciais. Vol 2: a teologia da imagem e o estatuto da pintura. São Paulo: Editora34, 2007. P.p. 83-88

PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica*: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média. Tradução: Wolf Hönke. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PANOFSKY, Ewin. *Idea:* a evolução do conceito de belo. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (coleção Tópicos).

PIFANO, Raquel Q. Desenho e Composição em Filipe Nunes: subsídios para se definir artista colonial.

In: XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2011, Rio de Janeiro. Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro: CBHA, 2010. v. 01.

SERRÃO, Vitor. Impactos do Concílio de Trento na arte portuguesa entre o maneirismo e o barroco (1563-1750). In.: GOUVEIA, A. C. et. al. (coord). *O Concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas:* olhares novos. Lisboa : Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos de História Religiosa, 2014. (Estudos de história religiosa ; 17). P.p. 103-132

ZUCCARO, Frederico. Idéia dos pintores, escultores e arquitetos (1607). Trad.Beatriz Blay e Ana Elvira Luciano Gebara. In.: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura*: textos essenciais. Vol. 3: A idéia e as partes da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004. P.p. 40-54

GT
ARTE CONTEMPORÂNEA E ESPAÇOS DE FALA

28NOV2016

Coordenação: **Thamara Venâncio de Almeida** (UFJF)

TRAJETÓRIAS ENTRE ARTE E CIDADE: VIVER, USAR, EXPERIMENTAR, RESSIGNIFICAR

André Leal[1]
Universidade Candido Mendes no Rio de Janeiro

RESUMO: O presente trabalho pretende esboçar uma breve genealogia de atuações artísticas contemporâneas que se relacionam com o ambiente urbano de diferentes maneiras partindo da ideia de entropia elaborada pelo artista Robert Smithson na década de 1970. Gordon Matta-Clark também é outro artista que tomamos como ponto de partida, tendo influenciado diversas produções mais recentes que atuam no ambiente urbano. Partindo dessas produções da década de 1970 abordamos a atuação de artistas contemporâneos que exploram a potencialidade de terrenos baldios como proposto pela ideia de entropia de Smithson e realizada na prática por Matta-Clark. A primeira das produções aqui analisadas são os guias de terrenos baldios e atuações diretas nesses espaços realizados desde a década de 1990 pela artista Lara Almárcegui. A seguir abordamos a ação *Lotes Vagos* realizada em diversos terrenos baldios de Belo Horizonte e Fortaleza pelos artistas Louise Ganz e Breno Silva, na qual abrem os terrenos para uso da comunidade local.

Palavras-chave: arte contemporânea; cidade; entropia; Robert Smithson; Gordon Matta-Clark

Em setembro de 2005 o rebocador Rachel Marie zarpou das docas de Nova Iorque levando consigo um parque em uma barcaça para dar voltas ao redor de Manhattan durante uma semana. Já haviam transcorrido 35 anos desde que Robert Smithson imaginou o projeto em conversas com Gordon Matta-Clark, segundo relata Jane Crawford. Segundo Crawford, Matta-Clark "e seu amigo Robert Smithson discutiam [...] a ideia de jardins móveis plantados sobre as barcaças do rio, que podiam ser deslocados flutuando para diversos bairros em torno da ilha de Manhattan" (CRAWFORD, 2010, p. 48). Para quem avistava aquela cena era como se o Central Park, símbolo de uma natureza controlada e artificializada, tivesse saído de sua posição central na grelha nova iorquina para passear. Uma paisagem que não se contenta em sua estaticidade imanente nem em sua condição sublime, muito pelo contrário. Como pedestre, sai de sua posição para entrar em contato com os vestígios da cidade portuária que Nova Iorque já foi um dia, restando hoje apenas galpões e docas abandonadas nas margens de seus rios. O próprio Central Park pode também ser aproximado da ideia de uma natureza entrópica, ou pelo menos antrópica, já que trata-se de domar a natureza em meio à grelha racionalista da ilha de Manhattan e oferecer uma experiência 'natural' para os habitantes da cidade.

A paisagem entrópica que Robert Smithson 'descobre' no passeio que realiza em Passaic, subúrbio nova-ioquino onde nasceu, é caracterizada justamente pelos dejetos urbanos da sociedade industrial. Ao percorrer as margens do rio Passaic, o artista mapeou e fotografou os 'monumentos entrópicos' que marcam essa paisagem. São construções em ruínas, pontes enferrujadas, tratores parados, canos despejando água no rio, estacionamentos vazios. Todos eles elementos que estão presentes nos subúrbios das grandes cidades industriais e mesmo em meio às tramas urbanas como

1 André Leal é formado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo e mestre em Linguagens Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é professor do curso de Artes Visuais da Universidade Candido Mendes no Rio de Janeiro. E-mail: andre.leal@usp.br

Figura 01: *Floating island to travel around Manhattan island*, obra póstuma de Robert Smithson e Gordon Matta-Clark realizada em 2005 (Robert Smithson Estate)

nas áreas industriais abandonadas depois das transformações econômicas das últimas décadas que se refletem no espaço das cidades. Esses monumentos à entropia são o que diversos artistas irão explorar em suas atuações urbanas desde a virada 'neovanguardista' das décadas de 1950 a 1970. Na arte contemporânea a atuação no ambiente urbano já se tornou uma vertente artística de direito próprio e muitas são as explorações realizadas nas cidades, hábitat humano por excelência. A atuação de Smithson na paisagem – sejam suas intervenções em escala monumental, sejam as que realiza em edifícios ou terrenos menores – buscam justamente confundir os âmbitos da natureza e da cultura e destacar o caráter cultural da paisagem e da natureza em nossa sociedade. Assim, seus *Partially buried woodshed* (1970) e *Asphalt rundown* (1969), por exemplo, destacam a impossibilidade tanto da racionalização da cultura moderna quanto a 'naturalidade' da natureza nessa cultura, misturando os dois âmbitos que a racionalidade moderna busca separar.

Gordon Matta-Clark, por sua vez, é uma das principais referências para os artistas que hoje em dia realizam ações em meio ao tecido urbano e em seus interstícios abandonados. Em 1975 o artista recortou o galpão do píer 52 do porto de Nova Iorque que estava abandonado devido às transformações nos modos de transporte de carga pelos navios e na dinâmica do capital na cidade. Na obra *Day's End*, Matta-Clark buscava abrir o enorme galpão para as mudanças atmosféricas diárias e para usufruto da população de modo geral. Os cortes nas fachadas e no piso da construção buscavam destacar a entropia ali existente e dialogavam diretamente com a trajetória do sol na abóboda celeste – principalmente a grande meia-lua recortada na fachada que dá para o rio Hudson – e com as variações de maré – no caso dos cortes no piso do píer.

A intenção do artista era que o espaço fosse aberto à população como um parque, mas a ação acabou lhe custando um processo movido pela prefeitura de Nova Iorque que o obrigou a se refugiar na França por alguns anos. Matta-Clark também estava interessado na presença dos terrenos baldios no espaço urbano, que muitas vezes servem à especulação imobiliária, algo muito comum nas cidades brasileiras, mas que trazem uma enorme potencialidade de uso comunitário. Segundo Jane Crawford, Matta-Clark

Figura 02: Vista interior de *Day's End* (1975), Gordon Matta-Clark (DISERENS)

> estava interessado nos jardins comunitários [...]. Propôs então a ideia dos jardins 'relâmpago', segundo a qual os artistas e paisagistas deveriam se reunir à noite num lote vazio e trabalhar até o nascer do sol, de forma que, quando os vizinhos acordassem, encontrassem um formoso jardim novo, onde antes só havia lixo e detritos (CRAWFORD, 2010, p. 48).

Há uma nota dos cadernos do artista na qual ele realiza um desvio na máxima do alto modernismo arquitetônico estadunidense, responsável por diluir as propostas modernistas europeias em aliança com a imagem do capital financeiro e especulativo das grandes cidades dos Estados Unidos. Se a forma segue a função – postulado máximo do modernismo arquitetônico –, 'form follows function' como dito por Louis Sullivan, para Matta-Clark 'form fallows function', um trocadilho bastante difícil de ser traduzido pela amplitude de sentidos que abarca mas que em uma tradução livre seria algo como a forma elide a função ou a abre para outras possibilidades. Fallow em inglês quer dizer algo próximo a terreno baldio, mas mais especificamente 'pousio', um terreno agrícola em descanso para a recuperação da terra após sucessivas safras de uma mesma cultura. Já aparece aqui então a potencialidade contida no termo: um terreno que está em repouso para depois voltar a ser cultivado e não um terreno abandonado como o termo baldio significa no Brasil. Em Portugal o termo baldio também tem como um de seus significados a ideia de disponibilidade para outros tipos de usos, ampliando a potencialidade simbólica desses espaços, principalmente em meio ao ambiente urbano.

Como um parênteses em relação à essa discussão em meio à crítica à arquitetura do alto modernismo nos EUA e sua inserção no espaço urbano das últimas décadas, vale voltarmos à outra ideia de Smithson. Para o artista, "as favelas [*slurbs*], a expansão urbana e o número infinito dos conjuntos habitacionais do boom do pós-guerra contribuíram para a arquitetura da entropia" (SMITHSON, 1966). Smithson afirma ainda que "a muito denegrida arquitetura da Park Avenue, conhecida como 'caixas de vidro frias', junto com a modernidade maneirista de Philip Johnson, ajudaram a nutrir o estado de espírito [mood] entrópico" (SMITHSON, 1966). E segue dizendo que "o edifício da Union Carbide melhor representa tal entropia arquitetônica". Philip Johnson e o escritório

Skidmore, Owings & Merrill, que projetou o edifício da Union Carbide, são importantes expoentes da arquitetura do chamado alto modernismo, tida como diluidora dos postulados modernistas iniciais e emblemática da arquitetura corporativa estadunidense da segunda metade do século 20 e Matta-Clark também participa da crítica a essa arquitetura. Para ele, sua formação como arquiteto na Universidade de Cornell foi sua "primeira armadilha", pois "as coisas que estudávamos sempre envolviam tamanho formalismo de superfície que eu nunca pude ter um senso da ambiguidade de uma estrutura, da ambiguidade de um lugar, e esta é a qualidade que eu estou interessado em gerar no que eu faço" (BEAR, 2003, p. 167)

> ARCHITECTURE AS A FOREGROUND
> NATURE OR THE CITY AS A BACK
> DROP [2]
> (RANGEL; CUEVAS, 2010)

A relação entre superfície arquitetônica e o espaço social que ela conforma – como espaço urbano – e oculta – como espaço interior são aqui desconstruídas por Matta-Clark. Em seus cortes eram esses os limites que o artista buscava romper e confundir. Essa arquitetura entrópica da qual nos fala Smithson e que Matta-Clark ataca com seus cortes é justamente o que conforma o espaço urbano e as maneiras pelas quais convivemos ali. Justamente um espaço 'frio' como as caixas de vidro e no qual estamos o tempo todo sob controle. Dentro da lógica da produção do espaço urbano na cidade capitalista, porém, o terreno baldio escapa à aparente racionalidade dos processos que impulsionam sua conformação e aparecem como esses locais de potencialidades escondidas que devemos ativar para tecer outras tramas comunitárias em meio à frieza das relações interpessoais nas cidades contemporâneas. Iremos nos voltar agora para duas produções artísticas contemporâneas que ativam essas relações e ressignificam tanto terrenos baldios quanto construções abandonadas ou em vias de demolição em diferentes localidades.

HABITAR E RESSIGNIFICAR OS BALDIOS DAS CIDADES CONTEMPORÂNEAS

A artista espanhola Lara Almárcegui vem realizando uma série de ações que dialogam diretamente com as tramas do tecido urbano e das formas arquitetônicas enquanto espaços sociais e comunitários e também com a potencialidade dos terrenos baldios nas cidades contemporâneas. Em 1995 ela trabalhou durante um mês na restauração de um edifício da década de 1930 que abrigava um mercado na cidade basca de San Sebastián. Como todo mercado municipal, ele era um forte componente comunitário na cidade e iria ser demolido para dar lugar a outra construção mais moderna – o que de fato ocorreu e hoje podemos ver como esse local é semelhante a qualquer outro mercado ou mesmo shopping center do mundo.

A violência dessa transformação no edifício é destacada pela artista, que reforça o aspecto comunitário da construção. Depois de restaurar o edifício ele foi demolido dando lugar a esse mercado moderno e 'genérico' – muito próximo ao formalismo de superfície da arquitetura entrópica da qual nos falam Smithson e Matta-Clark. Dois anos depois Almárcegui abriu uma velha estação ferroviária na cidade Fuentes de Elbro para uso como um hotel gratuito, reinserindo a construção na vida comunitária daquela pequena localidade e ativando o local para uso da população, que buscou manter o hotel em funcionamento depois de terminada a ação da artista.

2 tradução literal: A ARQUITETURA COMO UM PROSCÊNIO/ A NATUREZA OU A CIDADE COMO UM PANO DE /FUNDO.

Figura 03: Lara Almárcegui, *Restaurando el Mercado de Gros unos días antes de su demolición*, San Sebastián, 1995 (ALMÁRCEGUI)

Em outras ações a artista trabalha diretamente com terrenos baldios. Nas ações *Cavar*, que realizou em cidades como Amsterdã e no Parque do Ibirapuera em São Paulo em 2006, ela escava um buraco 'até encontrar água'. Já em outros momentos ela realiza mapeamentos de terrenos baldios 'interessantes' em cidades como Londres, Amsterdã e São Paulo. Já em outros momentos ela chegou a ocupar alguns desses baldios e abri-los para uso público mesmo que por pouco tempo. A artista também realizou hortas comunitárias em algumas cidades espanholas como forma de produção artística e ativação comunitária desses terrenos abandonados no tecido urbano.

Figura 04: Lara Almárcegui, *Cavar* (Amsterdã), 1998 (ALMÁRCEGUI)

Em *Lotes Vagos: ação coletiva de ocupação urbana experimental* (2005-2008), os artistas Louise Ganz e Breno Silva também se apropriam de terrenos baldios para propor usos comunitários para eles que os tirem de sua estaticidade enquanto dejeto urbano e promova novos convívios com a população que habita no entorno. A ação foi realizada em diversos terrenos baldios em Belo Horizonte e em Fortaleza, sempre de maneira negociada com os proprietários e por períodos de tempo pré-definidos.

Figura 05: Louise Ganz e Breno Silva, *Lotes Vagos: redes*, 2008 (GANZ; SILVA)

Os usos são discutidos com a população que habita as proximidades dos terrenos a serem ativados, aproximando-os desses locais que são normalmente vistos como espaço de descarte de lixo e criação de ratos e insetos. As atividades são as mais variadas que podem ocorrer nesses locais, desde as mais evidentes, como transforma-los em 'praias' urbanas até espaços para salões de beleza e massagem. Em outros terrenos foram colocadas redes de descanso, realizados almoços coletivos e grama foi plantada em um terreno de Fortaleza onde havia muitas estruturas de concreto que dificultavam sua utilização.

Esses trabalhos lançam luzes nos espaços sociais fragmentados que os terrenos baldios simbolizam propondo novas ocupações urbanas e modos de viver e conviver nas cidades contemporâneas, onde as transformações são apresentadas como fruto do planejamento racional e como parte de um processo 'inevitável' e quase natural. Mas são pessoas aqueles que projetam e executam as transformações urbanas e são pessoas também as que sofrem com esses processos, sendo expulsas de suas casas e territórios, esgarçando as comunidades e atravancando os deslocamentos e as potencialidades de usos das cidades, espaço que é de todos, mas muitas vezes é camuflado como privado.

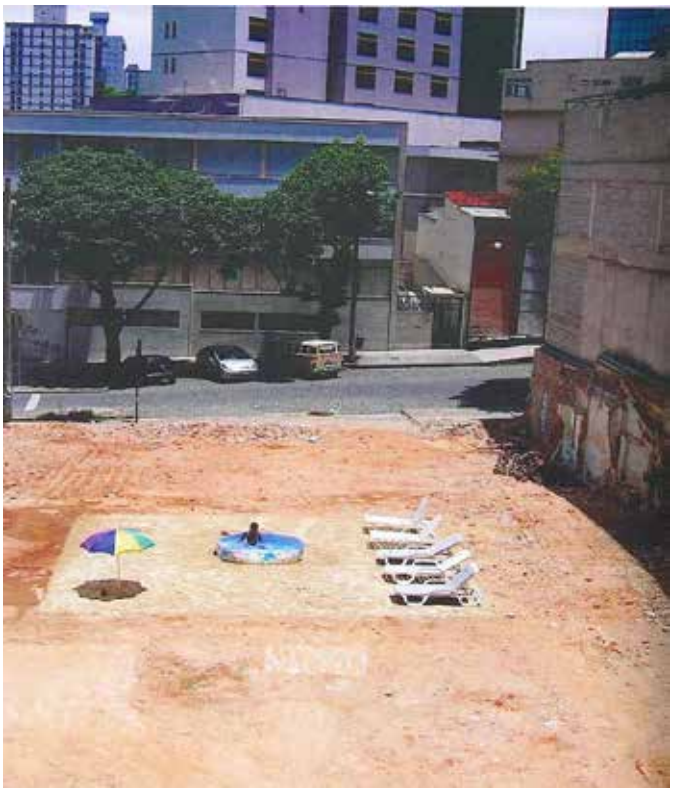


Figura 06: Louise Ganz e Breno Silva, Lotes Vagos: praia, 2005 (GANZ; SILVA)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMÁRCEGUI, Lara. **Guia de terrenos baldios de São Paulo: uma seleção dos lugares vazios mais interessantes da cidade**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2006.

_____. **Demoliciones, huertas urbanas, descampados**. Boletín CF+S, n. 38/39, dez. 2008. Disponível em: http://habitat.aq.upm.es/boletin/n38/alalm.html. Consultado em outubro de 2016.

BEAR, Liza. **Gordon Matta-Clark: Splitting the Humphrey street building**. Em:

Diserens, Corinne [org.]. Gordon Matta-Clark. Londres: Phaidon, 2003.

CRAWFORD, Jane. **Gordon Matta-Clark uma comunidade utópica: o SoHo na década de 1970**, em: Rangel, Gabriela e Cuevas, Tatiana [org.]. Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço (catálogo de exposição). São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2010.

GANZ, Louise; SILVA, Breno. **Lotes Vagos: Ocupações Experimentais**. Belo Horizonte: ICC, 2009.

RANGEL, Gabriela; CUEVAS, Tatiana [orgs.]. **Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço** (catálogo de exposição). São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2010.

SMITHSON, Robert. **Entropy and the new monuments**. Disponível em: http://www.robertsmithson.com/essays/entropy_and.htm. Consultado em outubro de 2016; versão original de 1966.

EM BUSCA DA COEXISTÊNCIA: DE ONDE E COM QUEM O ARTISTA FALA?

Bruno Gomes de Almeida[1]
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

RESUMO: O texto reflete sobre questões acerca da produção artística contemporânea que busca maiores interseções com a vida cotidiana, seus espaços afetivos e lugares de partilha. O artista na contemporaneidade se acostumou a ter de responder em seu trabalho a uma pergunta: "De onde eu falo? ". No entanto, de uns tempos pra cá, nota-se o gradual aparecimento de uma arte que não apenas tenta responder a pergunta "De onde o artista fala? ", mas sobretudo, "Com quem o artista fala?". Essa demanda pelos interlocutores do artista é uma maneira de aprofundar a primeira pergunta. Afinal, o estabelecimento de seus lugares no mundo suscita deliberações, introjeções e endereçamentos. E considerando que nossos territórios de habitação estão cada vez mais povoados, os entornos estão, incondicionalmente, imbricados em nós. Desta forma, pretende-se uma reflexão que dê atenção para com essa proximidade cada vez mais inevitável da arte em direção à realidade e à inescapabilidade de nossa condição coexistencial.

Palavras-chave: arte contemporânea; lugares de fala; coexistência.

Figura 1. Gordon Matta-Clark, *Garbage wall*, 2006

1 Doutorando em Arte e Cultura contemporânea pelo PPGARTES UERJ. Email: brugomes7@yahoo.com.br

Em 1970, Gordon Matta-Clark cria uma parede de objetos recicláveis colados com cimento. Sua "Garbage Wall" reunia restos de lixo encontrado e recolhido pela cidade de New York. Trabalho que derivou um manual próprio para sua construção, um guia de como se poderia criar outras "Paredes de lixo", uma maneira de possibilitar a obra ser reconstruída em outros contextos e cidades, a serviço de quem desejasse. Tanto que em 2006, na 27ª bienal de arte de São Paulo[2], o trabalho foi reproduzido mesmo há exatos 28 anos da morte do artista.

O curioso é que mesmo que seja parte de um projeto, com orientações e recomendações para a sua construção, as demais reproduções feitas à sua posteridade se diferem um pouco da versão original. A diferença é perceptível na natureza dos objetos. Originalmente, predominavam brinquedos, peças mecânicas, rodas e restos de máquinas, compondo um todo caótico, agrupado, desierarquizado. Já nas versões mais "contemporâneas" percebe-se a "intromissão" também das máquinas digitais, computadores, televisores, instrumentos musicais e aparelhos de som. Fato que pouco modifica a narrativa da obra e sua intenção de juntar a materialidade refugada das grandes cidades. Mas talvez, ao menos, sugira que o devir "residual" pode ser imprevisível e irresoluto.

A congregação do refugo da sociedade industrial em uma parede de lixo é um ato simbólico de uma era em que as coisas e pessoas se aproximam e se afastam, se ajudam e se dispersam, numa velocidade incerta e aleatória. A urgência de um mundo fugaz, em que o lixo é sintoma de uma vida que a todo momento subverte os valores e os *status quo* estabelecidos. Afinal, o nosso lixo de hoje pode ser comida ou alegria de outros amanhã.

A "Parede de lixo" é metamorfoseante, se estabelece enquanto um espaço comum para essa materialidade despojada, mas que sempre remanesce à espera de uma possível reinvenção.

Objetos também podem ser pessoas, pessoas também são seus objetos. O mundo material que nos cerca, sobretudo, aquele a serviço de nosso manuseio, pode ser uma extensão de nossos próprios corpos. Inevitável olhar a parede de Matta-Clark e não ver pessoas, mesmo os objetos mais impessoais, embalagens de materiais de limpeza, pedaços de telha velha. Eles têm cores, formatos, desenhos, texturas. Se levarmos em conta as bonecas e bichinhos pelúcia, diríamos que até rostos eles têm. Logo, tão inevitável quanto ver pessoas nesses objetos, é ver que a parede é uma metáfora da vida cotidiana das grandes cidades. Sua efemeridade, aleatoriedade e diversidade. Cada objeto com sua história. Em quantos lugares já estiveram? Quantas pessoas já os manusearam? Quantos desejos, angústias, dores e alegrias já fomentaram?

É uma parede humana, mas sem nenhum ser humano. Talvez seja porque os seres humanos são mais do que seus próprios corpos, ou porque seus corpos podem expandir-se para além dos limites da pele.

As paredes de Gordon Matta-Clark sempre serão diferentes umas das outras, com composições e materiais distintos, próprios das localidades onde serão construídas. Tentativas de aglomerar algo sempre indeterminado e vacilante. Um todo renegado, sobejante, mas que ao mesmo tempo, exalta uma diferença fragmentária, decomposta. Uma proximidade entre objetos que já fomentaram forças de variadas dimensões afetivas. E a certeza de que as "Garbage walls" serão sempre inevitáveis, afinal, suas recomposições "invisíveis" estão por todos os lados em nossos meios sociais. Um olhar mais atento aos nossos entornos afetivos pode perceber os espaços invisíveis que brotam a todo momento no dia-a-dia, lugares que acumulam histórias, afetos, memórias fragmentadas. Lugares de cumulação imemorial, de restos de vida, retalhos existenciais que compõem os nossos arredores diariamente.

Na herança das *assemblages* de Jean Dubuffet, das obras *merz* de Kurt Schwitters, das *action collage* de Allan Kaprow, ou mesmo, das *combine painting* de Rauschenberg, "Garbage wall" é ilus-

2 Seis anos antes, o trabalho também fez parte de uma retrospectiva da obra do artista sob o título "Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço" exposta no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, em meados de 2000.

trativa quanto a uma tendência que se consolida ao longo do século XX no Ocidente. O desejo de afirmar o "estar-no-mundo" da arte, ou melhor, sua vontade cada vez maior de estar junto do real. Um mundo cada vez mais fugidio, que escapa das grandes narrativas e teorias, que promove um trânsito contínuo, de pessoas, de movimentos, de informação, de sentimentos, de afetos. Um cenário transformador e transformativo, ofertado para um artista cada vez mais disposto a apresentar os seus lugares de fala. Lugares que estão para além do subjetivismo projetivo do artista, que se encontram no mundo, nas relações sociais, afetivas e interpessoais, nos mais diversos espaços de encontros.

Em seu livro *O pensamento selvagem*, Claude Lévi-Strauss se utiliza do termo *bricolage* com o propósito de criar uma analogia para ajudar a definir um tipo de conhecimento até então chamado de primitivo. Conceito que, inclusive, ao ser repensado e aprofundado, tem adquirido outra dimensão, mais específica a procedimentos de pesquisas no campo das ciências sociais. Algo abordado com destaque por teóricos como Georges Lapassade, Joe L. Kincheloe e Kathleen S. Berry. Mas no que tange à apropriação inaugural do termo pelo antropólogo francês, destaca-se o seu esforço para compreender o que ele chama de "pensamento mágico" ou "pensamento selvagem" invocando a *bricolage* por ser a definição de uma prática conhecida na cultura francesa como um trabalho realizado a partir de materiais diversificados, sem planejamento prévio.

O conhecimento "primitivo", para Lévi-Strauss, é mais ajustado à percepção e à imaginação, tendo como estratégias fundamentais a intuição sensível e a curiosidade. É guiado pela vontade de conhecer o que está no mundo. Daí sua analogia com a *bricolage*, como ação de juntar diferentes elementos e ferramentas à disposição, utilizando materiais que inicialmente não se relacionam, mas podem compor um rearranjo, dando origem a um novo objeto.

Dessa forma, pode-se pensar que ao criar sua "Garbage Wall" Gordon Matta-Clark além de ter lançado mão do "fazer" próprio de um verdadeiro *bricoleur*, também ilustrou de maneira representativa o "fazer" do artista contemporâneo. Um artista que, entre muitas outras coisas, também age como um *bricoleur*, mesmo que de forma mais subjetiva na maioria das vezes. Monta estruturas conforme seu próprio entendimento, sempre dependendo de seu contexto espaço-temporal e suas possibilidades, inscrito culturalmente e historicamente situado. Um "criar" que se compõem, inevitavelmente, a partir de algo de "si mesmo". Estratégias de ação que ampliam a dimensão do fazer artístico, exercitando seus enraizamentos pelo mundo. Um "fazer" que transcorre a partir de seu ato de viver como procedimento de criação. Ampliação perceptiva, instituição de lugares de fala, de escuta, lugares de interlocução com o mundo, um "fazer" cada vez mais intrincado em um "ser".

O *flâneur* de Baudelaire e sua errância pela Paris da segunda metade do século XIX, certamente já insinuava um estágio inicial dessa condição. Seus passeios despropositados pelo espaço urbano era uma intromissão na vida comum, uma observância minuciosa das mudanças que transformaram os modos de vida da época. O desenvolvimento tecnológico e urbano trouxe a impressão de uma contínua confluência de locais e distâncias, de proximidades e afastamentos, nas tramas cotidianas. Um desejo de entremear-se naquela vida múltipla.

O sujeito crescido nesse meio, sobretudo aquele que dispunha de senso intuitivo e sensibilidade atenta, era capaz de um diagnóstico incorrigível. Aquela realidade ofertava novas "superfícies de contato". Ao mesmo tempo em que era cada vez mais evidente a sensação de um tempo veloz, simultâneo, confuso e anacrônico, também era manifesto que, a profusão de relações e enfrentamentos sugeria novas possibilidades de encontros.

Uma vida embaraçosa pelos efeitos da sociedade industrial tramava diferentes circuitos de convívio. A emergência da vida como deflagradora de novos afetos. A pintura impressionista certamente foi dos primeiros paradigmas dessa maneira de levar para o quadro resquícios dessa conjuntura afetiva vigente. Trouxe à tona a evidência da sistematização do olhar do pintor sobre o mundo. Ele

desvia sua retina de um mundo projetado, preestabelecido, para um mundo visto de relance, suspeitoso, dúbio e irresoluto.

Esse senso intuitivo proporcionou ao artista uma postura mais ambiciosa no que tange à experiência estética, tanto a partir da criação, quanto da recepção da obra. A auto-referencialidade e a evidência da planaridade do quadro da pintura modernista da primeira metade do século – bradadas pelos teóricos modernistas, de Clive Bell a Greenberg – representava mais do que uma maior legitimidade da linguagem pictórica. Também pode ser vista como resultado de experiências vivenciais, de produção de sensibilidade e afetos que não faziam parte dos "circuitos afetivos" mais tradicionais para um artista percorrer. Trazia um nível de questionamento que mais do que superar as normas estéticas universais da época, sugeria diferentes caminhos perceptivos, o desenrolar de um novo tipo de subjetividade artística.

Caminhos evidentes, por exemplo, na busca da superação da representação objetiva, como no caso da "não-objetividade" suprematista. A primazia do sentimento, defendida por Malevich, afirmou a possibilidade de a arte poder existir por si mesma. "(...) o sentimento recompensador da não-objetividade libertadora impeliu-me para o deserto, onde nada é concreto além do sentimento – e então o sentimento transformou-se na substância de minha vida" (MALEVICH, 1996, p.346). Essa busca do artista russo em superar os "retratos dos sentimentos" e ir na direção do sentimento puro, foi sua maneira de esboçar um novo quadro do mundo frente à máquina antropológica da representação na cultura artística ocidental. Desejo insinuado em muitos dos artistas que percorreram os caminhos da abstração geométrica e da monocromia. Como no caso de Barnett Newman e o anseio por uma pintura autônoma. "Estamos reassegurando o desejo natural do homem, referente às nossas relações com as emoções absolutas (...) estamos realizando imagens que serão sua própria realidade" (NEWMAN, 2003, p.581). Uma pintura mais nuance do que a representação do sublime das belas artes de outrora, como afirmaria o artista.

Esse "esvaziamento" subjetivo que perpassou a abstração geométrica teve em Hélio Oiticica um estágio fundamental. Indício de um desejo de avançar na exploração do "grau zero" malevichtiano, ou mesmo, da "zona de sensibilidade pictórica imaterial" enunciada por Yves Klein. Fazer dessa apuração de uma percepção genuína, primordial, um estágio de inflexão para com as instâncias mínimas, os lugares recônditos da realidade, pouco visíveis.

Em seu texto "A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade"[3], Hélio apresenta algumas reflexões interessantes sobre como ele via a importância e necessidade das cores serem experienciadas para além do fundo ou suporte de um quadro. Pensava que a cor necessitava ser explorada enquanto um elemento vivo, que ampliasse sua atuação no espaço e no tempo. Os *Penetráveis* foram alguns dos trabalhos que atestaram esta dinamização da cor, que não mais ferramenta de expressão, passa a adquirir autonomia, um lugar no mundo real, um lugar para ser experienciada. Questão fundamental para um maior protagonismo dos espectadores, a "participação" como estratégia fundamental para a "gênese" da obra. Ou melhor, a "redescoberta do corpo" enquanto campo sensorial a partir de um aprofundamento do embate corpo/obra por meio de uma "exploração fenomenológica". Estratégia capaz de fazer a trama pictórica se projetar num espaço vivencial mais amplo. Algo magistral e notoriamente esmiuçado na fase "sensório-relacional" da obra de Lygia Clark.

Implícito nesses trabalhos estava o desejo de fazer emergir outras dimensões de tempo e espaço. Primeiro, a "pureza" subjetiva das formas geométricas como acesso a uma sensibilidade em seu

3 FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia. (orgs.). *Escritos de artistas Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zorge Zahar Ed., 2009. P.82

Figura 2. Hélio Oiticica, *Eden (penetráveis)*, 1969.

grau mais originário, primordial. Depois, uma depuração dessa sensibilidade primeva, a sensorialidade em seu estado primitivo, de um corpo que se reconstrói, que começa na pele, no toque.

Certamente, esse caminho, que nada teve de linear, sobretudo numa perspectiva histórica que abranja os distintos contextos e centros de produção artística no Ocidente, foi determinante para firmar as bases de estratégias artísticas ambiciosas. Dispostas a, através da arte, fazer insurgir novas maneiras de ver, de falar, de sentir.

> Não deve nos bastar a sugestão dos sentidos através da pintura, devemos utilizar as substâncias específicas da visão, do som, do movimento, as pessoas, os odores, o tato. Os materiais da nova arte são objetos de toda espécie: pintura, cadeiras, comida, lâmpadas elétricas e neon, fumo, água, meias velhas, um cachorro, filmes e mil outras coisas que a atual geração de artistas descobrirá. Esses ousados criadores não apenas nos mostrarão o mundo que nos rodeia e que não prestávamos atenção, como se o víssemos pela primeira vez, mas também se desvelarão *happenings* completamente desconhecidos (KAPROW, 1993, p.46)

O diagnóstico de Allan Kaprow entreviu que o fazer artístico passaria a dialogar cada vez mais com o seu contexto, com o mundo e as coisas ao redor. Um novo intercâmbio entre o estético e o real. A superação do espaço ilusionista, ao mesmo tempo que permeou certa essencialidade da abstração geométrica, também incorreu em trabalhos que igualmente vislumbravam uma experiência estética que fosse indício de uma "contraprodução". Testemunhos de uma relação mais minuciosa com o mundo. O trabalho do artista passa a também ser o de realçar, tornar visível o seu universo circundante. A obra quase como resultado de uma equação: artista + mundo = obra. Indício de uma sensibilidade inquieta, não limitada pelas seguranças semânticas e simbólicas do mundo da arte e suas determinações tradicionais. Seja nos experimentos do Grupo Fluxus, nos *happenings* de Kaprow, nas explorações sensoriais de Hélio e Lygia, na "escultura social" de Beuys ou no "desvio" das derivas situacionistas. Decerto, a arte foi se incumbindo de uma tarefa inevitável, reincorporar o mundo. Formar horizontes a partir de uma atenção mais criteriosa para com os espaços circundantes.

Novos procedimentos agregaram ao "fazer" do artista outras estratégias de ação. "Organizar", "juntar", "selecionar", "montar", "desmontar", tornaram-se, cada vez mais, parte do exercício criador,

dissolvendo a ideia de uma arte centrada no "âmago" do artista, indo na direção de uma verdadeira "intervenção criadora".

Inegável que grande parte do mérito inaugural desse novo *status quo* do artista, sobretudo no que tange ao seu "fazer", se deve a Marcel Duchamp. Seu anseio de rejeitar as convenções na pintura permitiu que se amadurecesse um impulso também transgressor, mas em relação às convenções sociais do mundo da arte. Ele deixou claro que o deslocamento lógico das coisas era uma de suas táticas mais fundamentais. Algo que perpassava tanto suas obras *ready-made*, quanto os trocadilhos que intitulavam alguns trabalhos, como os casos de *Apolinère enameled* e a brincadeira com o nome de seu amigo e escritor Guillaume Apollinaire, e *L.H.O.O.Q* e sua referência ao caricato ditado francês "Elle a chaud au cul" e a *Monalisa*. Chegando ao ponto dos "trocadilhos tridimensionais", como bem os denominou, em obras como *Trébuchet*, em que prendeu no chão um cabide com quatro ganchos, numa brincadeira com o sentido da palavra "trébuchet" e seu significado de tropeçar, derrubar, armadilha.

Duchamp estava interessando numa espécie de deslocamento físico e lógico, onde a ironia e a provocação eram componentes essenciais do sentido de seus trabalhos, fruto, obviamente, da influência dadaísta, mas também, de uma personalidade provocadora.

Figura 3. Marcel Duchamp, *Apolinère Enameled*, 1916-17.

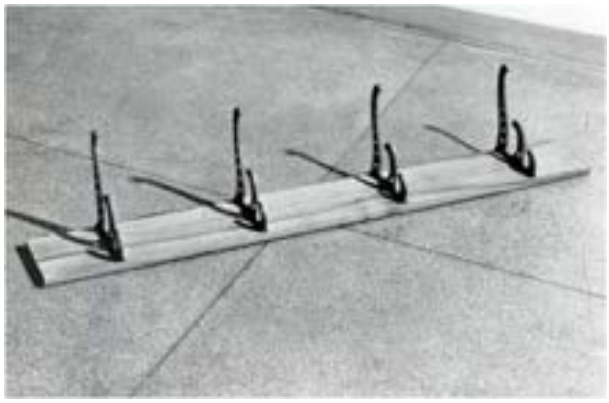


Figura 4. Marcel Duchamp, *Trébuchet*, 1917. Réplica de 1964.

Em seu livro "O retorno do real", Hal Foster classifica como imbuídos de "espírito ready-made" trabalhos que adotaram um procedimento de apropriação de objetos parecido com o de Duchamp, principalmente, os que fizeram parte da geração de artistas da *neovanguarda* norte-americana, que se consolidou no circuito a partir dos anos 1960. Nomes como Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Michael Asher, Hans Haacke, Jeff Koons, Haim Steinback, assim como o Minimalismo e a *Pop Art* de Warhol e cia, lançaram mão de algumas estratégias próprias das vanguardas históricas como forma de repensar o estatuto da obra e seus lugares, investigando também seu status de exposição e nexo institucional. Apropriação de objetos comuns, pinturas monocromáticas, colagens e *assemblages* foram novamente trazidas à tona por meio de um ímpeto questionador, mas nem tão niilista e anarquista quanto seus precedentes. Certamente, inspirados pelo "espírito ready-made", mas não apenas sob o ponto de vista da apropriação da materialidade do mundo real, mas também, pelo ímpeto estratégico, sistemático e calculista do artista francês.

Decerto, o que passou a conduzir essas estratégias de apropriação do real e sua incorporação no mundo da arte pouco tinha a ver com o lado "gratuito" do gesto duchampiano. A provocação dá lugar a tentativas de construir narrativas. Sobretudo, interessadas em fazer da arte cada vez mais um dis-

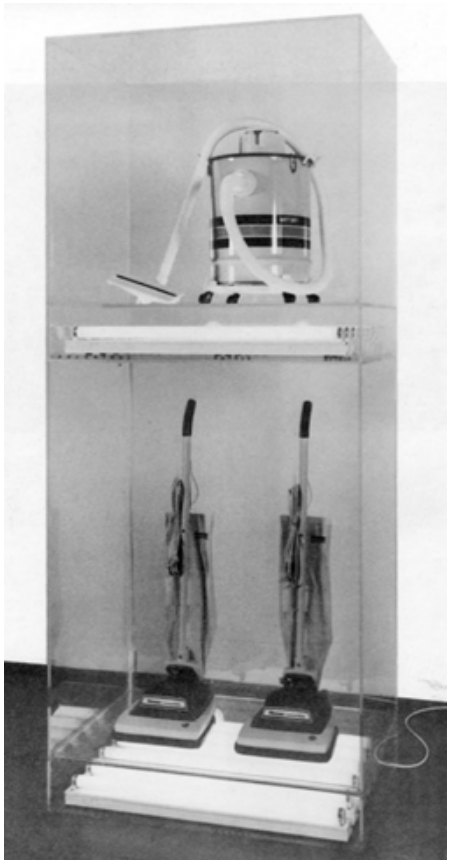


Figura 5. Jeff Koons, *New Hoover Convertibles*, 1981.

positivo de visibilidade e inteligibilidade do mundo. Muito próximo do "dispositivo" deleuziano[4] e suas linhas de força, de enunciação, de presença, de fratura, de subjetividade. Trabalhos que afirmam e ultrapassam o tensionamento dos ruídos dessa relação da arte com os seus lugares de afirmação tradicionais; o "fazer" artístico, a forma, a instituição, o público. Consolida-se um viés crítico derivado não apenas da institucionalização da arte, mas também da mercantilização da cultura.

O uso de ícones próprios da cultura de massas torna-se uma estratégia de questionamento acerca dos processos de intensidade e reificação do consumo. Que logo descobre um consumo que transpassa o "material", que adentra as formas de vida. E dessa maneira, a "contraprodução" da arte passa a se envolver diretamente com os dilemas sociais mais urgentes. Questão que inicia um processo enunciado como a "virada antropológica" na arte contemporânea e sua vertente etnográfica, como destaca Hal Foster[5]. Trabalhos de artistas como Dan Graham, Martha Rosler, Allan Sekula, Mary Kelly, Silvia Kolbowski, Lothar Baumgarten, Andrea Fraser, etc., passam a tratar de questões que envolvem direitos civis, políticas étnicas, feminismo, políticas *queer*, multiculturalismo e pós-colonialismo. Resvalando nos trabalhos de teóricos como Antonio Gramsci, Louis Althusser, Foucault, Lacan, Edward Said, Homi Bhabha, Simone de Beauvoir, entre outros. O artista quase como um etnógrafo[6], que adentra um determinado grupo social, estuda seus hábitos, costumes e cultura, num trabalho de pesquisa sistemático.

4 DELEUZE, Gilles. ¿Que és un dispositivo? In: **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990. P.155
5 FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac & Naify, 2014. P.172
6 Referência ao texto "O artista como etnógrafo" de Hal Foster, presente no livro "O retorno do real".

Os casos de alguns trabalhos de Leon Ferrari e Cildo Meireles, por exemplo, também podem ser indicativos dessas tentativas de movimentos que transpassam a exploração imagética *pop* incorrendo em narrativas que tocam questões sociais das mais pulsantes em seus contextos históricos. O argentino, assim como o brasileiro, explorou a eleição de objetos do dia-a-dia, da cultura urbana industrial, providos de significados meramente funcionais e práticos. A subversão sígnica era uma estratégia que, em suma, partia de destacáveis simbologias de cunho político. Leon e seus santos, gaiolas, utensílios de cozinha. E Cildo, com notas de dinheiro e garrafas de coca-cola, como nas suas "Inserções em circuitos ideológicos".

Figura 7. Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola*, 1970.

Figura 8. Andy Warhol, Green *Coca-Cola* Bottles, 1962.

O engajamento político do trabalho dos artistas latino-americanos pouco tinha a ver com a saturação e exacerbação imagética da *Pop art*. O contexto no qual estavam inseridos, Brasil e Argentina imersos em regimes ditatoriais cerceadores da liberdade, condicionava uma arte comprometida com o questionamento e a denúncia. E, dessa forma, a apropriação de objetos, por mais que também tivesse o propósito de levar à arte fragmentos do mundo real, o fazia não de maneira indiferente e aleatória. O domínio sobre os códigos visuais trabalhados era um claro indício de objetivos táticos de uma arte feita para envolver mais a mente do espectador do que seu olhar ou suas emoções. Uma postura que ampliava a estratégia *ready-made* como método de trabalho, própria de um ofício mais minucioso e vigilante para com os fluxos da vida. Fundamentalmente, indício da emergência de novas sensibilidades, de outras formas de pensar, sentir e se relacionar com o mundo. Enxergando a arte como um veículo exploratório, responsável por estabelecer e consubstanciar circuitos alternativos de afetos.

***Figura 9**. Tehching Hsieh, One Year Performance 1981 –1982 (outdoor piece)*

O caso de alguns trabalhos de Tehching Hsieh pode ser representativo quanto a essa ideia. Entre os anos de 1976 e 1986, o artista tailandês realizou um projeto chamado "One year performances". Durante esses oito anos, realizou cinco performances que tiveram a duração de um ano cada. Em "One Year Performance 1981–1982 (Outdoor Piece)", a terceira da série de performances, Hsieh passou o período entre os dias 26 de Setembro de 1981 e 26 de Setembro de 1982 vivendo nas ruas de New York com uma mala de roupas e um saco de dormir. Impondo a si a restrição de não adentrar prédios, casas ou abrigo algum, seja qual fosse sua natureza, carros, trens, barcos ou barracas tampouco. Trabalho que juntamente com "One Year Performance 1985–1986 (No Art Piece)" e "Tehching Hsieh 1986–1999 (Thirteen Year Plan)", são emblemáticos quanto a essa condição específica do "fazer" do artista contemporâneo, que vai se firmando ao longo dos anos. Um "fazer" intricado em um "ser". Em seu último trabalho da série, Hsieh completa um ano se autoimpondo uma restrição contraditória. Proibiu-se de experienciar arte de qualquer tipo, não apenas vedando qualquer forma de criação, mas também, a visitação de museus, galerias, palestras ou discussões sobre arte. Estratégia que se consolida em seu projeto de "treze anos de invisibilidade", no qual se permite voltar a produzir arte, mas tendo esse hiato de treze anos como restritivos quanto a qualquer tipo de apresentação ou exposição pública do que quer que tenha feito. Uma atuação artística ambígua, mas que inevitavelmente, nos remete aos ensinamentos daqueles artistas que

mais reafirmaram a necessidade de uma conexão maior entre o mundo real e o universo estético enunciado pela arte.

Desta forma, percebe-se que a "arte das últimas décadas se fundamenta, em boa parte, num conjunto de dispositivos formais que criam *pontos de passagem* entre a arte e a vida. "[7] Essa obra que deixava claro seus alicerces menos relacionados com o mundo da arte do que com o mundo real, sugere ao artista alterar o curso de sua própria vida enquanto estratégia artística, como no caso de Hsieh. A vida social e suas dimensões política, econômica e cultural, torna-se primordial, o fundamento básico de uma arte que se atesta autoquestionando-se continuamente: De onde eu falo?

Essa reflexão, que se impõe quase como um dever do artista, manifesta a necessidade cada vez mais crescente de se evidenciar seu terreno de atuação. Por mais que seja um lugar de incertezas e de fronteiras oscilantes. A propensão de reintegrar a arte no contexto da vida, concomitantemente, explora seus novos limites e possibilidades em outras formas de atuação, mais comprometidas com seu "lugar de fala". Um lugar que pode ser físico ou discursivo. Mas que fale de sua singularidade, de seu universo de existência. Necessidade de expor os lugares com os quais estabelece interlocução, uma quase prerrogativa para os trabalhos contemporâneos. Fruto da certeza cada vez maior de que a existência na verdade é sempre uma coexistência.

Esse processo que consubstancia a arte no real, verificado ao longo das décadas, também pode ser pensado como um transcurso de ambição nômade. Como destacado anteriormente, é possível notar desde o princípio da autorreferencialidade moderna, bastante evidente na pintura impressionista e ampliada na abstração geométrica e informal, que o indício desse anseio em evidenciar certo lugar de fala se deu por meio do intento pela produção de fricções. O suporte, materialização de seu campo de ação, local de atuação, adquiriu instância própria e tornou-se um espaço de investigação em si. Uma fricção que se insinua na pouco fluida pincelada impressionista, passa pela zona conflituosa da busca pela inteligibilidade do abstracionismo geométrico e seu atrito semântico, até de fato, incorrer em superfícies de outras naturezas. Esse anseio por estar junto do real ocasionou uma contínua busca por novas superfícies de inscrição.

A partir desta reflexão, a modernidade artística pode ser concebida, em suma, como uma perseguição por outros níveis de visibilidade, que tinha a tela ainda enquanto índice de uma primordialidade sensível a ser aflorada. Já a apropriação *ready-made*, encarnada em Duchamp, indica uma busca distinta. Não propriamente o intento por outras visibilidades, mas por novos níveis de performatividade do objetual, do mundo material. Questão que pode ser vista como desdobrada em trabalhos de cunho mais sensorial, como o caso de Oiticica, que ao transpassar a tela, entende o espaço enquanto índice para se explorar a primordialidade do próprio corpo dos espectadores, num processo que se inicia na pele. Explora o espaço para se alcançar novas performatividades do corpo, que passa a ser sua superfície de inscrição.

O caso da neovanguarda norteamericana como paradigma de um trajeto mais incisivo da arte em direção à vida social, demonstra que sua inscrição passa a incorrer nas próprias relações sociais e no contexto cultural. Mas certamente, com claros resquícios da perfomatividade objetual do "espírito ready-made". E dessa forma, o trabalho de Teching Hsieh é um exemplo representativo do desdobramento quanto a esse nomadismo contemporâneo da arte. A superfície de inscrição sob a qual opera é sua própria vida, seu existir enquanto sujeito. Chega-se à certeza de que cada vez mais o *modus operandi* do artista coincide com o de sujeito. Tão logo ele se dê conta disso, compreende que a criação artística também coincide com criação de si mesmo.

Essa brevíssima e parcial ontologia da obra de arte contemporânea insinuada acima, sob o ponto de vista dessa busca por novas superfícies de inscrição por parte do artista, possivelmente atinge

7 BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida*: a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011. P16

o ápice de seu nomadismo quando passa a perseguir a superfície do invisível. Assim, é inevitável não pensar no "Projeto Chernobyl" de Alice Miceli, em que produz uma série de imagens captadas por dispositivos sensíveis à radiação do ambiente da zona de exclusão da usina nuclear de Chernobyl, explodida em 1986. Um invisível que foi inescapável para milhares de pessoas, vítimas de sua silenciosa, porém, implacável presença.

Dessa forma, torna-se patente que os lugares de fala, de interlocução, indicam proveniências, latências. O artista passa a depurar mais do que apenas a produção das obras, e sim, os limites e as fronteiras de sua própria existência. "De onde você fala?" é um questionamento que não se resume a uma indagação, é uma forma de provocar certa abertura. Fazer da prática artística algo pertencente ao deliberado e confluente ato de existir. Perscrutar as emergências da relação do homem com o mundo possibilita reestabelecer novos olhares, novas formas de ver o que se constituiu ao nosso redor e não para de se transformar. E ao artista é incumbida tal tarefa, mas a partir do horizonte da sensibilidade, dos afetos, perpassando a produção de sentido a partir de seus processos germinativos. Seu trabalho se encarrega de uma empreitada que atravessa os lugares restritos do mundo da arte, deslizando-se pelas imbrincadas e disparatadas estruturas da vida social, fato que reposiciona a representatividade de seu ofício perante a sociedade. Esse comportamento é indicativo de alguém que a todo o momento tenta interpelar o domínio das invisibilidades mais emergentes. Tanto as rendidas e domadas, quanto as tempestuosas e indisciplinadas.

Esta forma de atuação que se origina a partir de um olhar pormenorizado acerca de seus próprios lugares de fala é uma das características do suposto estatuto do "artista contemporâneo", que será pensado com maior atenção nos capítulos posteriores. Mas que, a título de pontuação, sugere uma concepção sobre a realidade, que a identifica e lê como um campo denso de sentidos, ruídos, superfícies de contatos e fricções, empreendido por um verdadeiro "agenciador de sentidos".

Isso revela o quão político pode ser um trabalho artístico, mesmo que não necessariamente, trate de lutas, reivindicações ou denúncias. O apelo ao "protesto" não é a única forma de tratar de política na arte. Como sugere Jacques Rancière, a "política" pode ser diferenciada do "político", enquanto instâncias distintas e próprias de diferentes dimensões da vida coletiva. O primeiro termo, mais representativo quanto à nossa "cozinha governamental" e sua lógica de funcionamento e contextos específicos, ou seja, a realidade própria das instituições de poder e as forças de comando e contra comando que as cerceiam, sejam elas coletivas ou não. Já o segundo, como algo mais pertencente ao universo das relações do dia-a-dia, suas tensões, dissabores e paixões, mas, igualmente, relevante e imprescindível. Tendo como objeto a instância da vida em comum. Uma arte que busca redesenhar os espaços fronteiriços com a realidade como forma de viabilizar verdadeiras insurgências "político-poéticas".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURRIAUD, Nicolas. Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011

CHIPP, Herschel B. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996. P.346

DELEUZE, Gilles. ¿Que és un dispositivo? In: Michel Foucault, filósofo. Barcelona: Gedisa, 1990.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia. (orgs.). Escritos de artistas Anos 60/70. Rio de Janeiro: Zorge Zahar Ed., 2009.

FOSTER, Hal. O retorno do real. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul. Art in theory 1900 – 2000: Na anthology of changing ideas. Oxford: Blackwell, 2003.

HUCHET, Stéphane. Fragmentos de uma teoria da arte. São Paulo: EDUSP, 2012.

INCERTEZA *AS A STATE OF MIND*

Luciana Benetti Marques Valio[1]
Pesquisadora independente

RESUMO: A presente comunicação surge da inquietação provocada pelo título da Revista "*South as a state of mind*", principal plataforma de discussão da Documenta 14 (2017). Tal como é evidenciada a intenção, a grande mostra de arte pretende pensar o Sul "como um estado de espírito". Assim, entendido como uma provocação, busca-se refletir sobre a própria condição de estar no sul, inclusive, considerar o que seria a personificação desse "estado de espírito". Para tanto, surge o interesse em analisar e acompanhar mais de perto a 32ª Bienal de São Paulo (2016). Se a Documenta entende o "sul como um estado de espírito", a Bienal de São Paulo parte da premissa da "incerteza viva". Assim, direciona-se o olhar para os trabalhos dos artistas Bené Fonteles, Dineo Seshee Bopape e Laís Myrrha. A intenção é encontrar nesses trabalhos os indícios do "estado (dos estados) de espírito do sul". Talvez sejam apenas caminhos incertos a serem percorridos...

Palavras-chave: Arte Contemporânea; 32ª Bienal de São Paulo; Bené Fonteles; Dineo Seshee Bopape; Laís Myrrha.

O presente artigo surge da inquietação provocada pelo título da revista "*South as a state of mind*", principal foro de discussão da Documenta 14 (2017), cujo tema é "Aprendendo com Atenas". Ao ler a Revista "South as a state of mind #6 [Documenta 14 #1] 2015", percebi que o *sul* no qual estou localizada não foi tratado[2]. Este primeiro número da publicação trata sobre as questões da crise econômica da Grécia. E também sobre os processos migratórios dos refugiados da guerra civil na Síria para a Europa, justamente onde a entrada faz-se pela Grécia. Inclusive, a edição programada para 2017, inicia-se em Atenas em abril, e a abertura em Kassel ocorre somente no mês de junho.

A inquietação surge ao se relacionar a Grécia com o sul geográfico, obviamente, refere-se ao sul da Europa. Entretanto, como uma moradora do sul, geograficamente considerando, da América do Sul, do Brasil, de São Paulo - enfim, muitos "sul"s geográficos me posicionam cartograficamente neste local, o qual me sinto parte -, o tema da mostra despertou meu interesse para uma investigação.

Pensar o Sul "como um estado de espírito", conforme intitulado o principal foro de discussão da mostra, é tomado como uma provocação instigando às seguintes questões: Qual seria o "estado de espírito" do sul (do nosso sul, do sul daqui, do sul do Brasil)? O que se quer dizer quando um lugar geográfico é configurado como um "estado de espírito", principalmente, no que se refere a uma mostra de arte?

Diante do fato da reflexão aqui levantada partir somente de suposições sobre o que será a Documenta 14, uma vez que ela só ocorrerá em abril/junho de 2017, toma-se a liberdade de apenas apropriar-se de sua provocação: "o sul como um estado de espírito", e refletir a respeito das inquietações produzidas por essa frase para quem vive no sul geográfico do planeta. No caso do presente artigo, não se aprofundará nas questões políticas e econômicas propostas pela discussão da Docu-

1 Pesquisadora independente, Doutora em Artes Visuais, UNICAMP. E-mail: luvalio@yahoo.com.
2 Tal publicação, vinculada à mostra da Documenta 14, terá no total quatro publicações, até o presente momento, apenas as três primeiras estão disponíveis, e a última edição será lançada na abertura da mostra.

menta 14 nas relações entre Grécia e Alemanha (Europa). Ao contrário, o que se pretende é direcionar o olhar para se discutir qual "o estado de espírito" da arte daqui, do nosso sul.

Na tentativa de refletir sobre tais questões - pensar a própria condição de estar no sul, inclusive, considerar o que seria esse "estado de espírito" no campo da arte aqui - surge o interesse em analisar e acompanhar mais de perto a 32ª Bienal de São Paulo.

Se a Documenta entende o "sul como um estado de espírito", a Bienal de São Paulo parte da premissa da "incerteza viva". Ou seja, aqui no sul, certo parece ser a incerteza...

> Depois que o físico alemão Werner Heisenberg (1901-1976) apresentou o *princípio de incerteza* em 1927[3], a ideia de descrever a incerteza passou a ser discutida fora do âmbito da física quântica entre muitas disciplinas: da matemática e filosofia à astronomia, da linguística à ciência da comunicação, da biologia, sociologia e antropologia à história e educação. Mas as dimensões de como vivenciamos a incerteza se ampliaram radicalmente no curso da última década, em virtude do maior entendimento de um mundo globalizado. (VOLZ, 2016, p. 7).

A incerteza é apresentada como inerente ao momento atual, desde os possíveis anúncios das catástrofes biológicas, como as crises políticas e econômicas, passando pelas guerras, fome, e miséria humanas. "Ainda que prognósticos de eventos futuros no planeta apresentem contradições, cientistas de todas as disciplinas clamam por ação imediata e pedem que a consciência coletiva se eleve em todo o planeta para enfrentar os desafios com que as sociedades se deparam nesse momento" (Idem, p. 8). Com isso, o tema da incerteza é proposto para ser vivenciado e potencializado, e não anulado ("tranquilizado") em busca de uma estabilidade e certeza. O curador da mostra, Jochen Volz, apostou no potencial da arte como desestabilizador, como inerente à própria arte trabalhar com o desconhecido, com aquilo que expresse o mistério e provoque dúvidas. Ele acredita que a arte pode congregar tais incertezas porque cria novos sistemas, encontra outros padrões e medidas; e porque "ela enfatiza a incapacidade dos meios existentes para descrever o sistema do qual somos parte, pois aponta para a desordem desse sistema. Acima de tudo, pode fazer isso porque une, naturalmente, o pensar ao fazer, a reflexão à ação". (Ibidem).

Caberá, assim, à arte contemporânea permear os territórios da incerteza, dos deslocamentos e da fluidez, considerando que "as obras de arte representam uma visão de mundo, e levadas a sério, podem oferecer a todos ferramentas e estratégias alternativas para uma vida na incerteza" (Idem, p. 10).

Enfim, pensar no "Sul como estado de espírito" e nas "Incertezas Vivas" abrem muitos caminhos incertos para serem percorridos... e talvez a incerteza que se busque aqui seja a possibilidade de personificar-se como sujeito de si mesmo, como um "estado de espírito" do sul.

Entre os diversos caminhos possíveis para se discutir a 32ª Bienal de São Paulo, opta-se por destacar três trabalhos que podem dar indícios de uma composição desse "estado de espírito do sul": "Ágora: OcaTaperaTerreiro", (2016) de Bené Fonteles; "De fato isso pode bem ser _____ em si"[4], (2016) de Dineo Seshee Bopape; "Dois pesos, Duas Medidas", (2016) de Laís Myrrha.

---

3 [Nota de VOLZ]: O princípio da incerteza afirma que não se pode medir com precisão absoluta a posição (x) e o momento (p) de uma partícula. Quanto mais acuradamente se conhece um desses valores, menos acuradamente se conhece o outro. Esse princípio diz que há indefinição na natureza e um limite fundamental para o que se pode conhecer sobre o comportamento de partículas quânticas, as menores escalas da natureza. A teoria de Werner Heisenberg até hoje ajuda a explicar muitos fenômenos que, de outro modo, não seriam compreensíveis. Na física quântica, a incerteza constitui algo com que não devemos nos preocupar, mas, ao contrário, é a razão pela qual existe vida no planeta. (VOLZ, 2016, p. 7).

4 "Indeed it may very well be the _____ itself" (2016), instalação, Dineo Seshee Bopape.

Ágora: OcaTaperaTerreiro (2016) – Bené Fonteles

Figura 1.: à frente "Sem-título" (s/d) de Frans Krajcberg, e atrás "Ágora: OcaTaperaTerreiro", de Bené Fonteles (Crédito da Foto: Pedro Ivo Trasferetti/ Fundação Bienal de São Paulo). Disponível em http://istoe.com.br/outras-realidades-possiveis/. Acesso em 25 jan 2017.

O trabalho do artista Bené Fonteles para a 32ª Bienal de São Paulo compreende um espaço para trocas e reflexões. Trata-se de uma construção mista, cabocla e indígena: paredes de taipa e cobertura de sapé, inserida no piso Térreo, próxima às entradas, e ao lado da obra do artista Franz Krajcberg[5]. Por ser logo na entrada, a construção chama a atenção por sua dimensão e pela composição de seus materiais: uma tapera/oca construída dentro do Pavilhão da Bienal. Por estar ao lado do trabalho de Karjcberg cria uma organicidade com o ambiente ao redor, ou seja, possibilita a sensação de que há uma continuidade entre as obras, não somente pelos materiais (naturais/orgânicos), mas porque ambos trabalhos apresentam um discurso fronteiriço. Não há confronto visual nem conceitual entre as obras, ao contrário, uma enfatiza a outra.

Ao adentrar na tapera/oca, o visitante tem que se curvar para passar pela porta de entrada, pois esta não deve ter muito mais do que um metro e meio de altura. Embora este gesto pareça apenas uma necessidade da questão construtiva do espaço, o ato de curvar-se remete à uma veneração, como se adentrasse a um "espaço sagrado". A atitude de veneração é sustentada, principalmente, pela escolha e disposição dos objetos dentro do espaço.

O artista seleciona objetos de culto e veneração, cujo sincretismo religioso busca revelar uma brasilidade. Trata-se de um culto a religiões, a pensadores, a artistas, a lideranças pacifistas e ambientalistas. Todos dispostos sobre prateleiras/altares para serem contemplados por meio de imagens fotográficas, como por meio de estatuetas, livros e outros objetos. Os instrumentos musicais, os bancos e as estatuetas indígenas também fazem parte da composição. Além de toda uma

5 "Sem-título - Gordinhos, Bailarinas e Coqueiros" (s/d), instalação, Frans Krajcberg.

Figura 2.: "Ágora: OcaTaperaTerreiro", de Bené Fonteles. Imagem do altar. Créditos da imagem: Luciana Valio.

Figura 3.: "Ágora: OcaTaperaTerreiro", de Bené Fonteles. Detalhe da imagem da estatueta de São Jorge. Créditos da imagem: Luciana Valio.

composição visual reforçada pela luz ambiente acalentadora, o olfato é aguçado, pelos aromas dos incensos e das ervas de cheiro organizadas no espaço.

Assim, a veneração é um convite, a partir da contemplação do universo contido em cada objeto em si e do diálogo com todos os outros. O som de fundo[6], distribuído nas caixas acústicas do ambiente, complementa o trabalho para uma imersão nas origens brasileiras.

De formato oval, a construção engloba em sua estrutura duas colunas do Pavilhão da Bienal. Tais colunas criam dois ambientes no espaço, divididos por um "tapete" central. Cada uma das colunas foi pintada com cores e desenhos a partir de conversas entre o artista e o líder indígena Ailton Krenak[7]. E há um texto[8] do ianomâmi Davi Kopenawa que foi transcrito em português em uma coluna e em inglês na outra, com os dizeres a seguir:

> Omame também é artista.
> Omame é artista do mundo todo.
> Omame é criador de tudo que existe.
> Ele primeiro criou a Si mesmo, depois inventou as florestas, os céus, as águas, as cores e com as cores pintou a Natureza.
> Omame é o espírito grande que mora em tudo na Natureza.
> Com sua lança Ele quebrou uma pedra dura e do fundo da rocha apareceram as águas, os rios, os peixes, as sereias.

6 O som de fundo é composto por sons do Campo Sonoro que pode ser acessado pelo site da 32ª Bienal de São Paulo (http://32bienal.org.br/pt/soundfield/l/), do artista Bené Fonteles. Há o mantra OM, a música Onda Azul; e os materiais sonoros Suíte Xingu I, II e III.

7 Ailton Krenak (Ailton Alves Lacerda Krenak), pertence à etnia indígena Krenak, do Estado de Minas Gerais. Doutor *Honoris Causa* pela Universidade Federal de Juiz Fora. É considerado uma das maiores lideranças do movimento indígena no país, inclusive, com reconhecimento internacional, tanto por sua atuação como ambientalista, em defesa dos povos indígenas e por seus livros publicados. É amigo do artista Bené Fonteles.

8 Texto extraído do livro: FONTELES, Bené.*Nem é erudito nem é popular:* Arte e diversidade cultural no Brasil. Brasília: Ministério da Cultura, Secretaria de Cidadania Cultural, 2010.

> Foi Omame quem descobriu a primeira mulher, a sereia Thaweyomaa, filha da cobra grande que mora no mar.
> Com a sereia, ele criou todos os índios e os brancos do mundo.
> E depois criou todas as coisas boas para o povo da Terra... a semente da banana, do cará, pupunha, cana, macaxeira...
> Os brancos esqueceram de Omame.
> Os brancos criaram seu Deus, o diabo e o pecado.
> Os brancos precisam lembrar de Omame.
> E porque Omame também é artista porque ele criou a dança, a música, a pintura.
> *Vocês (artistas) devem ajudar o branco a lembrar de Omame, usando seu nome e explicando como ele se manifesta.* (Davi Kopenawa – texto da coluna).

Os versos veneram a *Omame*, o grande Criador. Talvez todo o espaço do trabalho de Bené Fonteles pudesse ser sintetizado na contemplação ao "artista do mundo todo": *Omame*. Poder-se-ia considerar a "Ágora: OcaTaperaTerreiro" um templo, um espaço entre o sagrado e o profano: para o debate, a reflexão, a veneração, a sensibilidade e a experiência.

Se de um lado do espaço é possível vivenciar o sagrado, do outro lado, o profano, o residual, pode ser observado. O artista dispõe vestígios de pesca e outros materiais devolvidos pelo mar, que ele coletou ao longo dos anos em diversas praias do nordeste brasileiro. Trata-se de pedaços de cordas, redes, fios, anzóis, emaranhados com algas, boias, partes de isopor e madeira. Remetem aos vestígios da ação humana, que se tornam rastros de uma passagem mundana do homem: o trabalho, o uso dos materiais, os resíduos. Ali, esses materiais remetem à praia, à areia e à maresia, remetem à ausência, à memória e à lembrança. Contam sua história por meio de sua materialidade, e permanecem mudos em sua (in)existência. Marcam um tempo que não é mais, já foram objetos/artefatos, e agora são apenas vestígios materiais da ação humana.

Figura 4.: "Ágora: OcaTaperaTerreiro", de Bené Fonteles - À esquerda: foto do encontro "Conversas para adiar o fim do mundo - *Poéticas de resistência cultural I"*, Convidados da atividade: Xico Chaves e Hamilton Faria. Créditos da imagem: Luciana Valio.

Figura 5.: "Ágora: OcaTaperaTerreiro", de Bené Fonteles - À direita: foto da instalação dos vestígios de cordas e redes de pescadores do nordeste brasileiro. Créditos da imagem: Luciana Valio.

E para interligar (ou dividir) o espaço do templo sagrado e o dos vestígios mundanos, há o "tapete" central - composto por terra trazida da cidade Brasília e limitada por ervas de cheiro e farinha de Belém, em formato circular, com bancos dispostos em seu entorno -, instigando ao convite para

uma conversa. Sobre a terra de Brasília, os bancos indígenas de tamanduá bandeira e de jabuti são os indícios presentes das lendas indígenas.

Com essa disposição de objetos e ambientes, está organizada a Ágora. E para ativá-la o artista propõe encontros a partir do tema: "Conversas para adiar o fim do mundo". E assim convida personalidades - artistas, compositores, cantores, poetas, ativistas, xamãs, antropólogos, fotógrafos...- para refletir a respeito de temas específicos, como por exemplo: "*Canções de pássaros do Cerrado e da Amazônia*", *"Arte e Resistência: ocupações artísticas e culturais em prédios de São Paulo"* e *"A canção como ato de consciência"*.

Ativada em 28 encontros de "Conversas para adiar o fim do mundo", *a* "Ágora: OcaTaperaTerreiro" tornou-se um espaço para experiência, reflexão e conexão com as raízes brasileiras. "O lugar e as práticas ali desenvolvidas são um convite para que todos atuem na transmutação da realidade e no reencantamento do mundo" (VOLZ; REBOUÇAS, 2016, p.38).

De fato isso pode bem ser _____ em si (2016) – Dineo Seshee Bopape

Figura 6.: "De fato isso pode bem ser _____ em si", 2016, de Dineo Seshee Bopape. Créditos da imagem: Luciana Valio.

Ao subir pela rampa para o segundo andar do Pavilhão da Bienal, encontra-se à direita tabuleiros de torrões de terra organizados no espaço. Ao ler o título do trabalho da artista Dineo Seshee Bopape: "De fato isso pode bem ser _____ em si", possibilita projeções acerca do que "de fato isso pode bem ser", da disposição dos tabuleiros de terra, dos buracos cavados, dos objetos arranjados nos buracos, dos desenhos com pó branco sobre os tabuleiros... De fato o que isso pode ser?

Diretamente, pode se dizer que a obra trata das partilhas de terra, dos espaços delimitados, da divisão a quem pertence. Mas o que está acolhido em cada buraco da terra? Que jogo paira no ar?

As pequenas covas, ou seriam pequenos berços, remetem à vida ou à morte? Ao semear ou ao colher? Remetem às riquezas naturais: pedras, ouro, vida em potencial; ou a decomposição: vestígios

humanos (argilas moldadas a mão), penas, peles de carneiro, indícios da presença humana. Presença e ausência alternam-se em cada pequeno espaço cavoucado.

> A obra é composta por estruturas de terra comprimida – distribuídas irregularmente e com diferentes tamanhos – sobre as quais objetos com forte carga emocional são dispostos. Eles têm formas que lembram os jogos de tabuleiro chamados Morabaraba (Mancala) e Diketo, que são variações do que se conhece no Brasil como Trilha. Os objetos incluem moldes de úteros, folhas douradas, minerais, ervas medicinais, bem como peças de cerâmica moldadas com a forma de punho cerrado. O trabalho contempla ideias e desenhos que falam de contenção e deslocamento, de ocupação e hospedagem, além da questão política e histórico-social implícita na exclusão da terra. O trabalho de Bopape é um protesto íntimo que nos leva a captar memórias fugazes. A terra comprimida é gesto de lembrança que faz o espectador se aproximar daquilo que tem sido considerado imaterial e/ou erodido ao longo da história. (VOLZ; REBOUÇAS, 2016, p.54).

Ao caminhar por entre os tabuleiros – ou seriam canteiros? – de diferentes alturas e tamanhos, é possível resgatar histórias, a partir das próprias memórias. O envolvimento possível com os vestígios mudos resgatados pela terra perpassa às possíveis lembranças. No canto, ao fundo, em formato circular, um torrão pode ser compreendido como um altar. Os elementos nele dispostos como uma reverência a uma lembrança: pétalas secas; argila prensada nas mãos; e no centro a reverência - uma pomba, um pássaro? -; uma haste eleva um tufo de penas; conchas?; e o torrão amarrado por uma linha ao seu redor. A escolha de cada elemento natural, imprime uma relação próxima com aquilo que permeia a vida e a história. Lembranças fugazes, reverências e contemplação.

Cada elemento, cada escolha, torna-se uma composição, um universo em si, no arquipélago dos torrões de terra dispostos no espaço. Entretanto, o "altar" – que aqui se reflete a respeito – é composto por argilas de "punho cerrado", que aludem à luta, à disputa pela posse da terra. Contudo, o mesmo elemento também pode ser visto como a veneração ao trabalho da mão-de-obra, das muitas mãos que trabalham na agricultura, do trabalho para a transmutação da terra, a partir da força/energia da mão humana que a transforma.

Figura 7.: "De fato isso pode bem ser _____ em si", 2016, de Dineo Seshee Bopape. Créditos da imagem: Luciana Valio.

Talvez por o trabalho se apresentar como um jogo, simula o ganhar e o perder. As relações da terra, as lutas sociais pela terra, referem-se ao poder, diretamente, ao ganhar para quem tem o poder. "A artista não está interessada nas regras do jogo, nem se haverá um ganhador e um perdedor. Em vez disso, o jogo visa representar o vazio, os deslocamentos e os territórios em disputa." (CARRILHO, 2016, p.136).

Visto dessa maneira, o jogo parece mais na estrutura formal do tabuleiro do que em seu conteúdo. Um apreço é dado a cada elemento "plantado" no "bercinho" da terra cavado. Portanto, a terra é compreendida como o potencial de vida, de preciosidade, de valor. E as marcas da mão humana, do trabalho humano, da transmutação da matéria inerte (a argila, no caso) na ação simbólica humana.

Figura 8.: "De fato isso pode bem ser _____ em si", 2016, de Dineo Seshee Bopape. Detalhe. Créditos da imagem: Luciana Valio.

Figura 9.: "De fato isso pode bem ser _____ em si", 2016, de Dineo Seshee Bopape. Detalhe. Créditos da imagem: Luciana Valio.

Ao que o trabalho demonstra, a questão premente não é somente social, mas ambiental também. A disputa por territórios vincula-se não somente a posse da terra, mas ao cuidado da vida. Ao espaços possíveis de cultivo, de colheita e de semeadura. Essa parece ser a razão da luta, talvez o motivo pelos punhos cerrados impressos na argila.

Dois Pesos, Duas Medidas (2016)[9] – Laís Myrrha

Ao adentrar no espaço expositivo do Pavilhão da Bienal, chega-se ao vão principal que é ocupado por duas grandes torres. Trata-se do trabalho "Dois pesos, duas medidas", da artista Laís Myrrha. A primeira que impacta aos olhos e que se destaca, devido aos materiais que a compõe, é uma torre com cerca de oito metros de altura composta por terra, mourões de eucalipto tratado, bambus e sapé.

A uma pequena distância, situa-se a outra torre, tão imponente quanto a da frente, entretanto de aparência menos densa, pois é composta por concreto, tijolos, argamassa, canos, telhas e vidros. Como os materiais dessa torre são mais comuns ao nosso olhar urbano - mesmo as duas torres tendo as mesmas medidas – ela aparenta maior leveza. Trata-se de uma sensação apenas, porque a torre de base de concreto pesa três vezes mais do que a de base de terra socada. A impressão de leveza da de concreto talvez exista devido a estabilidade do empilhamento dos materiais. Uma vez que, o

9 A análise a seguir, da obra "Dois pesos, duas medidas" (2016), é fundamentada no Workshop ministrado pela artista Laís Myrrha, no dia 17 set. 2016, quando a artista relata seu processo de concepção e pesquisa para a realização do trabalho.

Figura 10.: "Dois pesos, duas medidas", 2016, de Laís Myrrha. Créditos da imagem: Luciana Valio.

empilhamento de tijolos tem maior estabilidade do que a pilha de toras de eucalipto. Assim, ao aproximar-se das torres tem-se a sensação de uma instabilidade, de que, à menor movimentação, tudo virá abaixo.

O trabalho de Laís Myrrha condensa a comparação de métodos construtivos brasileiros, e com isso, remete às relações sociais no país. Cada torre corresponde respectivamente ao método construtivo da casa indígena do Alto do Xingu e da construção civil. A quantidade de materiais empregados na constituição das torres é suficiente tanto para fazer uma oca, quanto uma casa padrão na construção civil. A artista optou por utilizar somente materiais estruturais da habitação, sem considerar os materiais de acabamento. Desta forma, não há uma distinção social que o tipo de tinta, de azulejos, de porcelanas, de metais, de elétrica, distinguem uma casa, no sentido econômico.

A distinção presente na obra refere-se à questão indígena, que pode ser compreendida desde a forma política como as questões indígenas são tratadas por nossos governantes, até a compreender como o método construtivo indígena segue uma lógica contrária a da indústria da construção civil. O trabalho artístico possibilita diferentes reflexões, desde: qual o valor ("peso") é dado para as questões indígenas? Assim como, qual o impacto ("peso") da indústria da construção civil no meio ambiente? Entre outras...

> ... Assim, ao criar uma comparação entre os materiais empilhados, Myrrha evidencia o modo desigual com que a tradição construtiva indígena é tratada, em relação à moderna. A despeito da tecnologia dos métodos de trabalho, da intrínseca relação com a comunidade que vai habitá-la, da sofisticação no uso de recursos naturais, a despeito, inclusive, da capacidade de serem incorporadas à natureza, quando não mais necessárias, essas construções e as cosmologias de seus criadores são relegados a notas menores na história social e cultural brasileira. (ZUKER, 2016, p. 232).

"Comparar", "pesar", "medir", são verbos que repercutem do trabalho artístico. O próprio título remete a isso: "dois pesos, duas medidas". Trata-se de uma expressão utilizada quando se refere às

injustiças e aos tratamentos/encaminhamentos desonestos. Portanto, compreende-se, inclusive, o quanto o trabalho exprime do contexto político atual do país - quando esquemas de corrupção e encaminhamentos políticos privilegiam as classes dominantes.

Relevante considerar que "Um elemento importante de seu processo de criação [da artista] é a escolha e o uso preciso dos materiais, o que revela sua atenção à capacidade de significar, de funcionar de modo simbólico e condensar narrativas". (VOLZ; REBOUÇAS, 2016, p.104). Em termos formais, os materiais e métodos construtivos a que se referem apresentam diferenças. A torre "natural" refere-se a uma lógica construtiva em relação com a natureza. A oca é construída com materiais das proximidades. Extrai-se da natureza exatamente aquilo que será utilizado, não há desperdício, tudo o que for retirado da floresta será aproveitado; não há acúmulo. Retira-se as primeiras toras, monta-se a estrutura base, depois se extrai as outras madeiras para fazer os encaixes e as amarrações, de forma a obter o equilíbrio por meio de pontos de tensão para suportar a chuva e o vento, e assim por diante. Os materiais são extraídos durante o processo de construção. A mão-de-obra é dos próprios moradores e de seus parentes.

De outro modo, a lógica da indústria da construção civil requer uma cadeia produtiva extensa: a confecção dos tijolos, a extração do ferro, a produção do cimento... Ou seja, despende de muita energia e mão-de-obra; requer tempo, não apenas para a construção em si, mas para a própria fabricação dos materiais. Além do mais, necessita de mão-de-obra especializada - não há (obrigatoriamente) uma relação direta entre aqueles que constroem a casa e aqueles que a habitarão. O processo de construção é dispendioso: os materiais são transportados de lugares distantes; recursos naturais são consumidos para a produção da matéria-prima; há materiais que são descartados durante o processo, por exemplo: as formas/moldes para o concreto.

Tratam-se de lógicas construtivas diferentes, inclusive, para fins diferentes. A oca não é somente a habitação, no sentido restrito da moradia, a oca é o espaço social, das relações, dos afazeres. Por outro lado, a casa é a unidade para a moradia, muitas vezes, serve apenas como dormitório, a vida social e produtiva ocorre em outros espaços, frequentemente nos centros urbanos, em locais distantes. A oca quando precisa ser refeita é destruída pelo fogo, e no mesmo local se constrói outra. A casa é feita para durar, e pode servir também para ostentar. Lina Bo Bardi (1947) reflete, após a 2ª Guerra Mundial, sobre a destruição da casa:

> Na Europa se reconstrói, e as casas são simples, claras, modestas, pela primeira vez no mundo, talvez o homem haja aprendido, e na manhã seguinte àquelas noites chamejantes, sentido, sobre os escombros da sua casa, que a casa é quem a habita, é 'ele mesmo', e tiveram vergonha da sua velha casa como se tivessem mostrado em público as próprias fraquezas e os próprios vícios. (BARDI, 1947, p. 67).

Lina Bo Bardi referia-se justamente a ostentação da casa, a tudo o que ruiu com a guerra e como para se reconstruir foi privilegiada a simplicidade. Trata-se da relação de destruição e construção. Na oca o que é destruído é consumido pelo fogo, na casa de alvenaria, o material da destruição (inclusive da destruição pelo fogo) mantém-se como entulho e escombros (vestígios/memória). Assim, o trabalho de Myrrha trata de "dois modos construtivos que corporificam modos de vida e dois projetos distintos de sociedade que, ainda que sejam potência de construção, já anunciam suas formas de ruína." (VOLZ; REBOUÇAS, 2016, p.104).

UM INCERTO SUL

A incerteza permeia o "estado de espírito" da 32ª Bienal de São Paulo, não apenas como proposta de tema para a arte, mas como uma necessidade de discussão no contexto atual. Não cabe tentar fugir das incertezas, mas encará-las e vivenciá-las. Nos três trabalhos artísticos selecionados para o presente artigo, pretende-se apenas sustentar a provocação: "o sul como um estado de espírito". Dando ênfase a frase do curador Jochen Volz, acima descrita, de que "as obras de arte representam uma visão de mundo, e levadas a sério, podem oferecer a todos ferramentas e estratégias alternativas para uma vida na incerteza." (VOLZ, 2016, p. 10).

Assim, há que se levar a sério o clamor do ianomâmi por um chamado de *Omame*, o grande Criador-artista, para a continuidade da vida de todos (humanos e não-humanos) na Terra. Ailton Krenak em entrevista a Pedro Cesarino apresenta *Omama*: "Parece que é esse exercício vital, é a vida, é essa possibilidade de estar vivo, de ser potente, criar e interagir com o cosmo, de estar no Universo de maneira ativa. Ser criativo, ser ativo, criar. É arte." (KRENAK, 2016, p. 182).

Desta maneira, o "estado de espírito do sul" pode ser personificado no exercício vital, na possibilidade de interagir com o cosmo de maneira ativa. Assim, nos três trabalhos apresentados há pistas para a constante lida com a vida. No caso do trabalho de Bené Fonteles, a ênfase está na relação da vida com o espiritual, com a potência da vida, com as relações de encantamento do mundo, com o sentir... O trabalho de Dineo Seshee Bopape ancora o potencial de vida na terra, na luta, na disputa, nas riquezas e belezas, no jogo e na trama que permeiam as incertezas dos territórios. E, dando ênfase às questões políticas, o trabalho de Laís Myrrha abrange as injustiças e as diferenças sociais, ao mesmo tempo, apresenta, por meio da comparação, outra possibilidade de modos de vida, outra relação com a lógica do viver.

Enfim, Incerteza *as a state of mind* é apenas uma provocação para se refletir sobre as incertezas de se fazer parte da Terra; da busca por um "estado de espírito do sul"; de ser criativo e de atuar de maneira ativa no Universo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARDI, Lina Bo. Na Europa a casa do homem ruiu. (1947). In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Mariana (orgs.). *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi 1943-1991.* São Paulo: CosacNaify, 2009, pp. 64-67.

CARRILHO, Ulisses. Dineo Seshee Bopape. In: VOLZ, Jochen; REBOUÇAS, Júlia. (orgs.). *32ª Bienal de São Paulo: incerteza viva. Catálogo.* São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. pp. 136-139.

KRENAK, Ailton. As alianças afetivas: entrevista com Ailton Krenak, por Pedro Cesarino. In: VOLZ, Jochen; RJEILLE, Isabella. (orgs.). *32ª Bienal de São Paulo: incerteza viva: días de estudo, pesquisas para a 32ª bienal em Santiago, Chile; Acra, Gana; Lamas, Peru; Cuiabá e São Paulo.* São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. pp.169-188.

VOLZ, Jochen; REBOUÇAS, Júlia. (orgs.). 32ª Bienal de São Paulo: incerteza viva. Guia. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. 201p.

VOLZ, Jochen. Incerteza Viva. In: VOLZ, Jochen; PRATES, Valquíria (orgs.) *Incerteza Viva – processos artísticos e pedagógicos – 32ª Bienal de São Paulo.* São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. Caderno Incerteza Viva - processos artísticos e pedagógicos – 32ª Bienal de São Paulo.

ZUKER, Fábio. Laís Myrrha. In: VOLZ, Jochen; REBOUÇAS, Júlia. (orgs.). *32ª Bienal de São Paulo: incerteza viva. Catálogo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. pp. 232-235.

ARTE CONCEITUAL E CONCEITUALISMOS: A DISTINÇÃO ENTRE DUAS VERTENTES ARTÍSTICAS

Thamara Venâncio de Almeida[1]
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

RESUMO: Neste artigo propomos apresentar algumas das definições da Arte Conceitual, e com elas, algumas das razões que culminaram na criação de outra vertente, o Conceitualismo. Apontaremos as principais causas e motivos que levaram críticos e historiadores de arte, em um momento de revisão dessa prática, a distinguirem esses dois termos. Muitas práticas, na vertente do Conceitualismo, utilizando novos suportes para criação artística, se tornaram recorrentes em países Latino Americanos. Aqui, de exemplo, apresentaremos a Videoarte, experimentada pioneiramente por artistas do Grupo Fluxus, e que emerge nos anos 1970 no Brasil como alicerce para a experimentação de artistas conceituais do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Arte Conceitual. Conceitualismo. Novos suportes. Videoarte. Brasil.

INTRODUÇÃO

A década de 1960 é fortemente marcada por ideias resgatadas das vanguardas modernas. A influência de Marcel Duchamp, é notada desde 1950 nos EUA, e corria paralela às práticas expressionistas da época. A retomada ao conceito de *readymade*, que fora proposto por ele pela primeira vez em 1913, em uma obra intitulada *A roda de bicicleta*, é aqui revisto e utilizado como escudo contra o cansaço e a defasagem da estética individualista do Expressionismo Abstrato (CANONGIA, 2005). Ligia Canongia pontifica que:

> Os sinais da experiência duchampiana fizeram-se sentir em várias frentes. Ainda no início da década de 1950, John Cage passa a construir uma música aleatória, composta por sons da vida comum, incorporando ruídos, vozes, barulhos diversos e até silêncio. Surgia a música readymade. Mais ainda, Cage começa a produzir acontecimentos artísticos que unem, em um só espetáculo, sua música, a arte de Rauschenberg, a poesia de Olsen, o teatro de David Tudor e a dança de Merce Cunningham. Não eram apenas eventos artísticos de natureza plástica, nem eventos teatrais ou literários, eram acontecimentos de integração entre todas as linguagens. A interdisciplinaridade, a dispersão linguística, começa a se efetivar em operações mais radicais, e isso indica a amplitude que o caráter experimental da arte americana iria ter, tentando furar o bloqueio dos limites modernistas. (CANONGIA, 2005: p. 25)

Dentre as variadas vertentes artísticas que surgiram na época, influenciada pelo pensamento duchampiano, veremos emergir um tipo de arte pautada em uma ideia ou conceito, que induz a sua desmaterialização. O termo Arte conceitual foi utilizado pela primeira vez em 1961, pelo artista Henry Flynt, integrante do Grupo Fluxus. No entanto, a expressão é frequentemente vinculada, em

1 Mestranda em Artes, Culturas e Linguagens, pela linha de pesquisa Arte, Moda: História e Cultura, no Instituto de Artes e Design da UFJF. E-mail: thamaravenancio@live.com

maior parte, a artistas como Joseph Kosuth e Sol LeWitt, que pensaram e publicaram as suas convicções a respeito desse tipo de arte.

No entanto, muito o que foi estigmatizado por Kosuth e LeWitt, não coincidiam ou não diziam respeito a outras práticas conceituais, consideradas a periferia dos polos produtores. Muitos críticos, nos anos 1990, trabalharam na revisão desse tipo de prática, considerada até então um produto oriundo de artistas americanos e europeus, e defendem a tese de que essa prática artística, pautada no abandono do objeto e aliado a um conceito ou ideia, era algo recorrente em vários países, principalmente Latino Americanos. Para muitos autores, esse tipo de arte é correlata a uma crise geral no âmbito artístico, em que muitos artistas buscam novas formas de se conceber uma obra de arte, indo além da tela e do objeto. É na esteira conceitualista que veremos despontar práticas com a utilização de novos meios, que antes não eram considerados artísticos, como o vídeo.

ARTE CONCEITUAL, CONCEITUALISMOS E NOVOS SUPORTES

Desde o momento em que a Arte Conceitual começou a ser pensada e escrita, houve discrepâncias em sua definição, nunca chegando a um consenso. Alguns artistas que se envolveram com esse tipo de arte ainda na década de 1960, a exemplo de Sol LeWitt e Joseph Kosuth, publicaram no calor do momento suas ideias a respeito dessa arte recente, chamada de "Conceitual". Esses dois artistas, que tinham contato e discutiam sobre o assunto na época, tinham ao menos o consenso de que não se tratava de um movimento. Kosuth (1969) a via como uma *tendência* e LeWitt (1967) entendia-a mais como um modo de fazer arte, dentre tantos outros.

Sol LeWitt publica, em 1967, *Paragraphs on Conceptual Art*, em que expõe suas ideias, em função de seu trabalho, das questões que englobam uma forma de Arte Conceitual. Para o artista, nesse tipo de arte, "a ideia de conceito é o aspecto mais importante da obra" (2009: p. 176). A ideia é o motor da obra, é ela que irá guiar o artista para sua execução, independentemente de sua habilidade. O trabalho não precisa ter uma boa aparência, ele precisa ser mentalmente interessante para o espectador. A materialidade da obra, seu aspecto físico, não é o fator importante, e sim o conceito.

No entanto, quando Joseph Kosuth publica em 1969, seu ensaio separado em três partes, intitulado *Art after Philosophy*, podemos reparar a diferença de uma definição do termo para outra. Diferente de LeWitt, Kosuth rejeita a materialidade e a visualidade de um trabalho artístico, e nega radicalmente a relação entre arte e estética (beleza e gosto). Para Kosuth, a arte conceitual estava livre de preocupações morfológicas ou estilísticas e teria como fundamento uma origem puramente analítica ou linguística (JAREMTCHUK, 2007) (FREIRE, 1999). Na primeira parte de sua publicação, quando trata da função da arte, o artista diz que foi proposta pela primeira vez por Marcel Duchamp, por meio do seu primeiro *readymade*. Através dele, a arte muda seu foco, da forma da linguagem para o que estava sendo dito. Para Kosuth:

> Isso significa que a natureza da arte mudou de uma questão de morfologia para uma questão de função. Essa mudança – de "aparência" para "concepção" – foi o começo da arte "moderna" e o começo da arte "Conceitual". Toda a arte (depois de Duchamp) é conceitual (por natureza), porque a arte só existe conceitualmente. (KOSUTH, 2009: p. 217)

Os escritos desses artistas, vistos como quase um manifesto, serviu para embasar e dar visibilidade e importância a essa nova forma de se conceber uma obra de arte. No contexto brasileiro, o texto de Kosuth teve larga repercussão, quando apareceu traduzido em 1975, no primeiro número

da revista *Malasartes*. De acordo com Dária Jaremtchuk (2007), a ressonância das ideias de Kosuth em contexto brasileiro, reforçaram a investigação ontológica da arte, dando ênfase no aspecto intelectual e não perceptual, impulsionando as críticas às instituições artísticas e à concepção de arte como decoração. No entanto, outras questões defendidas pelo artista, como a rejeição à materialidade e à definição de arte calcada na filosofia analítica, não vieram a repercutir de maneira substancial na arte brasileira, os artistas[2] daqui privilegiavam trabalhos com significados sociais, históricos e ideológicos das palavras, sendo por tais motivos, desconsiderados conceituais (JAREMTCHUK, 2007).

O que vem sido revisto de forma recorrente nas últimas décadas, pelos críticos e historiadores de arte, é a questão da arte conceitual como um produto exclusivo oriundo de artistas norte-americanos e europeus. Algumas teses[3] defendem que a arte conceitual surgiu concomitantemente, a partir de uma crise geral da arte, em diversos lugares, e indicam, que a partir da exposição *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s*, de 1999, realizada no *Queens Museum of Art* de Nova York, a questão abrangente sobre a arte conceitual tomou maior dimensão, sendo considerada marco para sua reavaliação historiográfica. Os artistas brasileiros, Antonio Manuel, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Lygia Clark e Waltércio Caldas, expuseram na mostra. O principal a ser apontado aqui, em relação a essa exposição, são as reflexões que distinguiram arte conceitual de conceitualismo.

No prefácio do catálogo da mostra (1999), parte dos organizadores - Luis Camnitzer, Jane Faver e Rachel Weiss -, delineiam a distinção entre arte conceitual e conceitualismo. Enquanto indicam a arte conceitual como um termo usado para denotar uma prática essencialmente formalista que fora desenvolvida na esteira do minimalismo, creditam ao conceitualismo o rompimento decisivo com a dependência histórica da arte em relação à forma física e sua percepção visual, tratando-o como uma expressão de atitude que abrangeu uma gama maior de trabalhos e práticas. Fora praticamente a função da mostra ressaltar os trabalhos de artistas ligados ao conceitualismo, que estavam praticamente excluídos dos discursos historiográficos, que tinham como modelo apenas a poética conceitual disseminada pelos norte-americanos e europeus. Fez com que assim, os discursos aumentassem, delimitando um termo do outro, rompendo com topologias como "centro" e "periferia", retirando aqueles que ficavam a margem dos discursos, como se não houvessem produções conceituais, a não ser aquelas que eram exaltadas. Apesar das contribuições da mostra, ainda não se teve um consenso a respeito da arte conceitual. Alguns escolhem utilizar arte conceitual e outros o termo conceitualismo. No Brasil, há uma preferência pelo segundo termo, principalmente pelo motivo aqui já elucidado, em relação às suas diferenças em relação aos escritos de Kosuth, que rejeitava a subjetividade, a história e o simbólico, o que não se efetiva na maioria das produções dos artistas conceituais brasileiros (JAREMTCHUK, 2007). Segundo Cristina Freire:

> Nota-se um acento político na produção brasileira e latino-americana, em que a Arte Conceitual se distingue pela contextualização e ativismo de conteúdo utópico, em oposição à auto-referencialidade da Arte Conceitual na Europa e nos Estados Unidos. Não por acaso, o período de maior relevância para a Arte Conceitual coincide com o das ditaduras nos países latino-americanos e no Leste Europeu. [...]É certo que os artistas brasileiros mais destacados nas poéticas conceitualistas não admitiram que suas obras fossem consideradas dentro do

2 Como é o caso de Anna Bella Geiger, Artur Barrio, Antonio Manuel e Cildo Meireles.
3 Aqui deixamos de exemplo as teses de Mari Carmen Ramírez, Luis Camnitzer, Tony Godfrey e Peter Osborne, que foram utilizadas por Dária Jaremtchuk como subsídio para análise dos trabalhos de Anna Bella Geiger. In: JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo: Edusp / Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.

> rótulo "Arte Conceitual" importado com o sucesso de Joseph Kosuth. Porém, tanto nas formas discursivas como no conteúdo cognitivo explícito, a natureza dessas obras é conceitual. (FREIRE, 2006: p. 10-12)

A historiadora e crítica de arte brasileira Cristina Freire (2006), que muito analisou a corrente conceitualista na arte contemporânea, propõe que se amplie os sentidos da arte conceitual, incluindo ações cotidianas que mesclam arte e vida, integrando projeto e registro em uma mesma obra. No entanto, aponta que tais situações, já haviam sido criadas pelo grupo Fluxus, não sendo relacionado de forma indireta, uma vez que um dos primeiros artistas a usar o termo Arte Conceitual, foi um dos membros do grupo, Henry Flynt, em 1961.

O grupo Fluxus, que permaneceu de 1962 a 1978, foi estruturado ao redor da figura de George Maciunas, um artista de origem lituana radicado nos EUA, e tinha como colaboradores artistas de várias nacionalidades – europeia, americana ou japonesa -, que caracterizavam pelas inúmeras performances e happenings que realizavam. O termo "Fluxus", escolhido por Maciunas, fora para designar o nome de uma revista, que seria criada com o objetivo de publicar textos de artistas de vanguarda, fora da lógica da "cultura séria". O grupo contava com a participação de artistas de várias vertentes, como Nam June Paik, Joseph Beuys, George Brecht, Bem Vautier e Wolf Vostell, entre outros. Tanto as performances ou happenings, quanto as publicações de textos, filmes e vídeos, efetuaram um grande e importante impacto nas artes do período. O grupo valorizava a criação coletiva de artistas, músicos e escritores, e a ideia de intermídia era um dos princípios fundamentais que compunha o espírito do grupo. As ações do grupo foram muito disseminadas no período, marcando um momento de experimentações, subvertendo e destruindo convenções com sua postura radical, influenciando artistas de diversos países, inclusive brasileiros. Muitos artistas integrantes do Fluxus receberam grande influência do artista, músico e compositor, John Cage, assim como apreenderam técnicas e procedimentos de introdução do acaso na arte, que fora proposta por ele em seus seminários. Cage foi muito importante para o pensamento desses artistas, principalmente por divulgar o trabalho e pensamento de Marcel Duchamp, cuja influência é decisiva para o grupo. Maciunas, guiado por tais preceitos, notou que os membros do grupo, para desenvolver suas criações, deveriam buscá-las no cerne das experiências cotidianas, realizando funções comuns do dia-a-dia, como comer, dormir e andar, ou seja, ações banais do cotidiano, herdeiras do espírito dadaísta. Embora, muitas obras de artistas ligados ao grupo, ocuparem um lugar intermediário entre a ideia e a sua realização, até muito recentemente, eram desconsiderados como pertencente a essa vertente da Arte Conceitual. (FREIRE, 2006)

A VIDEOARTE: UMA PRÁTICA SURGIDA NA ESTEIRA DO CONCEITUALISMO

No entanto, como vimos, Arte Conceitual como termo abrangente designa "múltiplas propostas, compreende diferentes meios e provoca inúmeras discussões" (FREIRE, 1999). Tais produções, principalmente aquelas feitas por artistas brasileiros, abarcou uma série de suportes, tais como, livros de artistas, cartões e cartazes, fotografias, textos, xerox, arte postal, e até o vídeo. Tudo o que era experimentado lá fora, era logo assimilado por artistas daqui, como constata Paulo Sergio Duarte:

> [...] nos anos 70, mudanças de forma e linguagem, que se operavam lá no centro, ocorriam também aqui, na periferia do capitalismo, no processo que veio dar naquilo que, hoje, chamamos de globalização ou mundialização. As mais inteligentes mudanças tiravam partido de nossa

> situação submetida a tensões sociais e culturais diferentes e mais agudas do que aquelas do centro desenvolvido. (DUARTE, 2006: p. 135)

Quando aqui o vídeo começa a ser utilizado, é apropriado por artistas ligados ao conceitualismo, servindo de suporte para suas proposições, como constata Frederico Morais em um artigo publicado no jornal O Globo em 29 de janeiro de 1976:

> Hoje, a videoarte surge como extensão natural do trabalho de artistas do corpo ou artistas conceituais. Além do catálogo, ou substituindo-o, há sempre nas exposições experimentais um aparelho de TV em que são projetados videocassetes. Documentada pelo videoteipe, a performance permite sua releitura. (MORAIS, 1976)

Assim como a arte conceitual, o vídeo coaduna certas questões inerentes a ela e reafirma um distanciamento do mercado, embora essa ideia de não comercialização, de acordo com Lucy Lippard, em *The Dematerialization of the Art Object* (1973), não se confirma na arte conceitual, sendo logo assimilada pelo mercado, como veremos também acontecer com a videoarte, embora em sua fase inicial, a videoarte, de acordo com Cacilda Teixeira da Costa:

> Tinha um sentido de negação da televisão, pois propiciava uma informação reduzida e profunda, cujo caráter reflexivo sempre foi o oposto da televisão, e desafiava o mercado de arte com obras que (para desconsolo dos marchands) não constituíam objetos vendáveis, mas possíveis circuitos de informação. (COSTA, 2007: p. 73)

Inicialmente o vídeo correspondia a uma prática marginal, como aponta Arlindo Machado (2007), tornando-se depois, com sua expansão e consolidação, artigo de luxo, passando a ser adquirido por colecionadores em galerias de arte, que em contrapartida, com o crescimento da produção amadora, acaba ampliando os meios de distribuição (MELLO, 2008). Segundo alguns críticos e historiadores, foi Bruce Nauman o primeiro artista a vender um videoteipe, por intermédio da Galeria Howard Wise, em 1969. O trabalho, "Video pieces a-n", foi vendido para um colecionador europeu. (MORAIS, 1976)

Christine Mello (2008) irá perceber, que é justamente nesse período de deslocamento da arte - em que a expansão da dimensão artística se acentua para além da tela e do objeto -, que iremos ver florescer novas práticas em confluência com as mídias, e em grande importância, as práticas com o vídeo, que irão surgir nesse momento. Descobre-se que, por outro lado, determinados efeitos possíveis do vídeo, "como a efemeridade, o acontecimento, a impermanência das formas e a temporalidade da imagem, revelam-se como uma das melhores formas de traduzir esse mesmo momento de expansão da arte" (MELLO, p. 60).

O vídeo, disseminado após 25 anos do advento da televisão, irá logo despertar o interesse de dois artistas, o coreano Nam June Paik e o alemão Wolf Vostell, como já vimos, advindos do grupo Fluxus. Ambos demonstraram cedo o interesse por essa tecnologia como suporte para produção de arte. Vostell em específico, incitava uma crítica ao sistema televisivo da época em sucessivos *happenings* e *environments*. Nam June Paik, sul-coreano naturalizado americano, é reconhecido como o principal responsável por estabelecer o vídeo como uma nova forma de arte, trabalhando incialmente a desintegração das formas e na intervenção do sistema audiovisual eletrônico.

E sendo ela, a videoarte, recente no mundo, e mais ainda no Brasil, acabará se tornando objeto de estudo e criação para muitos artistas, que inicialmente não encontraram espaços com disponibilidade institucional para a difusão regular de suas obras, com exceção ao MAC/USP e MAM/RJ. Entre

as experiências iniciais, é difícil dizer quando se realmente começa a história da videoarte no Brasil. Eduardo Kac propõe que deva se considerar as intervenções de Flávio de Carvalho, na década de 1950, como primeira experiência artística com o vídeo no Brasil. Porém Arlindo Machado pontua que "os relatos referentes às primeiras experiências de vídeo no Brasil são obscuros e contraditórios", no qual podemos nos deparar com variados posicionamentos de como e quando realmente se iniciou. (MACHADO, 2007, p. 16)

Alguns pesquisadores associam os gestos pioneiros de *Limite* a *Tropicália* como precursores da linguagem do vídeo no Brasil, redimensionando as práticas do vídeo nas artes de maneira descentralizada e sob uma visão limítrofe. É preciso considerar, a grande dificuldade de produção que os artistas enfrentavam na década de 1970, devido aos escassos recursos tecnológicos no Brasil. A edição era realizada na própria câmera durante a gravação, o que limitava muito o fazer artístico, sendo reduzido a uma simples performance com a câmera fixa, em um único plano. Os primórdios e a devida consolidação da videoarte no Brasil será melhor desenvolvida no próximo tópico, e tentaremos abarcar ao máximo as produções e os discursos realizados durante a década de 1970, principalmente aqueles que serviram para impulsionar a prática, proporcionando a sua consolidação.

Em 1964 é lançado no mercado, pela Philips e a Sony, os primeiros aparelhos de vídeo destinados a uso doméstico, com preços inferiores ao dos aparelhos precedentes, possibilitando maior acesso aos artistas às produções de vídeo, que antes só era possível em grandes estúdios de TV. Nam June Paik, artista coreano naturalizado norte-americano integrante do Grupo Fluxus[4], utiliza desde 1959 televisores em suas instalações, e quando tais aparelhos são lançados nos EUA, o artista adquire no mesmo ano, com dinheiro de uma bolsa concedida pela Fundação Rockfeller, um equipamento da Sony *portapack* de ½ polegada, modelo CV2400, que foi um dos primeiros exemplares disponíveis no mercado. Paik, inicialmente, faz uso de seu aparelho para desenvolver suas pesquisas musicais, no entanto, além de utilizar o aparelho receptor que o equipamento proporcionava, passou a testar o aparelho produtor de imagens, iniciando suas primeiras experimentações com fins artísticos. A exibição, pioneira de um vídeo artístico, se deu pelo próprio artista, quando em 4 de outubro de 1965, gravou de um táxi, a visita que o Papa Pablo VI fez a Catedral de São Patrício, exibindo-o a noite no Café Au Go-Go, situado na *Bleecker Street*, no *Greenwich Village* de Nova York. (AGUIAR, 2007) (ZANINI, 2013)

No Brasil, as primeiras produções de vídeo com fins artísticos, se deu quase a uma década após a compra que Paik fez ao produto. O vídeo, demorou a ser incorporado às artes por artistas brasileiros, mas não por falta de curiosidade em usar o suporte, pois muitos artistas já utilizavam o audiovisual em suas produções desde fins dos anos 1960, impulsionados, principalmente, pelo experimentalismo presente nas artes visuais e especialmente pelo cinema novo.

Dos esforços realizados para começar a instaurar a utilização do vídeo nas experimentações artísticas no Brasil de forma efetiva, podemos dedicá-las em maior parte a Walter Zanini, enquanto diretor do MAC-USP, que possuía grande apreço pelas novas práticas artísticas conceituais. Na direção do museu, Zanini propôs novas questões que conduzia a um modelo mais condizente com a época, abarcando as novas práticas que estavam surgindo. Firmou a noção de um museu como *espaço operacional*, em que produção e recepção confluíam em conjunto e trabalhou arduamente para que artistas entrassem em contato com novas mídias emergentes. O MAC do Zanini - expressão constantemente usada por artistas e colaboradores do museu naquelas décadas -, se efetivou como um importante espaço para o florescimento da videoarte no Brasil. Muitos dos impulsos realizados,

4 Assim como o alemão Wolf Vostell, também integrante do grupo Fluxus, que também em 1959, iniciou suas produções utilizando aparelhos de TV para compor suas instalações, e também trabalharia com o vídeo ainda na década de 1960, como já citado anteriormente.

primeiras aparições em museu, primeiras produções e exposições, surgirá dessa nova museologia revolucionária, proposta por ele. Por tais fatores, é correntemente apontado como crucial para a consolidação da videoarte no Brasil, devido ao grande empenho ao qual se dedicou para que artistas começassem a utilizar o suporte e abrindo espaço para exibir tais obras, tanto no Brasil quanto no exterior.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com os debates apresentados, se evidencia a cisão entre as duas vertentes conceitualistas, devido a incompatibilidade do termo Arte Conceitual em relação ao que estava sendo produzido em outros países. As teses, que separaram uma terminologia da outra, cumpriram um importante papel que fizeram aumentar os debates em torno dessa prática, inserindo na discussão aqueles que se encontravam a margem dos discursos. Através deles, os sentidos da Arte Conceitual foram ampliados, e deram importância a práticas surgidas em seu interior, como a videoarte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR; Carolina Amaral de. *Videoarte no MAC-USP*: o suporte de idéias nos anos 1970. Dissertação de mestrado. Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo; 2007.

CAMNITZER, Luis; FAYER, Jane; WEISS, Rachel (Orgs). *Global Conceptualism*: Points of Origin, 1950s-1980s. New York: Queens Museum, 1999. p. 53–71

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

COSTA, Cacilda Teixeira da. Videoarte no MAC. In: *Made in Brasil*: Três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2007. pp. 69-73

DUARTE, Paulo Sergio. Anos 70 – a arte além da retina. In: *Anos 70: Trajetórias*. Vários autores. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005. p. 133-145

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

_____. *Poéticas do Processo:* Arte Conceitual no museu. São Paulo: Editoras Iluminuras, 1999.

JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais.* São Paulo: Edusp / Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

KOSUTH, Joseph. A arte depois da Filosofia. In: COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Glória (Orgs.). *Escritos de Artista*: Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Editor, 2009. p. 210-234

LEWITT, Sol. Parágrafos sobre Arte Conceitual. In: COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Glória (Orgs.). *Escritos de Artista*: Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Editor, 2009. p. 176-181

LIPPARD, Lucy R. *Six years*: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972. Berkeley: University of California Press, 1997.

MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro. In: *Made in Brasil:* Três décadas de vídeo no Brasil. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2007. pp. 15-47

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo.* São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2008.

MORAIS, Frederico. "Vídeo-arte: Revolução cultural ou um título a mais no currículo dos artistas". *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1976.

ZANINI, Walter. Versão Ampliada (2012/2013). In: *Walter Zanini: escrituras críticas.* Cristina Freire (Org.). São Paulo: Ed. Annablume/MAC-USP, 2013b. pp. 149-155

GT
ARTE, CULTURA E SOCIEDADE

30NOV2016

Coordenação: **Felipe Andrade da Rocha** (UFJF)

A UTILIZAÇÃO DE REDES SOCIAIS COMO O SNAPCHAT E INSTAGRAM E O TRABALHO DE ARTISTAS MULHERES: TEMA E GALERIAS VIRTUAIS

Isadora Maríllia de Moreira Almeida[1]
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo tentar entender como aplicativos de redes sociais como o *Snapchat* e o *Instagram* têm influenciado o trabalho de artistas mulheres contemporâneas, que os utilizam não só como meio de divulgação de seu trabalho, mas como tema de suas obras. Analisa-se a maneira como são utilizados os aplicativos, seus propósitos e experiências possíveis através do meio digital que estão inseridos contemporaneamente.

Palavras-chave: Redes Sociais; Mulheres; Arte; Internet.

INTRODUÇÃO

O universo da internet vive hoje um dos seus mais gloriosos momentos: o da criação, interação e compartilhamento; onde são poucas as barreiras para que uma mensagem seja transmitida ao redor do mundo. A internet, que nos anos 2000 possuía apenas 6,5% de usuários[2], hoje está presente na vida de 3,2 bilhões de pessoas no mundo, cerca de 43% da população mundial. Não se limitando ao acesso pelo computador, cada vez mais pessoas utilizam os serviços de internet móvel nos seus aparelhos celulares, e no final de 2015, a expectativa era a de que 69% da população tivesse planos de cobertura 3G[3]. No Brasil, por exemplo, o principal acesso à internet se dá via móvel segundo o Suplemento de Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) de 2014.[4]

A internet móvel possibilita que os aparelhos celulares mais novos, os chamados *smartphones*, tenham acesso a diferentes tipos de aplicativos principalmente os de redes sociais. Uma rede social é entendida "como um conjunto de dois elementos: atores (pessoas, instituições ou grupos; os nós da rede) e suas conexões (interações ou laços sociais)" (WASSERMAN & FAUST, 1994; DEGENNE & FORSE, 1999 apud RECUERO, 2009, p. 24). Atualmente existem inúmeras redes sociais que investem no formato de aplicativos, para que seu usuário não tenha que se conectar ao site da rede social toda vez que quiser acessá-la. Recuero (2009) diz que

> Sites de redes sociais são os espaços utilizados para a expressão das redes sociais na Internet. Sites de redes sociais foram definidos por Boyd & Ellison (2007) como aqueles sistemas que

1 Bacharel em Moda (UFJF), Bacharel em Artes e Design (UFJF) e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Arte, Cultura e Linguagens (UFJF). isadora.moreira@gmail.com

2 Pesquisa realizada pela UIT (União Internacional das Telecomunicações). FONTE: http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2015/05/mundo-tem-32-bilhoes-de-pessoas-conectadas-internet-diz-uit.html

3 A tecnologia 3G é a terceira geração de padrões da telefonia móvel, baseada nas normas da UIT. Pesquisa realizada pela UIT (União Internacional das Telecomunicações). FONTE: http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2015/05/mundo-tem-32-bilhoes-de-pessoas-conectadas-internet-diz-uit.html

4 FONTE: http://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2016-04/celular-e-principal-meio-de-acesso-internet-na-maioria-dos-lares

> permitem I) a construção de uma persona através de um perfil ou página pessoal; II) a interação através de comentários; e III) a exposição pública da rede social de cada ator. Os sites de redes sociais seriam uma categoria do grupo de *softwares sociais*, que seriam *softwares* com aplicação direta para a comunicação mediada por computador. (RECUERO, 2009, p. 102)

As redes sociais, então, permitem não só a construção de uma persona, mas sua exposição e interação. Existem redes sociais para propósitos distintos, como os de publicação de textos e fotos, que serão os objetos de estudo neste artigo. Os aplicativos das redes sociais *Instagram* e *Snapchat*, que serão abordados, conquistaram seus usuários com recursos e possibilidades de publicação, somando mais de 500 milhões de pessoas nos dias de hoje. A intenção dessa pesquisa é a de procurar entender como as artistas mulheres têm utilizado os espaços dessas redes sociais não só para a divulgação, mas também como tema central de seus trabalhos.

A CIRCULAÇÃO DAS IMAGENS, SUA DURAÇÃO E SENTIDO NOS APLICATIVOS

Antes de mais nada, é preciso conhecer um pouco sobre cada um dos aplicativos das redes sociais em questão: o *Instagram* se define como "maneira simples de capturar e compartilhar momentos do mundo"[5] enquanto *o Snapchat* apenas diz "A vida é mais divertida quando você vive cada momento :) Bom Snapping!"[6]. Ambos os aplicativos são voltados para o compartilhamento de imagens e estão classificados na loja de aplicativos da Apple Store na categoria de "essenciais". Eles permitem que seu usuário tire fotos ou use imagens já salvas em seu celular, mas fica implícito que o interessante é que ele se utilize da fotografia para explorar suas possibilidades.

Segundo Sontag (2004) "fotos fornecem um testemunho (...) a fotografia tornou-se um dos principais expedientes para experimentar alguma coisa, para dar uma aparência de participação" (SONTAG, 2004, p. 16 e 21). Partindo da premissa do testemunho e participação, tirar fotos com o celular e compartilhá-las, nada mais seria do que uma nova forma de dividir as experiências vividas com outras pessoas.

A fotografia vai além disso, ela é de certa forma um passatempo que não é praticada necessariamente como arte (SONTAG, 2004). Diogo e Sibilia (2011) afirmam que

> As câmeras digitais hoje se acoplam aos telefones celulares e outros dispositivos desse tipo para monopolizar, a toda velocidade, a produção de imagens caseiras, tanto estáticas como em movimento. Deslocando os já antiquados artefatos analógicos, essa tecnologia reina quase absolutamente nesses territórios; e, com ela, vão se tornando habituais novas formas de captar, armazenar e exibir fotografias íntimas, enquanto costumes mais velhos vão sendo deixados para trás. (DIOGO; SIBILIA, 2011, p. 133)

Talvez a popularidade dos aplicativos *Instagram* e *Snapchat* venha dessa constatação, de que não é necessário ser um artista para tirar uma boa foto. Estes aplicativos apresentam ferramentas de correção de luz, cor, tamanho, inclusão de textos, figuras, dentre muitas outras opções de filtros que antes só eram possíveis com o uso de técnicas de edição ou softwares de imagens. Manipular uma foto nunca foi tão fácil, assim como sua exposição.

5 FONTE: https://itunes.apple.com/br/app/instagram/id389801252?mt=8
6 FONTE: https://itunes.apple.com/br/app/snapchat/id447188370?mt=8

Criado em 2010 por Kevin Systrom e Mike Krieger, o *Instagram* (figura 1) conta com mais de 500 milhões de usuários, sendo que mais de 300 milhões o utilizam diariamente. Além de poder tirar uma foto com a própria função "câmera" do aplicativo, a foto depois pode ser compartilhada em outras redes sociais tais como o *Facebook*, *Twitter* e *Tumblr*.

Uma nota publicada pela empresa em 21 de junho de 2016[7], trazia os seguintes dizeres: "Se você é um ilustrador, um colecionador de tênis ou um astronauta na Estação Espacial Internacional, cada foto e vídeo que você compartilha ajuda a aproximar as pessoas de amigos e interesses, amplia perspectivas e inspira um sentimento de admiração". Logo, percebe-se que os usuários do *Instagram* variam entre si, artistas, marcas, figuras públicas atletas, músicos e outros também se utilizam do serviço, o que também acontece com o *Snapchat*.

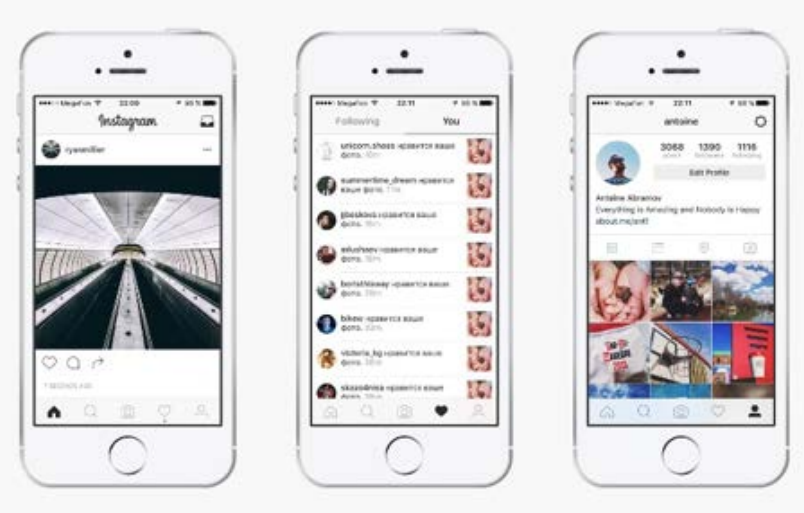


Figura 1: Exemplos mostram a interface do Instagram em um iPhone: linha do tempo, atividades e perfil do usuário.
FONTE: https://www.windowsclub.com.br/wp-content/uploads/2016/05/instagram-ios.jpg

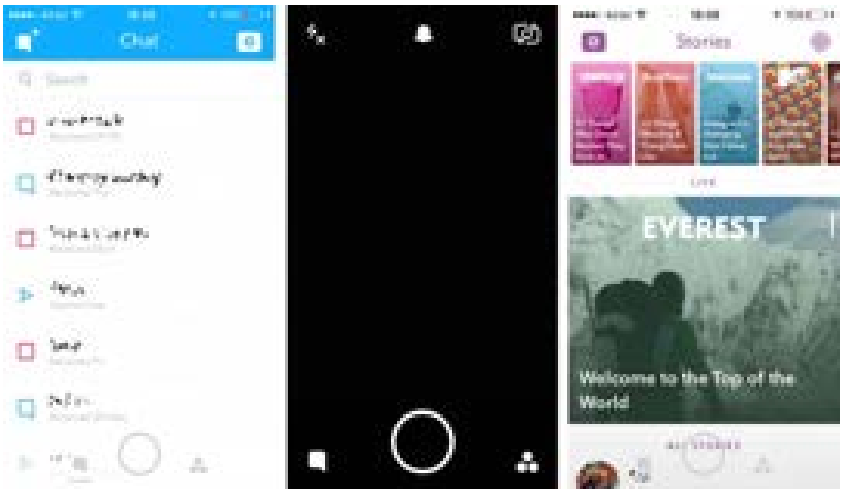


Figura 2: Exemplos mostram a interface do Snapchat: Chat, Página Inicial (câmera) e Stories.
FONTE: http://cdn.gsmarena.com/imgroot/news/16/06/snapchat/-728/gsmarena_001.jpg

7 FONTE: http://blog.instagram.com/post/146255204757/160621-news

Diferentemente do *Instagram*, o *Snapchat* (figura 2) surgiu em 2011 com uma proposta diferente de compartilhamento. Cerca 100 milhões[8] de pessoas usam o serviço diariamente idealizado por Evan Spiegel, Bobby Murphy e Reggie Brown. As fotos e vídeos no aplicativo podem ser enviadas diretamente para os amigos do usuário, ou postadas no seu perfil, – chamada de *stories*– com um tempo de visualização limitado. Esse tempo é determinado pelo próprio usuário, e pode variar de 1 a 10 segundos, para fotos e vídeos. Depois disso, o conteúdo fica disponível para visualização durante 24 horas para os seus seguidores, que podem escolher se querer visualizar ou não. Depois de 24 horas contadas após o horário da postagem, a mesma é apagada do perfil.

Ambos os aplicativos dispõem de recursos de edição de fotos, e depois do sucesso do formato com que o *Snapchat* opera, o *Instagram* anunciou um serviço dentro do seu aplicativo que se assemelha muito com o concorrente. Chamado de *Instagram Stories*, ele oferece a seus usuários a opção de tirar fotos e gravar vídeos com uma duração de exibição, como o *Snapchat.*

Se antes uma fotografia era tirada para eternizar um momento, um *memento mori* (SONTAG, 2004), agora ela é instantânea e tem tempo de existência. Talvez isso possa ser explicado pelo fato de que assim como mudaram as tecnologias de capturar, exibir e armazenar fotos; os relacionamentos entre pessoa e imagem também possam ter se adaptado e evoluído a um novo estágio. (DIOGO; SIBILIA, 2011) A imagem ou o vídeo ao ser apagado, cai na propriedade do não pertencimento, afinal, aonde ela vai parar? Como já questionava Barthes (1980) sobre a quem pertencia uma fotografia, se ao objeto a ser fotografado ou ao fotógrafo, nesse momento é possível questionar também se imagem pertence ao fotografado, ao fotógrafo ou ao aplicativo que possibilitou sua criação e/ou o desaparecimento.

A publicidade também aproveita das novas formas de ver as imagens e passa a protagonizar um espaço que antes se tinha a impressão de que era íntimo. Empresas têm criado perfis em redes sociais como o *Instagram* e o *Snapchat* como forma de se aproximarem de seus clientes e conquistarem novos, uma vez que caso sejam patrocinados (e paguem por isso) eles aparecem obrigatoriamente na linha do tempo do usuário (figura 3 e 4).

Figura 3: Exemplos de tipos de anúncios disponíveis no Instagram: Foto, Vídeo e Carrosel.
FONTE: http://agenciabind.com.br/wp-content/uploads/2015/10/ANUNCIOS-copy1.jpg

8 FONTE: https://www.snapchat.com/l/pt-br/ads

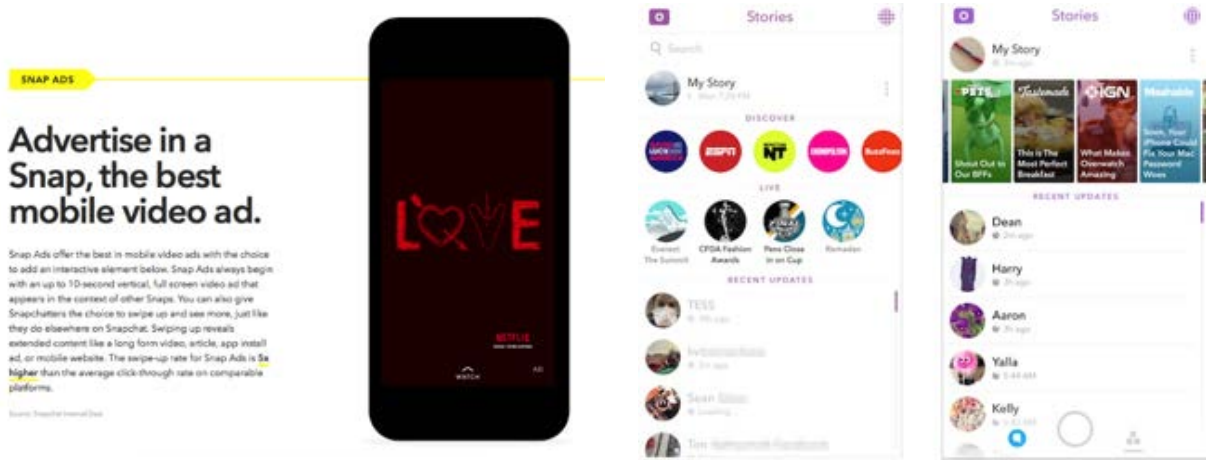


Figura 4: Snapchat promove em seu site os benefícios de anunciar dentro do aplicativo e interface do "Stories" mostrando algumas das marcas que são patrocinadas.
FONTE: https://www.snapchat.com/l/pt-br/ads#snap-ads e http://cdn.smosh.com/sites/default/files/2016/06/snapchat-discovery-1.jpg

No entanto, por serem aplicativos gratuitos, estes abrem espaço para que pessoas fora do mundo publicitário como o das artes, também o utilizem como maneira de divulgar seu trabalho. Com maior frequência artistas se inscrevem em aplicativos como estes para que expectadores possam ver que suas obras vão além das galerias formais de exibição de arte, criando uma espécie de galeria virtual. Sobre as galerias virtuais, Gasparetto e Santos (2010) dizem:

> Uma galeria virtual deve ser o objeto de desejo dos artistas das mídias digitais (...) parece que chegamos onde os artistas queriam estar, um espaço de exposições livre para o público interagir. Chegamos ao ciberespaço. No ciberespaço a velocidade dos contatos tornou-se quase instantânea, quanto mais informação, para um grande *mailling*, mais visto, mais comentado, mais procurado, mais acessado, maior o número de seguidores e mais valorizado. (GASPARETTO; SANTOS, 2010, p.10)

Existe uma série de sites que têm como propósito a divulgação do trabalho de artistas, galerias virtuais, como Behance Network, DeviantART e Cargo Collective. Entretanto, são em redes sociais que os artistas ganham mais visibilidade, pois seus usuários não são se limitam a artistas.

O *Instagram* conta com o trabalho de artistas que não são necessariamente fotógrafos, como ilustradores, pintores, *performers* dentre outros. Como o aplicativo permite que seus usuários "sigam" outros perfis, ele pode acompanhar o que estes artistas postam, que variam desde seu trabalho ao registro do processo criativo. Dessa forma cria-se uma proximidade e até uma sensação de intimidade entre usuários que utilizam o Instagram como um passatempo, e aqueles que o transformam em um diário imagético.

No *Snapchat* (e agora na nova ferramenta *Instagram Stories*), que tem como objetivo o compartilhamento de imagens e vídeos rápidos considerados "banais", não tão plásticos e que se "apagam" depois de certo tempo, já não cria uma sensação de "galeria virtual". Kotfila (2014) diz que

> As mensagens efémeras com desaparecendo de dados permitem aos usuários capturar e compartilhar momentos temporários ao invés de postar imagens mais permanentes. Parece haver uma proliferação destes aplicativos de dados que desaparecem que dependem de me-

> canismos de autodestruição. A informação torna-se tanto um termo descartável como curto. (KOTFILA apud CHARTERIS; GREGORY; MASTERS, 2014, p. 1, tradução da autora)

Por isso, no *Snapchat* são postadas imagens e vídeos mais pessoais, com edições menos elaboradas. No caso deste artigo, foram selecionadas três artistas mulheres que têm como forma principal de divulgarem seu trabalho o *Instagram*, sendo que duas delas também se utilizam do *Snapchat* e aplicativos de fotos como tema de suas obras.

ARTISTAS MULHERES: GALERIAS VIRTUAIS E SUA UTILIZAÇÃO

Segundo a matéria "Men vs. Women: Who Is More Active on Social Media?"[9] ao contrário dos homens que utilizam as redes sociais mais para reunir informações, as mulheres criam seus perfis para se conectarem a familiares e amigos. A maioria dos usuários de internet móvel são mulheres, assim como os perfis do *Instagram*, onde as contas de marcas e empresas também têm como maioria dos seguidores as mulheres, e *Snapchat*.[10]

Outra reportagem, "70 percent of Snapchat's users are women – so why do ladies love the app so much?"[11], são listados os motivos pelos quais as mulheres são a maioria no *Snapchat.* Entre os motivos, alguns chamam a atenção como "Porque é ótimo para compartilhar pensamentos aleatórios", "é inspirador", "é um aplicativo ótimo para namorar", "ensina as pessoas a amarem a si mesmas", e "é um aplicativo conveniente"[12].

Pensando nessa relação entre as mulheres e as redes sociais, foram analisados alguns perfis de mulheres artistas, percebendo a maneira com que os utilizavam no aplicativo Instagram. Entre as escolhidas estão a ilustradora Jennifer Williams (@what_my_daughter_wore), artista visual Erin M. Riley (@erinmriley) e a fotógrafa Petra Collins (@petrafcollins). O critério de escolha foi baseado na popularidade que alcançaram nas redes sociais e frequência de postagem.

Jennifer Williams (@what_my_daughter_wore) ficou conhecida após começar a postar desenhos do que sua filha vestia tanto em seu blog como conta no *Instagram*, em 2011. O sucesso foi tanto, que em 2014 acabou lançando um livro, que reúne as ilustrações publicadas por Williams (figura 4 e 5)[13]. Atualmente ela conta com 34.600 seguidores no *Instagram*, com 782 publicações, postando pelo menos 1 ilustração por semana. Suas ilustrações são baseadas em fotografias, e mantêm a ideia da "fotografia como registro do real" uma vez que se acredita que as pessoas representadas são reais, assim como suas roupas e poses.

Além de sua filha, aparecem ilustrações de amigos e pessoas de seu convívio. Seu perfil no *Instagram* mistura a ideia de "álbum de família" (SONTAG, 2004) e "portfolio virtual", pois ali não estão fotos, mas ilustrações. Elas registram não só as excêntricas roupas, mas também o crescimento das personagens principais de "What My Daughter Wore", que traduzindo para português seria algo como "O que minha filha vestiu".

O aspecto de fotografia nas ilustrações de Williams pode ser explicado pela forma com que as pessoas retratadas olham para o expectador, quase sempre de maneira direta, e suas poses. O desenho é realista, pois apresenta cores e texturas que dão a impressão de que tudo é "quase" uma

9 FONTE: https://www.brandwatch.com/2015/01/men-vs-women-active-social-media/
10 FONTE: http://www.adweek.com/news/technology/snapchat-suddenly-attracting-lot-more-millennial-women-men-170560
11 FONTE: http://www.digitaltrends.com/social-media/women-love-snapchat/
12 Tradução da autora.
13 Acesso em 21/08/2016.

foto, utilizando materiais como lápis de cor. Em entrevista ao site da Vogue[14], em dezembro de 2014, Williams disse tirar fotos de suas três filhas com seu iPad. Ela também disse receber várias fotos no estilo *selfie* de usuários que desejam ser desenhados por ela, mas limita-se a desenhar somente suas filhas e amigas.

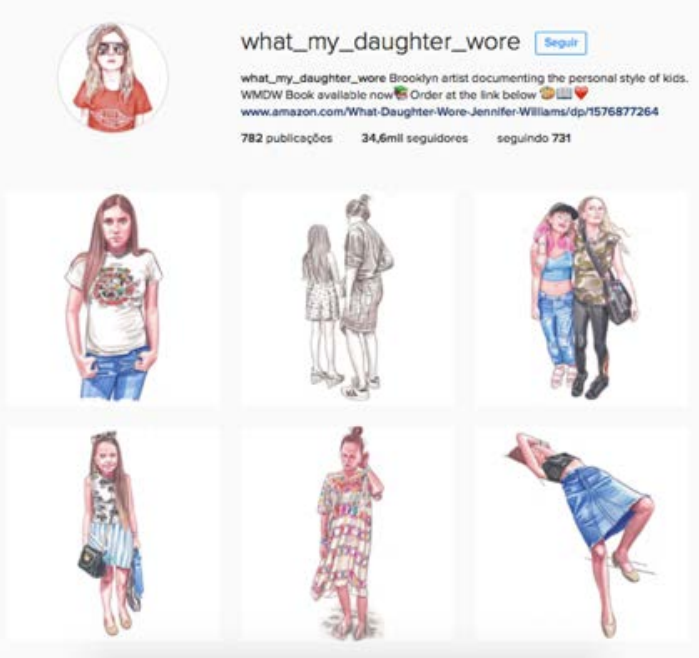


Figura 5: Perfil de Jennifer Williams no Instagram. FONTE: https://www.instagram.com/what_my_daughter_wore/

Figura 6: Capa do livro "What My Daughter Wore", de Jennifer Williams. FONTE: https://www.amazon.com/What-Daughter-Wore-Jennifer-Williams/dp/1576877264

Diferente do trabalho de Jennifer Williams, a artista plástica Erin M. Riley utiliza das redes sociais não só para divulgar seu trabalho, mas para criá-lo. Riley trabalha com tapeçarias e os assuntos abordados em suas obras são as *selfies*; fotos que as pessoas postam no *Instagram* e *Snapchat*; frames de vídeos e *gifs*, em que corpos femininos aparecem de maneira íntima, com certo apelo sexual. A artista transforma as tapeçarias em obras que criam narrativas sobre como o uso das redes sociais (principalmente *Instagram, Youtube, Snapchat*) são feitos por algumas mulheres (figura 6).

Sobre seu processo criativo, em uma entrevista para a revista *Dazed And Confuzed*, Riley diz que se inspira em imagens que ela coleta em redes sociais como *Tumblr, Instagram* e *Facebook*, as próprias fotos e imagens do *Google*. As imagens que aparecem nas suas obras jamais esperavam ser vistas em tapeçarias, e questionam a técnica *versus* o motivo, o passado e a tradição de tecer e bordar imagens com fotos que são consideradas sem importância, ou que não caberiam em tal suporte.

Packard (2015) fala sobre o trabalho de Riley: "A *selfie* e a tapeçaria parecem ser opostos por natureza. A *selfie* é tipicamente de improviso, desaparecendo no *Snapchat* ou se enterrando no ciberespaço, ao passo que a tapeçaria é o produto de um processo lento, deliberado e feito para durar por gerações"[15]. E como as pessoas acreditam que suas imagens serão apagadas, acabam enviando fotos íntimas, como os *nudes* que Erin M. Riley representa em suas tapeçarias (figura 7). Esses opostos são

14 FONTE: http://www.vogue.com/6106471/what-my-daughter-wore-jenny-williams-illustrations/
15 Tradução da autora.

interessantes justamente porque as imagens são eternizadas em suportes vistos como "eternizadores", apesar do conteúdo fazer parte de um universo feito para durar pouco, se perder na internet.

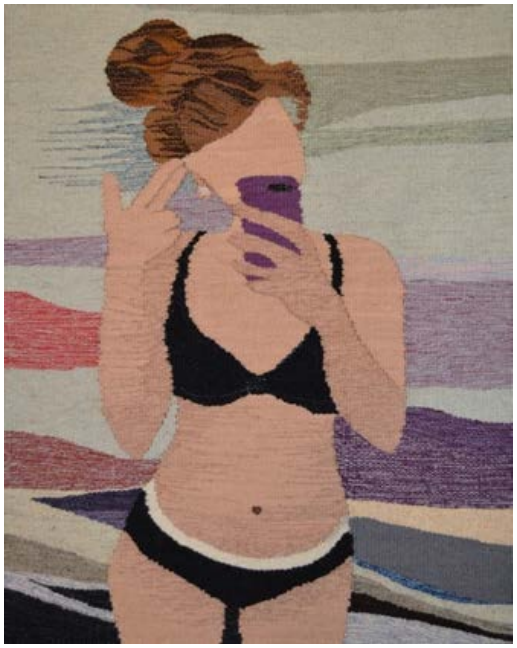


Figura 7: "Nudes 29", Erin M. Riley, 2015.
FONTE: http://www.dazeddigital.com/artsandculture/gallery/19601/0/erin-riley

Figura 8: "Nudes 9", Erin M. Riley, 2015.
FONTE: http://www.dazeddigital.com/artsandculture/gallery/19601/4/erin-riley

Os corpos nus ou seminus do trabalho da artista não estabelecem apenas uma relação entre a duração da imagem e seu suporte, eles também chamam a atenção sobre a maneira como protagonizam o espaço. Como as mulheres aparecem tirando fotos de si mesmas nuas, fica claro que o olhar que têm sobre o seu corpo é um olhar feminino, e não masculino como na maioria das pinturas acadêmicas de nus. Contudo, é um olhar feminino que também sabe que está sendo observado, característica tradicional da pintura. Sobre o nu, Berger (1972) afirma que este está relacionado com a experiência sexual, em que "o corpo nu, para se tornar um nu, tem de ser visto por alguém enquanto objeto" (BERGER, 1972, p. 58).

As obras de Erin M. Riley são interessantes não só por elas terem como tema principal algo tão contemporâneo como o compartilhamento de imagens e vídeos nas redes sociais e em aplicativos como o *Snapchat* e *Instagram*, mas por transformarem esse conteúdo e relacioná-lo mesmo que indiretamente com as pinturas de nus não-contemporâneas. Por mais que seja a mulher a criadora das *selfies* e *nudes*, a sua imagética sexual ainda funciona como a pós-renascentista, ela é "frontal – literal ou metaforicamente – por o protagonista ser o espectador-proprietário olhando para ela" (BERGER, 1972, p. 60), e cumpre com seu papel de incitar o desejo por meio de arquétipos (SONTAG, 2004).

A fotografa Petra Collins ficou conhecida após publicar na revista online *Rookie Mag* diversos ensaios fotográficos sobre a adolescência feminina e sua relação com o mundo, com um certo ar de nostalgia (figura 8). Tema principal de seu trabalho, Petra tira fotografias de adolescentes e seus quartos, do corpo feminino e a interação das mulheres jovens com seus celulares (como se estivessem realizando *selfies*) assim como Erin M. Riley. Como todas as outras artistas citadas acima, Petra Collins também mantém um portfolio online com seus trabalhos, e mesmo após criar um projeto de curadoria online de trabalhos de mulheres artistas, o *The Ardorous*, que também participa, seu con-

teúdo também está disponível no *Instagram*. Ou seja, seu trabalho acaba ganhando mais destaque e repercussão nas redes sociais.

Petra Collins em uma entrevista declarou que a "Visibilidade é fundamental nesta era, pois vivemos em um mundo de imagens. Se você não se vê representado, você não se sente parte do cenário. É como se você nem existisse"[16]. Em 2013, Petra protagonizou uma polêmica com sua conta no *Instagram*: após publicar uma foto (figura 9) em que apareciam pelos pubianos, seu perfil foi denunciado e retiraram a foto do ar. Segundo uma matéria publicada no site da Revista Vogue americana[17], o *Instagram* considerou que a foto violava os termos de uso do aplicativo, só que o ocorrido apenas fez com que Petra ganhasse ainda mais visibilidade na internet. Atualmente Petra conta com 364 mil seguidores e 1.294 publicações em sua conta no *Instagram*. Ela também declarou ter uma conta no *Snapchat*, e em 2016 a marca *Gucci* a nomeou como uma de suas novas musas, e Petra protagonizou não só desfiles mas fotos e vídeos no *Instagram* e *Snapchat* da *Gucci*[18].

Figura 9: Teenage Gaze. Petra Collins, 2013.
FONTE: http://www.petracollins.com

Figura 10: Foto publicada no Instagram de Petra Collins que foi removida do perfil da artista após denúncias.
FONTE: http://www.vogue.com/872835/the-power-of-instagram-petra-collins-and-kim-kardashian-in-the-age-of-the-selfie/

As artistas analisadas aqui não só se utilizam dos aplicativos de redes sociais para a divulgação e inspiração para os seus respectivos trabalhos como também tecem comentários de como o corpo feminino pode ocupar este espaço. As figuras femininas são a maioria das personagens das narrativas criadas nas fotos e ilustrações, e demonstram de certa forma como podem ser criadas diferentes abordagens a partir de um corpo feminino. Estes corpos femininos nos trabalhos de Jennifer Williams, Erin M. Riley e Petra Collins são corpos que se alternam entre a infância, a adolescência e a juventude; e que se integram de maneira harmônica onde estão expostos e permitem inúmeras reflexões a partir do momento em que se tornam uma obra de arte. Porém, isto já não cabe na presente pesquisa, e fica em aberto a oportunidade para investigações futuras.

16 FONTE: http://pontoeletronico.me/2016/selfie-corpo/
17 http://www.vogue.com/872835/the-power-of-instagram-petra-collins-and-kim-kardashian-in-the-age-of-the-selfie/
18 https://likes.asos.com/37022/petra-collins-gucci-snapchat/

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O advento de aplicativos de redes sociais pela internet permitiu não só que as pessoas pudessem se conectar e fazer amizades entre si, mas experimentarem novos ambientes e possibilidades. Os aplicativos de compartilhamento e postagem de fotos como o *Instagram* e o *Snapchat* mudaram a noção de "álbum de fotos" e como as pessoas hoje enxergam a fotografia.

A fotografia passou a ser não só um registo para eternizar momentos, e evoluiu para algo que está mais para um registo instantâneo que pode ou não se perder por aí. A facilidade com que aparelhos celulares e câmeras digitais capturam as imagens e permitem seu compartilhamento alterou a forma como as pessoas selecionam o que querem guardar para si ou não. Pode ser uma fotografia que traga consigo uma narrativa de afeto, ou apenas o registro de um momento que caso se perca, não fará falta.

E é nesses ambientes dos aplicativos que os usuários decidem o que mostrar ou não, permitindo que cada perfil crie sua própria galeria de imagens. Essas galerias estão sendo aproveitadas cada vez mais por empresas, marcas e também artistas que desejam expor seu trabalho e se aproximar do público. E como a maioria dos usuários são mulheres, foram analisadas duas artistas que não só sabem aproveitar do espaço online, para expandirem seus contatos, mas trazer um pouco deste mundo para suas obras.

Conclui-se que uma vez que aplicativos como o *Instagram* e *Snapchat* estão presentes na vida das pessoas, eles se tornam essenciais para a discussão de como as imagens são vistas hoje e abrem espaço para novos estudos sobre elas. A análise do trabalho de artistas mulheres possibilita entender como o espaço que ocupam nesses aplicativos funciona e como podem ser tecidas novas narrativas a partir de suas postagens. As imagens podem ou não causar impacto e não há estranhamento quando o tema de obras passa a ser também *selfies* ou *nudes*, expressões características do universo dos aplicativos de imagens. As poses tradicionais não são abandonadas, mas ganham outro sentido no trabalho de artistas mulheres que se aproveitam não só da possibilidade de compartilharem seu trabalho, mas também de falarem em suas obras destes aplicativos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: Nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

BERGER, John. **Modos de ver**. São Paulo, Martins Fontes: Edições 70, 1972

BERNARD, Katherine**. The Power of Instagram: Petra Collins and Kim Kardashian in the Age of the Selfie.** Disponível em: http://www.vogue.com/872835/the-power-of-instagram-petra-collins-and-kim-kardashian-in-the-age-of-the-selfie/

CHARTERIS, Jennifer; GREGORY, Sue; MASTERS, Yvonne. **Snapchat 'selfies': The case of disappearing data.** In: Rhetoric and Reality, Critical Perspectives on Education Techology. Dunedin, Nova Zelândia. Ascilite, 2014. Disponível em: http://www.ascilite.org/conferences/dunedin2014/files/concisepapers/47-Charteris.pdf**.** Acesso em 06/08/2016

DIOGO, Lígia; SIBILIA, Paula. **Vitrines da intimidade na internet: imagens para guardar ou para mostrar?**. In: Estudos sociológicos., Araraquara, v.16, n.30, p.127-139, 2011. Disponível em: http://piwik.seer.fclar.unesp.br/estudos/article/view/3892/3573. Acesso em 19/08/2016.

Erin M. Riley. Disponível em: http://erinmriley.com/home.html e https://www.instagram.com/erinmriley/. Acesso em 18/08/2016.

Erin M. Riley's Selfie Tapestries Tackle Sexuality, Excitement, and Boredom. Disponível em: https://thehundreds.com/blog/erin-m-riley-interview/. Acesso em 23/08/2016

GASPARETTO, Débora Aita; SANTOS, Nara Cristina**. Galerias virtuais de arte digital no ciberespaço: possibilidades para o sistema da arte contemporânea.** In: 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas "Entre Territórios" – 20 a 25/09/2010 – Cachoeira – Bahia – Brasil. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/debora_aita_gasparetto.pdf. Acesso em 20/08/2016

Instagram. Disponível em: https://www.snapchat.com/l/pt-br/

Jennifer Willians: What My Daughter Wore. Disponível em: https://www.instagram.com/what_my_daughter_wore/ e http://whatmydaughterwore.blogspot.com.br. Acesso em 21/08/2016

MONTEIRO, Ariana. **Selfie e a politização do corpo feminino.** Disponível em: http://pontoeletronico.me/2016/selfie-corpo/. Acesso em 26/08/2016

PACKARD, Cassie. **Tapestries for the Tinder generation.** Disponível em: http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/24222/1/tapestries-for-the-tinder-generation. Acesso em 20/08/2016

Petra Collins. Disponível em: http://www.petracollins.com. Acesso em 20/08/2016

RECUERO, Raquel**. Redes sociais na internet.** Porto Alegre, Sulina, 2009

Snapchat. Disponível em: https://www.snapchat.com/l/pt-br/. Acesso em 18/08/2016.

SONTAG, Susan**. Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PRÁTICA ARTÍSTICA E PENSAMENTO TEÓRICO: A PÓS-GRADUAÇÃO COMO CAMPO DE AÇÃO – UM ESTUDO REFLEXIVO E ALARGADOR DO CONCEITO DE REDE*

Marcillene Ladeira[1]
Grupo de Pesquisa MAMETO CNPq/PPGAV-EBA-UFBA

RESUMO: O artigo objetiva refletir sobre o fato artístico e seu processo na condição de atuação da Pós-Graduação *Stricto Senso*, de modo a tecer considerações sobre tal território, bem como efetivar contribuições para o mesmo. Dados estatísticos evidenciam um atraso bastante grande da área com relação aos esforços iniciais de outras esferas do conhecimento. Em dados de 1991/1992, por exemplo, enquanto a área de saúde, a mais consolidada, possuía 213 cursos estabelecidos, a produção plástica havia apenas sete. Isto passa a ser compreendido quando se verifica que apesar do CNPq e da CAPES serem instituídos no ano de 1951 (Lei nº 1.310, de 15 de janeiro e Decreto nº 29.741, de 11 de julho), ainda demoraram 23 anos para que surgisse o primeiro curso de Mestrado (1974) e 29 anos para o primeiro curso de doutorado (1980). Já o credenciamento no CNPq ocorreu 33 anos após seu surgimento (1984). Desta data em diante é que passamos a um crescimento, ainda que pequeno, em princípio. O primeiro grupo de pesquisa instituído a nível nacional foi a Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), sendo consolidada em 1987; ano em que também surge a Federação de Arte/Educadores do Brasil (FAEB). Em virtude deste retardamento verificam-se muitas lacunas e uma delas, como coloca Stephen Wilson (2003), é identificar que os parâmetros que inclui a arte em âmbito científico ainda não serem claros. É neste sentido que o artigo em questão, circunstancia uma das contribuições escritas por mim no projeto de Mestrado (Turma 2014/2015). Para ser mais exata, diz respeito a um estudo reflexivo e alargador do conceito de "Rede"; esta definição tem sido usado em diversos campos do conhecimento, como na ciência e na tecnologia, e não somente na arte. Cecília Salles (2006) é quem primeiro o empregou, tendo o incorporado após verificar a necessidade de um termo que desse conta das novas exigências vindas a partir das múltiplas conexões, em constante mobilidade, que invadiram o campo artístico. Ao concatená-lo com os estudos do físico Fritjof Capra (2006) traço um modo de pensar e agir em processos criativos, perante seis elementos comuns e necessários a este grande sistema de formação, sendo: Redes, Ciclos, Parceria ou Aliança, Diversidade, Equilíbrio Dinâmico, Energia Solar. Cheguei a esta questão tendo em vista que "teia" relaciona-se com o conceito de "ecologia" – próprio do assunto poético que articulo.

Palavras-chave: Pós-Graduação; Pesquisa *em* Arte; Rede; Padrão de Organização.

1 Mestra em Processos Criativos pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia – PPGAV/EBA/UFBA (com indicação, pela Banca Examinadora, a promoção antecipada e direta ao Doutorado). É integrante do Grupo MAMETO CNPq – Matéria, Memória e conceiTO em Poéticas Visuais Contemporâneas. Galeria representante: Luiz Fernando Landeiro Arte Contemporânea – Salvador/BA. Especialista em Docência do Ensino Superior pelo Instituto Pedagógico de Minas Gerais – IPEMIG; possui Graduação na área de Artes pelo Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora – IAD/UFJF, com passagem inicial pela Escola de Belas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – EBA/UFRJ. Atuou no Centro de Ciências da UFJF (ambiente transdisciplinar), desenvolvendo projetos de pesquisa na interface "Arte e Ciência", bem como processos de divulgação científica, com disciplina cursada no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em ensino de Biociência e Saúde da Fundação Oswaldo Cruz (RJ), sendo a exposição "O Corpo na Arte Africana", fonte de estudos. Possui curso técnico em Informática pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (Campus Barbacena/MG). Atua em atelier desde 1996. marcillene.ladeira@gmail.com.br

Caminhos da Estrutura Institucional

Ao especificar sobre o fato artístico e seu processo na condição de atuação da Pós-Graduação *Stricto Senso* (Pesquisa *em* Arte), evidencia-se um atraso bastante grande da área em relação aos esforços iniciais de outras esferas do conhecimento. Em dados de 1991/1992 enquanto a área de saúde, a mais consolidada, possuía 213 cursos estabelecidos, a produção plástica continha apenas sete. (BULHÕES, 1993, p.94). Isso passa a ser compreendido quando se verifica que apesar do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) terem sido instituídos no ano de 1951 (Lei nº 1.310, de 15 de janeiro e Decreto nº 29.741, de 11 de julho), ainda demoraram 23 anos para que surgisse o primeiro curso de Mestrado (1974) e 29 anos para o primeiro curso de doutorado (1980), ambos pertencentes à mesma instituição de ensino, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Ainda se passaram 11 anos até que surgisse um segundo mestrado em Artes no Brasil (1985), e 15 anos para o próximo doutorado (1995). Já o credenciamento no CNPq ocorreu 33 anos após seu surgimento (1984), desta data em diante é que passamos a um crescimento, ainda que pequeno, em princípio. A participação do professor e pesquisador Silvio Perini Zamboni, ligado a Universidade de Brasília (UNB), foi fundamental nesse processo de conscientização; em suas próprias declarações têm-se: "apesar de todas as dificuldades, era fundamental transformar uma área incipiente, e quase *clandestina* no CNPq, em área estruturada e oficial dentro do órgão". (ZAMBONI, 2006, p. 1, grifo do autor). Após essa inclusão, houve a necessidade de criar um grupo de pesquisa, funda-se, então, o primeiro grupo de pesquisa instituído a nível nacional, sendo denominado de Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), a qual foi consolidada em 1987; ano em que também surge a Federação de Arte/Educadores do Brasil (FAEB). (BULHÕES, Op. Cit.; ZAMBONI, 2006; SANTOS, 2015; SEMINÁRIO..., 2010; Documento,...2013).

Em virtude desse retardamento verificam-se muitas lacunas, abrindo para o seguinte questionamento: "O que os artistas devem fazer, diferentemente do que sempre fizeram a fim de se prepararem para participar do mundo da pesquisa?" É o que evidencia o norte-americano Stephen Wilson, estudioso que vem trabalhando, ao longo de anos, na abordagem do artista como pesquisador. Sua resposta gira em torno da necessidade de expansão do campo artístico, uma vez que os parâmetros que incluem a arte em âmbito científico ainda não são claros. O autor acredita, fielmente, na necessidade de expansão da área, afirmando que isso é possível sem pôr fim ou mesmo se opor às tradições artísticas. Na verdade, trata-se de uma premência e está ligada diretamente ao próprio futuro da investigação artista/pesquisa. (WILSON, 2003, p. 240). É nesse sentido que o artigo em questão circunstancia uma das contribuições escritas por mim no projeto de Mestrado – Turma 2014/2015 – realizado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia, PPGAV-EBA-UFBA (com aprofundamentos posteriores), conforme se segue.

A Ciência da Obra se fazendo através de um Pensamento Interconectado

Quando se instaura uma obra, ela unifica várias camadas de soluções de problemas, incluindo, a exemplo, questões de determinação de linguagem (e/ou linguagens), materialidade, poética, lugar, passagens, auxílios tecnológicos, entre outros; todos esses elementos, quando coordenados, proporcionam momentos diferentes ao processo de criação; sendo necessário ao artista estar comprometido com este fazer: "tornar consciente aquilo que é possível conscientizar". Nesse compasso de engajamento, entendo o processo criativo como uma "presença viva". O pintor Pablo Picasso já dizia:

"um quadro é um ser vivo, respira: se se puser um espelho junto a ele, o espelho fica embaciado...". Ferreira Gullar complementa: "e mesmo que um quadro não respire como um animal, isso não significa que ele esteja mais longe dos organismos vivos do que do mundo mineral. E, no entanto, o quadro é feito de matéria inorgânica...". (GULLAR, 2005, p. 131).

Ao aproximarmos dos conceitos trazidos à luz pela "Nova Ciência", vemos que há um processo de pensar e perceber o mundo em que vivemos em sintonia com essa "presença viva"; na qual estamos imersos, não em partes dissociadas, mas em um todo integrado, estando ligados por "redes" de relações, de modo a estabelecer interrelacionamentos e interdependências entre fenômenos psicológicos, biológicos, físicos, sociais e culturais. Etimologicamente, a palavra rede vem do latim (*redis*), significando "teia". Loiola e Moura (1996, p. 54) a define: "entrelaçamento de fios... com aberturas regulares fixadas por malhas, formando uma espécie de tecido". Trata-se de um padrão de organização que se tornou, ao mesmo tempo, uma espécie de paradigma e de personagem principal das mudanças em curso; uma reestruturação de pensamento que vem sendo amplamente discutida por físicos, filósofos e intelectuais de vários campos do saber, sendo absorvida de forma e velocidade diferentes entre os diversos campos científicos, como na ciência, na tecnologia e na arte.

O novo paradigma indica a mudança de mundo mecanicista de Descartes e de Newton para uma visão "ecológica" ou "sistêmica", sendo o último um termo científico mais técnico, conforme explicação de Fritjof Capra. O teórico, "um dos mais eloquentes porta-vozes da atualidade" (nascido em Viena/Austrália, 1939), explica que o pensamento sistêmico emergiu na primeira metade do século XX, especificamente na década de 20, sendo os biólogos organísmicos os primeiros a proporem essa concepção, tendo em vista a natureza da vida. (CAPRA, 2006, p.33). Esse arcabouço conceitual está exposto no livro "A Teia da Vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos", cuja primeira edição foi publicada em 1997 com o título original "The web of life". Nele, dando continuidade, o referido autor elucida: o princípio de rede está no padrão de organização de todo ser vivo: "em meio aos ecossistemas naturais, em todas as escalas da natureza, encontramos sistemas vivos alojados dentro de outros sistemas vivos – redes dentro de redes". Isso ocorre desde os processos celulares mais ínfimos, até os níveis mais complexos de existência; trata-se um modo coerente e sistêmico, nascido da teoria da complexidade. Ou, entre outros termos, "a percepção ecológica reconhece a interdependência fundamental de todos os fenômenos, e o fato de que, enquanto indivíduos e sociedades, estamos todos encaixados nos processos cíclicos da natureza (e, em última análise, somos dependentes desses processos)." (Cf. 2006, p.25). "De Pitágoras até Aristóteles, Goethe e os biólogos organísmicos, há uma contínua tradição intelectual que luta para entender o padrão, percebendo que ele é fundamental para a compreensão da forma viva", estando configurado através das relações e formatado em "arranjos à maneira de rede" (p.133). "Sempre que olhamos para a vida, olhamos para redes" (p.78) – é o que, assim, afirma Fritjof Capra.

Em artes, Cecília Salles – coordenadora do Centro de Estudos de Crítica Genética do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) – em seu livro "Redes da criação: construção da obra de arte" (2006) trás um estudo bastante fundamentado em que podemos pensar o percurso de criação a partir desta nova realidade; trata-se de uma duologia iniciada em uma publicação anterior: "Gesto Inacabado" (1998). Segundo relata, chegou a esse conceito interconectado, ou melhor, de "rede", após verificar a necessidade de um termo que desse conta das novas exigências vindas a partir das múltiplas conexões, em constante mobilidade, que invadiram o campo artístico (Cf. 2006, p. 10). As discussões que sustentam o trabalho da pesquisadora brasileira partem da análise de documentos deixados pelos artistas: diários, anotações, esboços, rascunhos, projetos, etc.; cuja intenção é a melhor compreensão da complexidade que envolve o processo criativo, passando a uma espécie de metodologia de abordagem consoan-

te firma Fritjof Capra. Na base conceitual desse autor, verifica-se que o estudo citado anteriormente, foi expandido para o livro "As conexões ocultas" (2002). Neste, o teórico acaba por identificar seis princípios de organização comuns que sustentam a grande "teia da vida", podendo ser chamados de princípios básicos da ecologia. São estes: Redes, Ciclos, Parceria ou Aliança, Diversidade, Equilíbrio Dinâmico e Energia Solar. (CAPRA, 2002, p. 238). Ao compreender que o percurso de criação artística possui uma "presença viva" e de igual modo se manifesta em "rede", absorvo-os como diretrizes a serem aplicados, diretamente, ao fato artístico e seu processo (modos de pensar e agir); aprimorando, pois, a arte junto a essa nova concepção científica do mundo. Refere-se a uma concatenação e alargamento do que Salles vem desenvolvendo; no entanto, aqui, o estudo parte de uma produção autoral. Cheguei a essa questão, tendo em vista que "teia" relaciona-se com o conceito de "ecologia", próprio do assunto que articulo (sobre esta poética discorrerei mais adiante). Agora, passo a estruturação dos seis elementos transpostos para o percurso criativo:

1. Rede: Em todas as escalas do fazer artístico, desde as proposições às obras, é permeável o encontro de camadas de soluções de problemas alojados um dentro do outro, estruturando-se em um sistema interconectado e organizado em rede, cujo "processo é simultaneamente gerado e gerador". As redes são fechadas dentro de certos limites, no que diz respeito à organização, mas abertas a um fluxo contínuo de energia e matéria vindas do próprio meio, ou de outros meios. A fronteira entre essas camadas não são demarcações de separação, mas de identidades que, por um lado tornam cada "obra" una, e por outro, compartilham determinadas características: conceitos, materiais, linguagens, etc. Elas criam e recriam a si mesmas, sofrendo mudanças contínuas, seja por novas inclusões ou refluxos a processo anteriores, ao mesmo tempo em que não deixam de preservar o padrão de organização, sendo este, múltiplo. Com a constituição dos elos, percebe-se a presença do "encontro"[2] podendo haver turbulência – "são os picos ou nós da rede" – é preciso estar atento. A plasticidade visual desse princípio pode ser hipoteticamente identificada na Figura abaixo:

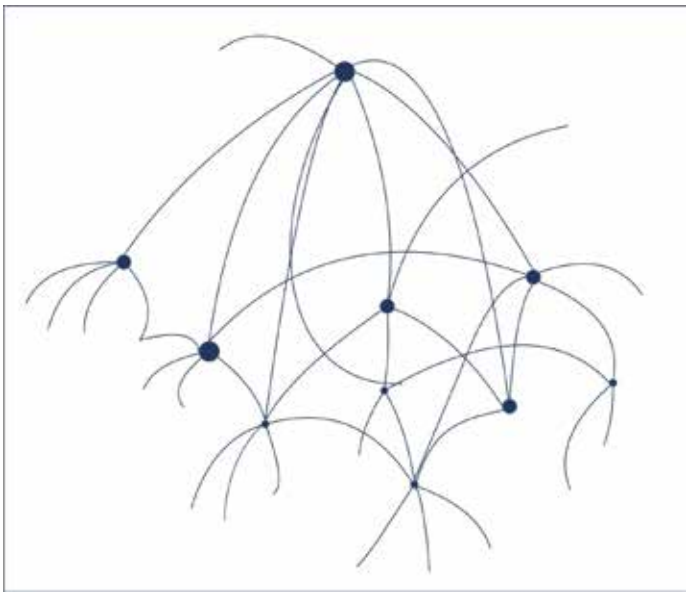


Figura 1: Representação hipotética da Plasticidade do Pensamento em Criação: Rede
Fonte: Desenho elaborado pela autora, 2014.

2 Usado no sentido de: achar; ir à busca; encontrar o que procurava; passar a conhecer; topar; deparar com algo inesperado, mas favorável.

2. Ciclos: À medida que o tempo passa, os processos poéticos se multiplicam e a rede se desprende formando novas reorganizações de modo a evidenciar os ciclos – "série de fenômenos que se sucedem numa ordem determinada"; "redes após redes" – sendo definidos por momentos expositivos distintos (ciclos de trabalhos) ou fases pertencentes à vida de um artista, a exemplo. Na Figura 2, hipoteticamente, identifica-se três ciclos. Aos surgirem provocam mudanças estruturais mais profundas no sistema, indicando novas recolocações; no entanto, continuam com o caráter múltiplo. Em uma visão sobre o todo, não tende a haver sobra, pois tudo acaba se ligando e se multiplicando incessantemente.

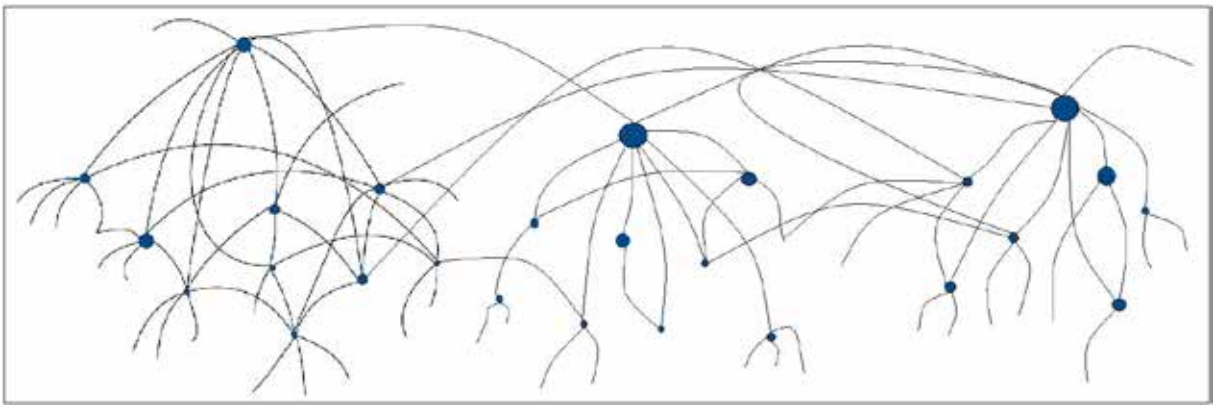


Figura 2: Representação hipotética da Plasticidade do Pensamento em Criação: Ciclos
Fonte: Desenho elaborado pela autora, 2016.

3. Parcerias ou Alianças: As relações de trocas (teóricas, materiais, conceituais, procedimentais...) do sistema são sustentadas por um trabalho coletivo, estabelecido por cooperação, e não competição, sendo efetivadas pelo contato (ligações; alianças): só catalisamos aquilo que conhecemos; que buscamos; que estabelecemos parcerias – é preciso investigar; desvelar. Isto que garante a existência de um sistema "vivo" e fértil que, como evidencia Salles, cresce como numa proteína interagindo no fermento. (Cf. 2006, p.19). Essas trocas ocorrem entre diferentes ordens: pessoas (profissionais de distintas áreas, contatos com professores, amigos, orientador, etc.); informações (livros, artigos, historiografia, documentos oficiais, coleta de dados, etc.); áreas do conhecimento (arte – *centro da pesquisa*, filosofia, religião, ciências, culturas, etc.); pares (artistas vivos ou mortos, obras, processos, etc.); materialidades (tela, barro, espaço, lugar, tecnologias disponíveis, avanços científicos, etc.); atores (crítico, curador, *marchand*, musiólogo, etc.) e tudo o que possa garantir a "autogeração" e a "autoperpetuação" da atividade organizadora deste sistema, que se consolida por um processo mental (cognitivo).

4. Equilíbrio Dinâmico: Para realizar as "parcerias" é preciso um "estado dinâmico" de busca, isto é, para pensar a criação artística é vital romper com o isolamento, com a ideia de um lugar físico, único de trabalho (*atelier/estúdio*), passando ao equilíbrio de movimento ("apropriações, transformações e ajustes"), de modo a ativar as relações e garantir um sistema complexo, no qual as trocas são estabelecidas, pouco a pouco, pelas interações que vão sendo tecidas e mobilizadas em prol dessa realidade. Ou, em outros termos, a partir do momento em que o artista-pesquisador inicia seu projeto, ele imerge em um processo de criação (Estado de Pesquisa) na qual sua ação extrapola um único local físico. Surge, assim, um novo espaço-tempo de criação que lhe afeta em todos os seus deslocamentos: na rua, na sala de aula, em conversa pelos corredores, em casa, na leitura de livros,

no noticiário da TV, ou em qualquer outra situação que lhe possa trazer algo inspirador – é o que Salles chama de campo relacional com signos prévios e futuros. São os diversos "fragmentos" sendo coletados à medida que a pesquisa progride. Observa-se que *estúdio* (do francês *atelier)*, por um lado, tem como designação "oficina de artista", e por outro, (do latim *studere*), "ânsia de conseguir algo". Em prol dessas considerações, apresenta-se o esquema visual abaixo:

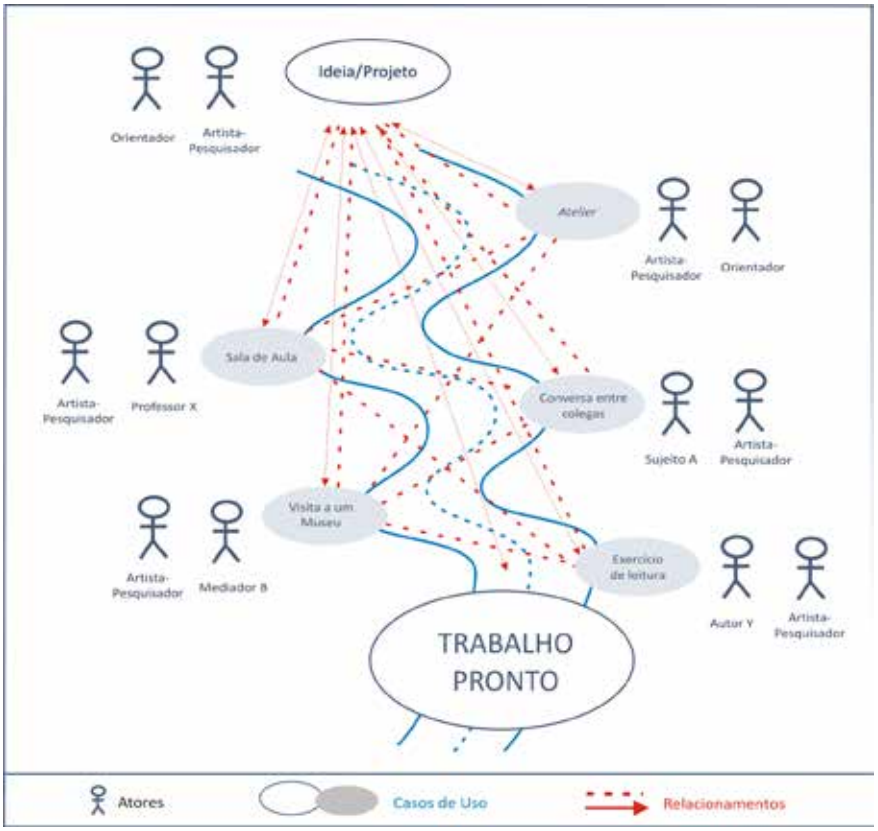


Figura 3: Estado de dinamicidade da criação artística
Fonte: Desenho elaborado pela autora, 2015.

No diagrama anterior, os Atores indicam possíveis indivíduos que interagem com o artista-pesquisador durante o processo criativo; os Casos de Uso referem-se aos deslocamentos que expandem para além de um único lugar físico de trabalho (o *atelier*); e os Relacionamentos são as linhas (em vermelho) que interpenetram e cortam todo este processo tornando-o um grande emaranhado de relações. Quanto ao caminho traçado (linhas em azul), observa-se que não se encerra com a obra pronta e/ou o projeto finalizado, mais nos oferece continuações – é o sistema em constante formação e transformação.

5. Diversidade: Refere-se à desenvoltura poética do sistema quando alcança estabilidade e capacidade de permanecer "vivo", tendo em vista a riqueza e a complexidade de suas teias (ligações). Toda produção saudável é garantida por uma base de sustentação consistente e profícua, que permite um campo delimitado, porém diversificado de ações expansivas (surgimento do "novo" para continuidade do sistema). Em meio universitário, isso é facilmente identificado quando consideramos que, na maioria das vezes, o graduando encontra-se em experimentações contínuas, sem ter atingido uma base sólida de produção.

6. Energia Solar: Como as plantas que absorvem a luz produzindo os alimentos que necessitam para a sobrevivência, de modo a preencher a si mesmas com cores e aromas que qualificam a variedade das espécies, igualmente, deve ser o artista, ímpar na luz que absorve do universo (interior e exterior) e retorna ao mundo. Esse lugar equivale, então, ao "código pessoal" de trabalho de cada artista (síntese de individualidades), que ecoarão nas "marcas pessoais" da(s) obra(s) ou do(s) processo(s) artísticos que compõem o sistema como um todo.

Ao sincronizar essa reflexão teórica com a prática artística, estabeleço *flashes* do processo poético que a originou; reconhece-se que, embora tenha culminado na produção realizada durante o projeto de Mestrado, turma 2014/2015, trata-se de inquietações vindas de tempos anteriores. O fazer artístico ganha formas, cores, linhas, volumes... Enquanto a teoria se constitui por uma postura crítico-reflexiva a partir daquela e de *corpus teóricos* já existentes. Sobre esta relação (prática e teoria) adotou-se um processo de totalização – *hipostasis* – em que tudo ocorre ao mesmo tempo. Seria como em Deleuze (1992, p.146): trata-se de pensadores arqueiros, que recolhem flechas para atirá-las numa direção própria e diferente, a fim de que algo novo seja ensaiado.

Capra (2006, p.14), em mais uma de suas colocações, assinala, chamando a atenção para como nossas percepções são invadidas pelo "reconhecimento". Quando buscamos perceber algo, muitas vezes, esse processo desponta por um "enquadramento" daquilo em relação a alguma coisa que já está armazenado dentro de nós. É assim que nosso processo "neutro" de percepção é interrompido e "rotulamos" o que vemos como algo já conhecido; faz-se um "encaixe" com o que buscamos. Em outro momento, citei, reportando-me a uma expressão de Duchamp: a "arte se dá no encontro de uma intenção com uma atenção"; uma espécie de jogo interpretativo em que passamos as conexões de "informações fragmentadas". (LADEIRA, 2014, p.14). Cecília Salles explica (2006, p. 18): "ao adotarmos o paradigma da rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da conectividade, dos nexos e das relações". Em vista desta consciência, a primeira obra produzida na fase do Mestrado, sendo denominada "*Vek*" (do *russo,* século/época), formulou-se como um "nó" ou "pico" na rede, de modo a ligá-la à última obra produzida no período anterior. Foi isso que fiz, e deste *contato* veio o elo entre dois ciclos; dois momentos de produção: graduação e pós-graduação. Edgar Morin entende esta combinação como *fenômeno* (de organização), que, por sua vez, é capaz de modificar comportamentos ou a natureza das partes envolvidas (MORIN 2002b, p. 72 *apud* SALLES, loc. Cit). Niels Bohr (1885-1962), físico ganhador de nobres prêmios, afirma: "nenhum fenômeno é fenômeno até ser observado". Sendo assim, quando é identificado, não se pode deixá-lo despercebido, pois a ação de compreendê-lo e explicá-lo são passos inerentes aos princípios da pesquisa científica. São nessas condições que firmo ser a obra, em referência, fruto de procedimentos conceituais e fenomenológicos, e não apenas condiz com uma vontade única da artista. Salles (p.17) ainda evidencia que o padrão em rede funciona sob um caráter de mão dupla, isto é, ao mesmo passo que as obras são construídas por uma abordagem em rede, a rede se pronuncia através das obras. Logo, "Vek" se tornou como uma base de decisão estratégica e conceitos operacionais veiculados, de modo a direcionar as demais produções; resultando, pois, em um modelo teórico na arquitetura "Raio de Sol". Esse, caracteriza-se por apresentar um núcleo criativo central (círculo amarelo da Figura 4) que orienta os demais elos: obras que surgem partindo do meio para as bordas.

O modelo descrito foi proposto por Quinn *et. al.* (2001) e origina-se da teoria e prática administrativa (funcionamento de empresas); área que também vem adotando o princípio organizacional em rede nos negócios que tratam – o que vem ocorrendo há cerca de 30 anos.

Além do já exposto, as particularidades da produção ("Energia Solar") também podem ser observadas na poética que, apesar de abordar um assunto de destaque do momento vivido, existem traços específicos. Em uma melhor explanação, minha poética vem sendo desenvolvida de modo a

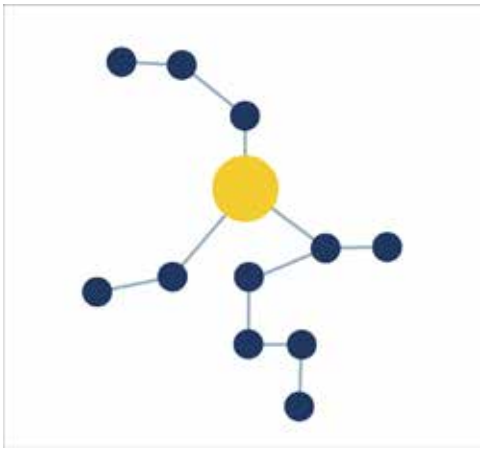


Figura 4: Estrutura em rede no modelo "Raio de Sol" referente a um ciclo de produção (Mestrado)
Fonte: Desenho elaborado pela autora (2015).

circunstanciar os desafios ambientais enfrentados pelas sociedades contemporâneas: excessiva produção de resíduos sólidos, mudanças climáticas, poluição do ar e da água, riscos químicos e toxicológicos, etc. A poética autoral fica, assim, assentada em três conceitos-operacionais-chave: *respeito à natureza, transitoriedade da existência e a liquidez* (dos tempos, das linguagens, dos procedimentos...). Em vista disso, vem a palavra "ecologia", que indica a capacidade de preservação dos sistemas vivos ao longo dos anos, chegando à "Teia da Vida". Este novo paradigma absorve tais preocupações, como descreve Capra: em nossa época ...

> Defrontamo-nos com toda uma série de problemas globais que estão danificando a biosfera e a vida humana de uma maneira alarmante, e que pode logo se tornar irreversível. Temos ampla documentação a respeito da extensão e da importância desses problemas. Quando mais estudamos (...), mas somos levados a perceber que eles não podem ser entendidos isoladamente. São problemas sistêmicos, o que significa que estão interligados e são interdependentes. (...). Em última análise, esses problemas precisam ser vistos, exatamente, como diferentes facetas de uma única crise, que é, em grande medida, uma crise de percepção [desse] nosso mundo superpovoado e globalmente interligado. (CAPRA, 2006, p.23).

A fim de circunstanciar tais preocupações, no primeiro ciclo (graduação[3]) trabalhei com uma estratégia que pode ser denominada de "acaso objetivo". Reporto-me a uma questão muito utilizada por certos artistas surrealistas, como o suíço Alberto Giacometti (1901-1966). O referido conceito operacional consiste na predisposição de eleger certos lugares onde seria, potencialmente, mais fácil deparar com situações de interesse plástico (imagens, objetos, resíduos, etc.), que estivessem de acordo com a intenção pretendida; o "acaso" estaria circunscrito nessas condições específicas, e não em outras, sendo estabelecido o *flanar* pela urbe. A propriedade de *flanêurie* equivale ao ato de apreensão e representação do panorama urbano, realizada pela figura do *flâneur* – substantivo francês que significa "andarilho" – a qual se tornou emblemática na Paris do século XIX. O conceito foi trazido por Walter Benjamin de Charles Baudelaire e está contido no sentido de que, após 1850 (início do período moderno), as cidades se tornaram um ambiente muito mais abarrotado, caótico e estimulante do que jamais havia sido no passado (CHARNEY; SCHWARTZ, 2001, p. 21). O antropólogo argentino Nestor Garcia Canclini (2006) aponta os números do súbito crescimento populacional

3 Projeto "Depois da Chuva: uma narrativa por fragmentos"; Orientação: professor Dr. Ricardo Cristófaro.

daquela "cidade luz": de 10% para 60% a 70%. Embora com outros olhares, utilizar a cidade como repertório de formas permanece na produção artística contemporânea, conforme evidencia certos autores, como o francês Nicolas Bourriaud (2009). Todavia, no segundo ciclo (Pós-Graduação/Mestrado[4]), o local elegido para o "acaso objetivo" foi deslocado, tendo em vista a absorção de uma estratégia que envolve "matéria, memória, conceito e as histórias do lugar", passando a uma "visita" ao lixão da minha Cidade Natal (Barroso/MG – localizada na mesorregião do Campo das Vertentes[5]). A união entre esses dois conceitos articulados e um assunto poético estruturado ("base sólida"/Diversidade) proporcionou-me o "contato" (Parceria/Aliança) com o material poético pretendido. Foi nesse lugar específico que me deparei, então, com um fenômeno estético perfazendo o elo entre os dois ciclos (conforme já relatado), sendo registrado pelo uso da máquina fotográfica e posterior transfiguração para uma linguagem pictórica (técnica do óleo sobre tela). Na "diversidade" das expressões empregadas, afora o uso da pintura e da fotografia, também foram exploradas a manipulação digital e a sublimação (modalidade de gravura); já a paleta de cores foi particularizada pelo uso de dez matizes provenientes do "Código de Cores da Reciclagem" [6] (vermelho, azul, verde, amarelo, cinza, preto, branco, laranja, roxo e marrom).

Capra, ao citar um exemplo sobre como trabalhar com a "visão ecológica", descreve sobre uma "bicicleta", dizendo que nesse tipo de percepção é preciso compreendê-la como um todo funcional, estando em conformidade com as interdependências de suas partes. Inclui nisso, identificar como a bicicleta está encaixada no seu ambiente natural e social: "de onde vêm as matérias-primas que entram nela, como foi fabricada, como seu uso afeta o meio ambiente natural e a comunidade pela qual ela é usada e, assim, em diante" (CAPRA, 2006, p.25). Por essa via, dando continuidade ao relato da produção que dialogo com tais premissas, da primeira obra produzida (a qual foi considerada como núcleo do centro criativo) foi "colhido" um resíduo sólido – lata de alumínio – passando como materialidade norteadora da ação poética, instaurada pelo conceito de "reciclar" e efetuando-se por uma rememoração ao período Pop (década de 1960), com atualização na relação espaço/tempo (artefato não de consumo, mas de pós-consumo). Na Figura abaixo, ver-se-á uma dessas produções:

Figura 5: Obra "Marca/Marco I", OST, 100x120, 2014
Fonte: Acervo da galeria representante.

4 Projeto "Campos das Vertentes: uma coleta pictórica"; Orientação: Professora Dr.ª Viga Gordilho.
5 Na expansão deste estudo observar-se-á que "Campo das Vertentes" foi absorvido concatenando-se as práticas e às reflexões teóricas de modo a ser empregado como estratégia operacional da Pesquisa em Arte, isto é, o termo "Campo das Vertentes" passou a designar a delimitação espacial da área da pesquisa realizada em meio universitário (Sistema de Pós-Graduação), desdobrando-se também em uma metodologia própria para a área: "Método das três Vertentes". Devido as suas extensões não serão tratados neste momento.
6 O Código de Cores da Reciclagem foi estabelecida pela Resolução n.º 275, de 25 de abril de 2001, CONAMA. Refere-se a uma regulamentação nacional, com base em uma lei internacional.

Após escolha e apropriação da materialidade do alumínio, estabeleceu-se uma investigação desmembrada em várias linhas de ações, de modo a evidenciar especificidades sobre o mesmo (nível histórico, político, econômico e cultural). Identificou-se, a exemplo, que entre os metais não ferrosos, é o produto mais consumido no mundo, sendo marco para a indústria moderna no que diz ao acondicionamento de alimentos e/ou bebidas, destacando-se por sua beleza e por ser 100% reciclável. O Brasil, desde 2001, é líder mundial de reciclagem dessas latas, perfazendo um total de 95% de aproveitamento de embalagens consumidas. Em dados de 2009, somaram mais de 40 milhões de latinhas recicladas todos os dias, sendo, a cada hora, 1,7 milhões, com geração de emprego e renda para mais de 200 mil pessoas. (Cf. GIOSA, 2010). Contatos com empresas e associações também foram estabelecidos, citando a ABRALATAS – Associação Brasileira dos Fabricantes de Latas de Alta Reciclabilidade, com sede em Brasília/DF, a qual forneceu, por exemplo, o produto (lata de alumínio) sem a identidade visual. Na empresa Lemnos Metais, com sede em Belo Horizonte/ MG, foi possível uma visualização real de todo o processo de reciclagem, cujos produtos (alumínio prensado, líquido, placa, granulado, pó e barra) se tornaram elementos potenciais para a construção artística, não apenas da exposição em curso, mas também vislumbrações de obras futuras. Na Figura abaixo, apresenta-se imagens do processo de reciclagem:

Figura 6: Imagens do processo de reciclagem (empresa Lemnos Metais)
Fonte: Fotografias da autora

A ideia de organização dos sistemas naturais também foi incorporada ao momento expositivo (Projeto Expográfico). Assim, imagem, matéria e conceito articularam-se numa disposição, em que, conforme a Figura 7, a exemplo, apresentaram compassos demarcados pelo tempo, isto é, a disposição/rotação das latas foram ordenadas em um ciclo de quatro períodos (60 mim.), indicando a placa de alumínio – uma quebra desse processo cíclico.

Figura 7: Obras em disposição cíclica
Fonte: Produção da autora, acervo da galeria representante

Na imagem acima, é possível identificar outra variação da lata de alumínio (marca "Coca-Cola") que além de estar amassada, encontra-se em um estágio inicial de derretimento – outra continuidade da rede. No total, foram 216 proposições artísticas que fizeram parte da exposição final realizada entre os dias 19 a 31 de março de 2015, na Galeria Cañizares, localizada na sede da Escola de Belas Artes da UFBA, no bairro Canela em Salvador, BA. A lógica de mercado também se constituiu como uma das preocupações deste fazer, sendo as obras deslocadas da Cañizares para a galeria representante[7] – são os ciclos da arte se fazendo e refazendo a todo instante.

Em seguida, todas as energias voltaram-se para a escrita criando uma articulação teórica cuja parte está contida neste artigo. Ao evidenciar o pensamento sistêmico, para além do encontro com a poética autoral, conforme explicitado, há uma fundamentação que dialoga com a própria formação pessoal ocorrida com base no espírito emergente (relações que unem várias áreas do conhecimento); sendo, pois, minha conduta própria dessa percepção[8]. Esta se imbricou ao assunto poético, que por sua vez me fez conhecer a "visão ecológica", por isso a apresento.

Nesse desbravar, a pesquisa desenvolvida considerou não apenas a premência da vida sobre o planeta – nossa casa (algo está errado, é preciso ouvir a urgência do momento) – mas, ao absorver e concatenar os estudos apresentados por Salles e por Capra, propôs-se um alargamento no que já existe, identificando um conjunto de critérios gerais, cujo intermédio podemos fazer uma clara configuração das atividades envolvidas no padrão de organização em rede para o processo de criação artística.

Ora, Erns Gombrich disserta: a história da arte "não é uma história de progresso na proficiência técnica, mas uma história de ideias, concepções e necessidades em permanente evolução". (GOMBRICH, 1999, p.44).

* **NOTA:** Para citar este artigo
LADEIRA, Marcillene. **Prática Artística e Pensamento Teórico: a Pós-Graduação como campo de ação – um estudo reflexivo e alargador do conceito de Rede.** In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS, nº 3º, nov. 2016, Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, UFJF. (Comunicação Oral).

7 Galeria Luiz Fernando Landeiro, Arte Contemporânea – situada a Rua da Paciência, Salvador, BA.
8 Isto é, na graduação, aliada ao convívio do ambiente artístico (IAD/UFJF), mantive bolsas de estudo e pesquisa desenvolvendo os seguintes projetos: "Oficina Didática de Ciência e Arte" e "Ciência com Arte", no Centro de Ciências da UFJF – local que reúne áreas como: biologia, física, química, astronomia e arte.

Referências Bibliográficas

BARROS, José D'Assunção. A arte é coisa mental. In: **Revista Poiésis**, n. 11, p. 71-82, 2008.

BRASIL. Lei nº 1.310, de 15 de janeiro de 1951.

BRASIL. Decreto nº 29.741, de 11 de julho de 1951.

BULHÕES, Maria Amélia. A pós-graduação e a pesquisa em artes plásticas no Brasil. In: PILLAR, Analice Dutra... et al. (Org.). **Pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: UFRGS/ANPAP, 1993.

CANCLINI, García. **Culturas Híbridas**: estratégias p/entrar e sair da modernidade. SP: Edusp, 2006.

CAPRA, Fritjof. **A teia da Vida**: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos. São Paulo: Cultrix, 2006 (10ª reimpressão, 1ª ed. de 1997).

_____. **As conexões ocultas.** Ciências para uma vida sustentável. São Paulo: Cultrix, 2002.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

DELEUZE, Gilles. **Conversações.** São Paulo: Editora 34, 1992.

Documento da área (ARTES/MÚSICA), Avaliação Trienal (2010, 2011, 2012). Capes, 2013.

DUCHAMP, M. **O Ato Criador**. Convenção Federação Americana de Artes. Houston, Texas, 1957.

GIOSA, José Roberto. **A moeda de Lata.** São Paulo: Técnica de Comunicação Industrial, 2010.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte.** 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GULLAR, Ferreira. **Argumentação Contra a Morte da Arte.** 8ª ed. Rio de Janeiro: Revan, 2005.

LADEIRA, Marcillene. **Reflexões metodológicas sobre processos de criação artística: relatos de experiência.** In: XI Colóquio Franco brasileiro de Estética – Paris, Retina 8 e PPGAV/EBA/UFBA, out. 2014. Salvador, Bahia, 2014.

_____. **Campo das Vertentes: uma coleta pictórica.** 2015, 175 f. Dissertação. (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2015.

LOIOLA, E.; MOURA, S. Análise de redes: uma contribuição aos estudos organizacionais. In: FISCHER, Tânia. (ORG.) **Gestão Contemporânea:** cidades estratégicas e organizações locais. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.Cap. 3, p. 53-68.

PILLAR, Analice Dutra. A leitura da imagem. In: PILLAR, Analice Dutra ... et al. (Org.). **Pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade /UFRGS/ANPAP, 1993. p. 77-86.

QUINN, J. B.; ANDERSON, P. e FINKELSTEIN, S. Novas formas de Organização. In: MINTZBERG, H. e QUINN, J.B. (Org.). **O Processo da Estratégia**. Porto Alegre: Bookman, 2001.

SALLES. Cecília Almeida. **Gesto Inacabado:** processo de criação artística. SP: Annablume, 1998.

_____. **Redes de Criação:** construção da obra de arte. SP: Horizonte, 2006.

SANTOS, Maria Ivone. **"Conferência de Abertura"**, 24º Encontro ANPAP/2015 - Compartilhamentos na Arte: Redes e Conexões, Santa Maria/RS, 22 set 2015.

SEMINÁRIO **"Encontro dos Programas de Pós-Graduação".** Brasília, 2010. PPGAV/ECA/USP. Disponível: <https://www.capes.gov.br/images/stories/download/avaliacao/.Acesso: 14 jan. 2015.

TESSLER; Elida; BRITES, Blanca (Orgs.). **O meio como ponto zero**. PAlegre: UFRGS, 2002.

WILSON, S. **Arte como Pesquisa.** In: LEAO (Org.). O Chip e o caleidoscópio. SP: Senac. 2005.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência.** 3. ed. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2006.

GT
COLECIONISMO E PROCESSOS ARTÍSTICOS

29NOV2016

Coordenação: **Felipe Andrade da Rocha** (UFJF)

A PRESENÇA JAPONESA NA COLEÇÃO DE MURILO MENDES

Felipe Andrade Da Rocha[1]
Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF

RESUMO: Murilo Mendes, consagrado poeta de Juiz de Fora, também colecionou arte ao longo da sua vida. A importância desse estudo está na busca de hipóteses acerca da maneira como a coleção do poeta foi estabelecida, procurando significar a sua relevância dentro do contexto cultural modernista através do diálogo com a maneira singular de Murilo Mendes no papel de colecionador de arte. Atualmente o acervo se encontra no museu de arte Murilo Mendes, instituição ligada a Universidade Federal de Juiz de Fora, sendo parte importante no contexto cultural regional. Embora já existam muitos estudos acerca da obra literária de Murilo Mendes são poucas as pesquisas relacionadas com a coleção de arte do poeta. A busca por mais informações se propõe a fomentar o interesse pelo acervo de artes visuais de Murilo, que contém aproximadamente 200 obras, de artistas brasileiros e de diversas outras nacionalidades. Essa comunicação tem como foco as obras dos artistas japoneses Nobuya Abe, Shu Takahashi e Tomonori Toyofuku, presentes na coleção na forma de gravuras, pinturas e esculturas. Considerando as obras como documentos, a investigação se propõe pela análise da trajetória das mesmas, buscando informações sobre o processo de aquisição, e também sobre seus autores, mas, sem desconsiderar o caráter artístico, já que é plausível supor que Murilo Mendes só coleciona as obras de artes que dialogassem com os mesmos ideais artísticos dele (Hipótese sustenta pela crítica de arte escrita pelo mesmo). Por meio de uma apuração sobre o período em que Murilo viveu na Itália e como se sucedeu o seu relacionamento com os artistas japoneses, é presumível determinar canais de investigação sobre a trajetória do poeta como colecionador de arte, e entender como sua rede social foi de fundamental importância na consolidação da sua coleção de artes visuais, permitindo assim, a construção de uma nova narrativa sobre Murilo Mendes.

Palavras-chave: Murilo Mendes; Coleção; Nobuya Abe; Shu Takahashi; Tomonori Toyofuku.

A partir de algumas obras presentes na coleção de arte formada por Murilo Mendes, esse artigo pretende elaborar um novo olhar sobre a figura do poeta. Ao averiguar o percurso das obras e as principais motivações por mantê-las em sua coleção, a pesquisa propõe construir uma narrativa sobre Murilo Mendes, colecionador de arte, relacionada com a sua trajetória literária, com destaque nos seus textos críticos de artes reunidas, em sua maioria, no livro de publicação póstuma *A invenção do Finito*. Ainda buscando-se atender ao pedido feito por Amoroso[2] em 2001, esse artigo privilegia as obras dos japoneses reunidas pelo poeta durante sua estadia na Itália, a fim de aprimorar as informações acerca do período em que Murilo Mendes viveu em Roma e de como se sucedeu "o doloroso deslocamento do poeta "poliédrico" no mundo europeu" (AMOROSO, 2001, p.124) e a contribuição para a formação do conceito de "escritor imaginário" [3] de Murilo Mendes.

1 Mestrando do Programa de Pós-graduação em Arte, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora – felipe.ar@msn.com.
2 Sugestão feita no artigo "Passeio na biblioteca de Murilo Mendes" (AMOROSO, 2001), em que a autora propõe uma atenção maior dos estudiosos para a coleção de arte de Murilo Mendes.
3 Conceito que também é articulado por Amoroso: "A primeira distinção que faz, muito simples, contrapõe o autor "real" ao "textual" e ao "imaginário". O primeiro é aquele senhor, possuidor de um endereço, uma vida civil, uma biografia; o segundo é o sujeito textual, o nome cravado na capa do livro, seu autor. Por fim, o "escritor imaginário" é o autor no modo como ele se representa, como se faz ou se deixa representar." (AMOROSO, 2013, p.8).

Ainda partindo da ideia de "escritor imaginário", o artigo não pretende reunir apenas dados que resultem em um levantamento cronológico ou em uma simples averiguações de informações acerca da pessoa de Murilo Mendes, mas sim tratar seu hábito de colecionar como um método influenciador no seu processo artístico e também representante da memória que Mendes desejou, mesmo que inconscientemente, construir sobre sua pessoa, ou seja, "menos como testemunho de uma circunstância histórica e mais como exposição de um processo de conhecimento" (CARDOSO, 2003, p.17), para assim, permitir um aprofundamento não só nas obras da coleção, mas também na figura que o poeta construiu ao longo da sua vida, sendo escritor; professor; amante das artes; intelectual; e especialmente, como colecionador.

Há vários indícios comprovando que Murilo Mendes não foi um colecionador de artes nos moldes mais tradicionais. Sua coleção não pode ser compreendida seguindo critérios específicos, como obras pertencentes a um único movimento ou com uma mesma natureza ou tema, ou que se associassem de um mesmo suposto estético, mesmo porque aparentemente, Mendes não teve a intenção de compartilha-la com um grande público, e da mesma maneira como ele colecionava em sua maioria obras de amigos, eram somente os amigos que tinham acesso garantido a sua coleção particular. A coleção existia na privacidade da sua casa, servindo principalmente para a sua apreciação e inspiração para o trabalho, fugindo de um propósito comercial ou de ostentação de valor monetário.

A definição de Walter Benjamin para o ato de colecionar é uma das que melhor define o ato de colecionar de Murilo Mendes:

> "O que é esta "completude" <?> É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção. E para o verdadeiro colecionador, cada uma das coisas torna-se neste sistema uma enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém." (BENJAMIN, 2006, p. 239).

Embora o poeta não retirasse das obras toda a sua relação funcional, ao reuni-las ele as reorganizou de tal maneira que para entender a coleção como um todo, é indispensável pensar no papel desempenhado por seu colecionador, já que dificilmente consegue-se estabelecer ligações entre as peças sem pensar nas suas relações com Mendes. O que proporcionou a expansão no entendimento inicial contido na apreciação estética das obras, estabelecendo novos sentidos para as mesmas, que para Maria Luiza Pereira permitiu determinar uma "rede de dados culturais, artísticos, mas também pessoais e afetivos" [4] que dessa maneira, consentem uma compreensão mais ampla da sua personalidade artística ou em outras palavras, o "escritor imaginário" de Murilo Mendes.

A diversidade presente na sua coleção começou ainda quando Murilo morava no Rio de Janeiro e mantinha gravuras, ilustrações, pinturas de seus colegas nas paredes do seu quarto. E quando foi morar em Roma não foi diferente, Mendes reuniu várias obras, sendo a maior parte, presente dos amigos artistas (NEHRING, 2002, p.21) constatando a importância do seu convívio com a arte. Murilo utiliza-se frequentemente das obras como fonte para o seu fazer artístico, como demonstrado por Maria Luiza Pereira:

> "A "estratégia da coleção" (PEREIRA, 2000), tão cara a Murilo, vai além da reunião de livros e quadros, e parece mesmo ser um elemento estruturante da própria obra literária de Murilo Mendes. Isto é, mesmo sua obra literária expressa, de alguma maneira, esse procedimento de selecionar, recortar e guardar, em forma de textos, de poesia ou de prosa, autores que

4 PEREIRA, 2002, p.13.

> leu, experiências que viveu, cidades por onde andou e circunstâncias históricas que testemunhou." (PEREIRA, 2002, p.13).

Para melhor entender o "escritor imaginário" Murilo Mendes, é fundamental observar o deslocamento que o escritor viveu ao se mudar para o continente europeu. Murilo vai morar na Itália em 1957, e ao se tornar um estrangeiro, Mendes ficou referenciado pelo título de "poeta brasileiro de Roma", e como consequência virou um escritor periférico, tanto para a sociedade brasileira, quanto para a italiana, visto que ao pertencer a dois lugares, ele sempre era lembrado como um forasteiro. Já em idade avançada na mudança para a Europa e ciente da aproximação da morte, essa talvez, seja uma das justificativas para a sua preocupação com a maneira como ele seria lembrado, o que resultou na formação do personagem Murilo Mendes, seu "escritor imaginário":

> "Não menos constitutiva foi a própria atuação do poeta que recortou, sugeriu o que ser dito sobre sua biografia nesse novo universo. Do mesmo modo, Murilo, ao longo dos anos italianos, já se preocupava com as suas memórias que não se registram somente nos seus escritos mas nas suas casas-museus e até mesmo na consagração da amizade entre artistas e escritores. Esses mesmos elementos estão presentes em toda cena literária, mas se mostram com mais evidência no caso do poeta estrangeiro." (AMOROSO, 2013, p.189).

O deslocamento resultante por ser um estrangeiro, ganha uma nova interpretação na tentativa de estabelecer uma ligação com os artistas japoneses presentes na sua coleção. Já que em um primeiro momento, a única semelhança entre Murilo e esses artistas, é o fato de que ambos foram estrangeiros vivendo na Itália dos anos 60.

Nobuya Abe, Shu Takahashi e Tomonori Toyofuku, são os japoneses presentes no repertório de Murilo e juntos totalizam sete obras dentro de aproximadamente, os duzentos itens que formam a coleção. É difícil a obtenção de informações detalhadas sobre os mesmos, particularmente em uma coleção predominantemente formada por artistas brasileiros e europeus.

Pode se afirmar que Murilo construiu a maior parte de sua coleção de arte, baseado no círculo de amizades derivados do seu fazer artístico, e que consequentemente, as obras exerceram uma influência sobre o seu processo criativo de escritor (ELEUTÉRIO, 2011, p.31). Portanto, pode-se entender que o estudo dessas obras são fundamentais para a compreensão da personalidade artística de Murilo Mendes, já que, além de serem possíveis provas dos vínculos de amizade, também lhe serviram como fonte para o seu ofício de escrever.

Como Argan apontou no texto [5] que escreveu sobre Murilo, o poeta só conseguia escrever sobre aquilo que entrava em ressonância com ele, assim sendo, suas escolhas eram baseadas nos seus relacionamentos, admiração e afinidades com os outros artistas. Portanto, é plausível sugerir que Murilo esteve próximo dos japoneses presentes em sua coleção de arte, já que além das obras, ele também escreveu dois textos críticos, um dedicado a Shu Takahashi e outro a Tomonori Toyofuku, no livro *A invenção do finito*.

Nobuya Abe talvez seja o nome mais enigmático dentro do grupo de japoneses. Ele possui duas obras no acervo, uma gravura de nome "*Red Animation*" de 1968 e uma pintura sem título sobre madeira de 1963. Abe, nascido em 1913, é o que mais se aproxima na idade com Mendes. Ele expôs na I Bienal de São Paulo de 1951, tendo sido indicado pela *Kokusai Bunka Shinkokai* (Sociedade de relação cultural internacional, tradução própria) com a pintura "Mito".

5 ARGAN, 1991.

Figura 1 – *Red Animation* – Nobuya Abe, 1968.

Embora não tenha sido achado nenhum relato sobre Murilo visitar a I Bienal de São Paulo, ele só viaja para a Europa em 1952, logo, é possível crer que o poeta possa ter tido o primeiro contato com a obra de Nobuya Abe durante a exibição em 1951, visto que, além de Abe, a bienal exibiu as obras de artistas como Flávio de Carvalho, Cândido Portinari, Franz Weissmann, artistas conhecidos dentro do círculo de amizades de Mendes e também colecionados pelo mesmo, da mesma forma que outros artistas estrangeiros que viriam a compor a coleção de arte de Murilo no período em que ele viveu na Itália como Georges Rouault; Lucio Fontana; Toti Scialoja; Alberto Magnelli e Antonio Corpora.

Em todo momento em que localizei Nobuya Abe, além de pintor, ele é sempre referido como professor e crítico de arte[6], atuando de maneira muito similar a Mendes. Assim como Murilo foi de vital importância na construção de laços entre o Brasil e a Itália (vide a seleção de obras de artistas brasileiros para a 32ª Bienal de Veneza), Abe também atuou como um canal importante entre a cultura ocidental e a cultura japonesa, incentivando artistas japoneses, como no caso de Kusama Yayoi (que foi para os Estados Unidos). Abe também organizou um grupo de arte internacional com o nome ILLUMINATION[7], em Roma, reunindo os artistas Marcia Hafif, Aldo Schmid, Milena Ĉubraković, Paolo Patelli e Mira Brtka, mas que devido a sua súbita morte, só conseguiu montar uma única mostra no ano de 1967, na cidade italiana de Trento.

No apartamento em Roma, localizado na via del Consolato, a primeira obra dos japoneses que é possível de identificação no filme de Alexandre Eulálio[8], é o quadro de Shu Takahashi "*Superficie*

6 BORGGREEN, 2008, p.17.
7 Informação obtida na biografia da artista Mira Brtka, nascida em Novi Banovci, Iugoslávia (atual Sérvia) em 1930. Disponível em: www.msuv.org/assets/media/2012_10_mira_brtka_nestabline_ravnoteze/brtka_nestabilne_ravnoteze_047_eng_prevod/Mira_Brtka_Biography.pdf> acesso em 16 de Janeiro de 2016.
8 **Murilo Mendes: A Poesia em Pânico.** Direção: Alexandre Eulálio. Produção: Fitas Brasileiras. Roma;São Paulo, 1991;1977. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=xrTBAh_sbTc> acessado em 18 de Janeiro de 2016.

colore". Ao longo do documentário, durante uma cena interna no apartamento de Murilo, é registrada a figura de um presumível japonês, que pelo ano da gravação, 1974, e devido a sua aparência física, é provável que seja o próprio Shu Takahashi.

"*Superficie colore*", única pintura dentro das quatro obras de Takahashi na coleção, ainda possuí uma curiosidade na parte traseira da tela. Em italiano, está escrito que o quadro pertenceu a Maria da Saudade, esposa de Murilo. As outras três obras são gravuras no estilo próprio de Takahashi, formas simples, de cores puras e opacas, limitadas pelo branco do papel ou então por tinta preta, todas feitas entre 1968 a 1970.

Figura 2 – *S/Título* – Shu Takahashi, 1970.

No texto dedicado a Takahashi em "*A invenção do finito*" [9], escrito em Outubro de 1968, Murilo cria argumentos para a pesquisa realizada peloa pintor japonês sobre a forma e a cor, e como ele foi capaz de opor com suas composições, uma cultura que cada vez mais se dispersava em função do consumo e da produção em massa (processo que, em virtude dos avanços tecnológicos, foi se consolidando de maneira rápida em todo o mundo).

Murilo ainda, de maneira sútil, ao se referir à violência e a força bélica, faz uma alusão ao local de nascimento de Takahashi, a cidade de Hiroshima, vítima da bomba nuclear em 1945 e define o trabalho de Shu com a palavra "ordem", procurando assim, mostrar que o aforismo: "O Oriente e o Ocidente nunca se encontrarão"; não passa de uma engano, já que acredita que o trabalho de Shu é capaz de sintetizar esses dois universos, pela razão máxima, a mental, que advém da arte.

Tomonori Toyofuku é o último japonês presente na coleção e também o único com uma escultura. Peça exclusiva é feita em madeira esculpida e parece ter sido revestida com folhas de prata, aderindo à escultura um aspecto metálico, e também uma falsa aparência de desgaste temporal.

9 MENDES, 1994, p. 1346.

A cidade de Veneza parece ser uma localização importante para Murilo, o poeta menciona uma mostra de Takahashi em janeiro de 1966 na cidade, mas é muito provável, que Murilo já a frequentava muito antes, visto que em 1964, Mendes foi encarregado de selecionar obras de artistas brasileiros para a 32ª Bienal de Veneza. Toyofuku, que já havia participado da Bienal de Veneza no ano de 1960, retornou em 1964, sendo este, o possível primeiro local de encontros entre o brasileiro e o artista japonês. Coincidentemente Toyofuku, em 1965, participa da VIII Bienal de São Paulo.

No texto para Toyofuku[10], Mendes exalta sua posição como estrangeiro, provoca o leitor ao questionar se é possível uma análise da obra de Toyofuku sem considerar toda a sua bagagem cultural. Mas procura encerrar sua crítica, intensificando esse lugar forasteiro, ou seja, o local que pode existir para todos sem que o resultado seja uma violência banalizada, como a ocorrida nas guerras. Murilo defende a linguagem de Toyofuku, como aquela capaz de harmonizar elementos que a princípio parecem opostos, como a delicadeza e a força, o artista e artesão, e que coexistem pacificamente na arte.

Outra curiosidade é que a única foto encontrado de Tomonori Toyofuku, é ele ao lado de Peggy Guggenheim, importante colecionadora de arte de origem estadunidense, mas que se estabelece em Veneza, onde abre uma galeria, que originou o museu de arte moderna Guggenheim. O nome de Peggy também aparece nos créditos do filme *"Murilo Mendes: A Poesia em Pânico"* de Alexandre Eulálio.

Murilo, assim como os japoneses presentes na sua coleção de arte, soube tirar proveito da condição de deslocamento, que de acordo com Júlio Castañon Guimarães: "Nessa experimentação, o objeto dos textos, as obras plásticas, constituía sem dúvida um elemento de interlocução, que podia contribuir para o desenvolvimento de suas reflexões" (GUIMARÃES, 2012, p.23). Ainda segundo Guimarães:

> "Referindo-se a autores como Ezra Pound, Georges Steiner fala do "movimento modernista como uma estratégia de permanente exílio. O artista e o escritor são turistas incessantes olhando as vitrines de todo o âmbito das formas disponíveis" (STEINER, 1990, 27) Entendendo-se "exílio", nem no sentido estrito, nem no sentido amplo de uma metáfora aplicável a qualquer situação, mas como condição de deslocamento, compreende-se esse "turista" atento aquilo de que sua imaginação e seu conhecimento podem apropriar-se na elaboração de seu trabalho." (GUIMARÃES, 2012, p.27).

Toda essa pesquisa sobre os japoneses serve como auxilio para a percepção do Murilo em relação ao período e aos fatos históricos da época. Tantos os japoneses, como Murilo, eram estrangeiros, ou como Amoroso[11] prefere dizer, exilados, ambos vivendo em um país diferente, dentro de culturas diferentes, mas que compartilham certos ideais, e que encontravam harmonia no espaço das artes.

A partir da reflexão sobre como Murilo via os japoneses, é plausível um melhor entendimento sobre o caráter universal do poeta brasileiro de Roma e os critérios que perpetuaram na sua ação de colecionador. Dando origem a um acervo que até os dias de hoje, se faz contemporâneo e fonte para pesquisa. Como observa Maria de Lourdes Eleutério:

> "Já o autor de *A Idade do serrote* reuniu, de modo mais acentuado, obras que indicam suas amizades mais próxima ou artistas que apontam para sua longa estada na Europa, conferindo maior contemporaneidade à sua coleção (...) Pensemos ainda que se o ato de colecionar é o ato de eleger, é também querer ser reconhecido pelo fato de reunir objetos únicos. É ainda o de

10 MENDES, 1994, p.1348.
11 Para um melhor entendimento sobre o exílio de Murilo, ler o capítulo 4 disponível em: AMOROSO, 2013, p.189.

> constituir um retrato de si mesmo através do legado que foi coletado. (...) Assim é que as amizades que buscam nas artes suas afinidades eletivas, trocam não só influências intelectuais mas objetos como forma de admiração." (ELEUTÉRIO, 2001, p.34-35).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, 1951 (Catálogo de Exposição).

AMOROSO, Maria Betânia. **Passeio na biblioteca de Murilo Mendes**. Remate de Males, Departamento de Teoria literária IEL/UNICAMP, Campinas: UNICAMP, no. 21, 2001.

AMOROSO, Maria Betânia. **Murilo Mendes: o poeta brasileiro de Roma**. Juiz de Fora, MG: Museu de Arte Murilo Mendes /São Paulo, SP: Editora UNESP, 2013.

ARGAN, G. C. **"O olho do poeta ou *les éventails* de Murilo Mendes"**. Trad. Murilo Marcondes de Moura. Folha de São Paulo. São Paulo, 11 de maio 1991, caderno Letras, p.6.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. (Org.) BOLLE, Willi. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BORGGREEN, Gunhild. **Myth of the Mad Artist: Works and Writings by Kusama Yayoi**. The Copenhagen Journal of Asian Studies, North America, v.15, 2008. Disponível em: <http://ej.lib.cbs.dk/index.php/cjas/article/view/2126> Acesso em 16 de Janeiro de 2016.

CARDOSO, Marília Rothier. **Prefácio – A trajetória do poeta**. In: MENDES, Murilo**.** *A idade do Serrote*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. **Murilo Mendes, colecionador**. Remate de Males, Departamento de Teoria literária IEL/UNICAMP, Campinas: UNICAMP, no. 21, 2001.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. **A forma severa – Ajustes de roteiro em Murilo Mendes**. Remate de Males, Departamento de Teoria literária IEL/UNICAMP, Campinas: UNICAMP, no. 32, 2012.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. **Tempos de Murilo – II – Visita ao acervo do poeta: as obras e as margens**. Ipotesi – Revista de Estudos Literários, UFJF, Juiz de Fora, v.6, n.1, Jan/Jun, 2002.

MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Luciana Stegagno Picchio (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

NEHRING, Marta Moraes. **Murilo Mendes: Crítico de Arte: A invenção do finito**. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.

"INTERESSA-NOS A FORMA DO LIMÃO, E NÃO O LIMÃO."

Luciane Ferreira Costa[1]
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

RESUMO: A proposta que trago para este artigo é uma breve reflexão sobre dois manifestos artísticos que marcaram, em países distantes, momentos cruciais na história da arte moderna: *Il Manifesto del Gruppo Forma,* liderado pelo artista romano Achille Perilli em 1947; e o "Manifesto Ruptura", fundado em 1952, liderado pelo artista Waldemar Cordeiro seu principal teórico. Esta breve análise propõe evidenciar a pertinência e a inovação das ideias de ambos os manifestos para aquela época. A Itália procurava recuperar-se culturalmente e socialmente do conflito de guerra, Lionello Venturi foi grande incentivador da arte abstrata-concreta. Do outro lado do oceano, o Brasil no final da década de 1940 encontrava-se em um momento de efervescência cultural, além do progresso sócio/econômico. Mário Pedrosa crítico de arte foi inicialmente quem mais defendeu a arte concreta no país.

Palavras-chave: Manifesto Artístico; *Gruppo Forma*; Grupo Ruptura; Arte Moderna.

INTRODUÇÃO

O recorte temporal escolhido para este texto envolve o imediato Pós-II Guerra, momento crucial para o desenvolvimento de propostas à vanguarda no campo da arte - o Abstracionismo e o Concretismo. A partir de 1945 a cultura ocidental entrou num campo amplo de experimentações artísticas, obviamente já iniciadas *a priori*, mas sufocadas pelos regimes totalitários que assolavam a Europa até aquele momento. A Itália despertava-se de um pesadelo ofuscada pelas dificuldades herdadas do conflito de guerra tendo permanecida afastada da Europa culturalmente por um bom tempo. O país encontrava-se praticamente sem uma identidade cultural. O movimento de renovação do pós-guerra da arte italiana, centrado no resgate do tecido social, cultural e artístico do país, possibilitou o surgimento de vários grupos de jovens artistas, dentre os quais, o *Gruppo Forma,* fundado em Roma em 1947. As cidades de Roma e Milão foram protagonistas nesse percurso.

No Brasil, no final da década de 1940, o momento era de efervescência cultural, além do progresso sócio/econômico, era também um momento de expansão no campo artístico favorecendo o aparecimento, entre 1948/49, dos primeiros núcleos de artistas abstratos principalmente em São Paulo e Rio de Janeiro. (VIVAS, 2016, p.33). Em São Paulo, os adeptos da arte concreta na década de 1950 encontraram um terreno fértil num contexto de desenvolvimento industrial, e os artistas atrelaram-se a este desenvolvimento vinculando a arte à indústria. Isto já não aconteceria no Rio de Janeiro, para os artistas cariocas arte encontrava-se desvinculada de qualquer tipo de utilidade prática vinculando a obra à subjetividade do artista.

Visto a real diferença de realidades entre o momento do final dos anos 1940 nos dois países, Itália e Brasil, proponho uma breve reflexão sobre o conceito de arte concreta empregado pelos dois grupos - Ruptura e *Forma* assim como a fonte onde cada um deles buscou alimentar a proposta de uma arte que se opusesse a qualquer alusão da representação figurativa da forma do objeto.

1 Mestra em Artes, Cultura e Linguagens - Instituto de Artes e Design - IAD/Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF. E-mail: luciane.costa@email.it

O texto começa por contextualizar a Itália passando pela formação do grupo *Forma* e sua proposta de revolução artística, seguido de uma breve contextualização do Brasil, em específico São Paulo e a fundação do Movimento Concretista. Por fim, evidencio alguns pontos de convergências e divergências entre as proposições concretistas e formalistas.

O ABSTRACIONISMO E A ARTE CONCRETA NA ITÁLIA - 1947/52

O início do século XX foi marcado por experimentações no campo da arte colocando em xeque a premissa da representação naturalista do objeto, gerando uma crise da representação artística e provocando uma desnaturalização da figura. A "forma" representada objetivamente como ela se encontra na natureza, foi deslocada para a esfera do que se denominou arte de expressão, já prenunciada pelo expressionismo alemão.

O abstracionismo, a negação da representação figurativa, surgiu com o propósito de exaltar o próprio sentimento do artista através das formas, das linhas e das cores nas composições recusando a realidade da forma dos objetos ainda que destes partisse suas inspirações.

A arte e a ciência sempre ocuparam lugares distintos na vida social moderna, e essa distinção foi de certa forma revista e recusada pelos movimentos artísticos russos como o Raísmo (1913), Suprematismo (1915) e o Construtivismo (1919). Estes movimentos artísticos fizeram parte das "correntes de vanguarda animada por propósitos revolucionários colocando explicitamente a função social da arte como uma questão política." (ARGAN, 1992, p. 324). Estas correntes artísticas russas influenciaram muito as tendências da arte concreta na Itália e no Brasil. O Construtivismo e o Suprematismo inseriram-se no movimento da vanguarda ideológica revolucionária, mas sem se ocupar da exaltação destes ideais em propagandas, ao contrário, visavam uma rigorosa formação cultural das gerações que deveriam construir o socialismo. (ARGAN, 1992, p.325). O programa destes movimentos artísticos, principalmente do Construtivismo não teve sequência na então União Soviética, apesar de ter sido ali seu berço, mas encontrou um terreno mais fértil na escola *Bauhaus*[2] na Alemanha, fechada pelo regime nazista em 1933, cujo princípio era: "racional é o pensamento que se entrelaça à vida, resolve os problemas continuamente colocados a ela, transforma-a em consciência da vida." (ARGAN, 1992, p. 269,272).

Na Itália o movimento artístico considerado por Argan como o primeiro movimento italiano de caráter revolucionário, foi o Futurismo, a partir da publicação do Manifesto Futurista pelo poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti no jornal *Figaro* de Paris em 1909. As propostas futuristas revolucionaram a representação artística do objeto, desvinculando-o da sua representação realista. (ARGAN, 1992, p. 310). O Futurismo foi o primeiro movimento italiano de vanguarda, ousado nas experimentações de ordem estilística, mas ainda encontrava-se distante do que viria a ser o abstracionismo e a arte concreta.

A Arte Abstrata surgiu anos depois na Itália de cunho bem mais subjetivo, apresentando uma abstração quase total das formas dos objetos. No campo da abstração que desencadeou no final dos anos 1940, como Tachismo ou Lirismo ligado ao expressionismo abstrato do gesto espontâneo, o objetivo centrou na recusa de qualquer tipo de formalização, daí o nome de "arte informal", uma prática que valorizava a esfera do inconsciente tendo a imaginação como fonte da expressão. É com a firmação da Arte Concreta no final dos anos 1940 que ocorre a efetiva desvinculação da forma de qualquer significado simbólico e/ou afetivo ou intuitivo.

2 Afirma Argan que a escola *Bauhaus* foi uma escola democrática no sentido pleno do termo. Fundava-se sobre o princípio da colaboração, da pesquisa conjunta entre mestres e alunos, muitos do quais se tornaram docentes.

As maiores referências da arte abstrata italiana encontram-se no norte do país principalmente nas cidades de Milão, Veneza e Como. A cidade de Milão, em particular, foi o berço para o surgimento do movimento da arte concreta - MAC (*Movimento per l'Arte Concreta*) em 1948. Mas antes mesmo dela torna-se protagonista do movimento concretista, Roma ocupava um cenário em destaque no campo da abstração formal com o surgimento do *Gruppo Forma* em 1947, um dos mais significativos do pós-guerra.

Os integrantes do grupo *Forma,* autodenominados *formalistas*, possuíam um engajamento ideológico defendendo a autonomia da "forma" na busca do livre processo criativo, uma arte apta a projetar uma sociedade livre. Decidiram, pois, em criar uma revista. Segundo Perilli, a iniciativa de fundar uma revista foi motivada pela necessidade de publicar um manifesto programático, assim como havia sido com o manifesto futurista (uma série de afirmações e negações) na tentativa de reunir e organizar o grupo enquanto movimento artístico. (PERILLI, 2000, p.27). Perilli refere-se ao Futurismo como um ponto de partida de referência por suscitar escândalos e excentricidade, para além do próprio Cubismo e da sua exaltação dos códigos de representação, pois, para ele os futuristas propunham algo mais radical de cunho político e de origem italiana.

O Manifesto do *Gruppo Forma* foi assinado por oito artistas dentre os quais: Carla Accardi, a única artista do grupo, Achille Perilli, Pietro Consagra e Piero Dorazio, este último foi o responsável pela redação do manifesto publicado na primeira página da única edição da revista *Forma 1* em março de 1947. As palavras não deixam dúvida quanto ao tom político da proposta do grupo que naquele momento proclamavam-se:

> [...] FORMALISTAS e MARXISTAS, convictos de que os termos marxista e formalismo não sejam INCONCEBÍVEIS, especialmente hoje em que os elementos progressistas da nossa sociedade devam manter uma posição REVOLUCIONÁRIA E VANGUARDISTA [...]. (PERILLI, 2000, p. 43).

O manifesto apresenta afirmações, quando, por exemplo, declara interessar-se pela forma do limão e não pelo limão, e recusas como quando afirma em renegar "a criação artística que se coloca como ponto de partida a natureza entendida sentimentalmente."[3] (PERILLI, 2000, p.43.). Entre as afirmações e recusas declaravam estar convictos da urgência de uma nova arte.

A primeira página da revista *Forma* (Fig.1) em uma diagramação suscita a um raciocínio geométrico explorando as direções do texto seja na vertical, seja na horizontal, além do uso de fontes tipográficas diferentes no formato e no tamanho das mesmas. A atenção recai sobre o título da revista "Forma", como palavra de ordem do manifesto: "A forma é meio e fim."[4] (PERILLI, 2000, p. 43). A revista *Forma 1* provocou fortes críticas e polêmicas em diversos artigos de jornais pela novidade estilística proposta gerando forte resistência ao "novo". O que veio a ser comprovado na sua exposição em outubro do mesmo ano, causando estranhamento e consequentemente recusa por parte do público: "o que havia acontecido de tão extravagante ou de excitante para provocar tal crise de rejeição?[5] (PERILLI, 2006, p. 9). A exposição chocou o público, e como afirma o artista, a repulsa provocada levou o grupo inicialmente a uma situação de isolamento por parte do mesmo, era "como se a cultura oficial advertisse sobre o "vírus" destrutivo que se escondia na nossa proposta."[6] (PERILLI, 2000, p. 70-71).

---

3 *[...] Noi renneghiamo: [...] ci interessa la forma del limone, e non il limone.[...] La creazione artistica che si pone come punto di partenza la natura intesa sentimentalmente.*(Tradução nossa).
Ver também em COSTA o *Manifesto del Gruppo Forma 1* traduzido.
4 *La forma è mezzo e fine.* (Tradução nossa).
5 *[...] che cosa era dunque avvenuto di così stravagante o di eccitante da provocare una tale crisi di rigetto?* (Tradução nossa).
6 *Come se la cultura ufficiale avvertisse il virus distruttivo che si annidava nella nostra proposta.* (Tradução nossa).

Figura 1: Primeira página da Revista *Forma 1*, 1947.

Figura 2: Achille Perilli, *Paesaggio astratto*1947.

A conotação da palavra "vírus" pode ser aqui interpretada como uma "ameaça", uma proliferação da ideia de "destruir" a representação real das coisas e objetos. Com isso a crítica contra o movimento aquecia o ambiente polêmico, contribuindo para a propagação da proposta formalista. A proposta do grupo, obviamente, desconfortava o habitual utilizado nas representações artísticas difusas na época no ambiente romano, um público habituado à necessidade da beleza e do compreensível, e de compreensível aparente não há nada, por exemplo, na obra de Perilli *Paesaggio astratto* exposta na ocasião da mostra *Forma 1*. (Fig.2).

Pietro Consagra publicou na revista *Forma1* o *Teorema della scultura*, no qual ele propôs uma arte aplicada ao cotidiano das pessoas: "A escultura hoje não deve ser destinada às praças ou às galerias, mas às casas."[7] (PERILLI, 2000, p. 44). Esta afirmação legitima o conceito de "concreto" utilizado pelo grupo para significar, como afirma Consagra no mesmo texto: "Nós não somos abstracionistas porque a nossa abstração tem uma base concreta que é a relação entre nós e o objeto e entre nós e a sociedade."[8] (PERILLI, 2000, p.44). A ideologia do grupo possui sua fonte no Construtivismo e no Suprematismo, para o primeiro a arte deveria ter uma função social cumprindo um papel prático na vida das pessoas - a representação do objeto cede lugar à sua função; para o segundo a referência está em Malevich, para o qual "a ordem da sociedade futura será a de uma cidade onde 'objetos' e 'sujeitos' se exprimem numa única forma." (ARGAN, 1992, p.325).

Após o *Forma* o conceito de "arte concreta" foi retomado em Milão pelos artistas do MAC com um tom mais radical voltado para o uso determinado e exclusivo de formas geométricas, posteriormente aplicadas ao desenvolvimento do *design*.

Achille Perilli assim como Carla Accardi e Piero Dorazio não se limitaram ao *Gruppo Forma 1*, relacionaram-se também com o MAC de Milão com o intuito de fortalecer as ideias concretistas. Entre seus integrantes destacam-se Bruno Munari e Gillo Dorfles (1910) o teórico do movimento. O MAC defendia a construção de uma nova realidade das formas e das cores como uma visão estranha a qualquer intenção sentimental e implicação ideológica.[9] (PERILLI, 2000, p.12).

7 *La scultura oggi non dev' essere destinata alle piazza nè alle gallerie, ma alle case.* (Tradução nossa)
8 *Noi non siamo astrattisti perchè la nostra astrazione ha una base concreta che è il rapporto tra noi e l'oggetto e tra noie la società.* (traduçãonossa).
9 Prefácio de Elisabetta Cristallini: MAC - *Movimento per l'Arte Concreta, Milano, 1948-teso alla costruzione di una realtà delle forme e dei colori, ma estraneo a qualunque intento sociale e implicazione ideologica [...].* (Tradução nossa).

A interação entre os artistas milaneses e romanos foi importante para a consolidação do movimento abstracionista e concretista no país, possibilitando em 1951 a primeira exposição nacional de *Arte Astratta e Concreta in Italia* que aconteceu em Roma na *Galleria dell' Arte Moderna* com participação de artistas de várias cidades. Encontravam-se abstracionistas e concretistas juntos em comunhão de ideias na luta contra o Realismo Social representado pelo *Il Novecento Italiano* que entrava para a história como uma arte não mais requisitada e protagonista.

O *Gruppo Forma* se desfez em 1951. Os artistas começaram a individualizar seus caminhos de pesquisa e produção tornando inviável a convivência em grupo, não sendo mais necessário um grupo de tendência, mas artistas independentes com o objetivo em comum de reinventar um novo "alfabeto integral" da arte seguindo cada um de maneira autônoma suas experiências das formas abstratas e geométricas pautadas na reflexão crítica e funcional da arte.[10] (PERILLI, 2000, p.16-17).

É interessante lembrar que o crítico de arte italiano Lionello Venturi (1885-1961) foi um grande incentivador da arte abstrata, organizador do *Gruppo degli otto* em Roma em 1952. Neste mesmo ano a XXVI Bienal de Veneza abria-se ao público. Venturi foi o redator do texto de apresentação do grupo de artistas para esta bienal, no qual utilizou o termo "abstrato-concreto" para designar a aceitação de qualquer que fosse o tipo de inspiração - formal ou informal, demonstrando uma clara aversão ao realismo social. (PERILLI, 2000, p.92). Bem antes do conceito abstrato-concreto ter sido usado por Venturi, a expressão "arte concreta" já havia sido cunhada por Theo Van Doesburg (1883-1931) em 1930 no Manifesto da Arte Concreta publicado na revista homônima em Paris. Nesse manifesto Doesburg lançou as bases conceituais sobre esse tipo de pintura com o intuito de firmar uma arte que havia se desligado efetivamente da imitação da natureza. (GULLAR, 1985, p.207). Uma arte composta por formas puras, independentes, autônomas, porém elaboradas pela razão. A pintura concreta para Doesburg não é lida com formas abstraídas da natureza, logo, não é uma arte abstrata, mas concreta, como o próprio Doesburg afirma: "[...] nada é mais concreto, mais real que uma linha, uma cor, uma superfície." (DOESBURG apud GULLAR, 1985, p. 207).

Em 1936 foi a vez de Max Bill (1908-1994) em utilizar o conceito de "concreto" para designar uma arte construída objetivamente em estreita ligação com problemas matemáticos, esta concepção foi desenvolvida por ele na Escola Superior do *Design* em Ulm, onde foi professor e diretor. (SANTOS, 2006, p 21). Bill foi uma importante referência para a arte concreta brasileira.

O movimento concretista na Itália ganhava espaço, principalmente no norte do país, e avançava em direção ao desenvolvimento industrial que progressivamente fazia-se sentir. A partir de então, em 1953, em Milão o grupo MAC tomava as rédeas das propostas da arte vinculadas ao cotidiano social – a arte pode estar em todos os lugares inclusive dentro das casas – como já havia preconizado o *Forma* em seu manifesto. O grupo milanês apesar de defender a autonomia da forma, filiou-se a projetos industriais gerando um amplo campo para o desenvolvimento do *design* fazendo do artista plástico um artista projetista. Nesse mesmo ano o MAC uniu-se ao *Groupe Espace* de Paris, assumindo o título de *MAC/Espace*, com empenho nas pesquisas da funcionalidade e utilidade, das quais Bruno Munari encontrava-se entre os artistas em destaque. (PERILLI, 2000, p. 91).

Os artistas romanos em contrapartida defendiam a autonomia da forma acreditando que esta deveria estar no meio social, mas não vinculada à indústria ou a qualquer que fosse os dogmas para criação artística. Ao que parece esse foi o ponto de divergência em os artistas romanos e os milane-

10 Prefácio de Elisabetta Cristallini: *[...] il gruppo se sciogle già nel '51. Ciò che li accomuna nella coscienza dell'individuo è il "aalfabeto integrale" dell'arte. [...] Non è più il tempo di sodalizi, gli artisti individuano percorsi autonomi diricerca, per sintonizzarsi con nuove modalitá di esperienze astratte e informali, ma pur sempre fondate su un 'autenticitá centrata sulla riflessione sul mondo contemporaneo e sull'idea di una funzione critica e costruttiva dell'arte.* (Traduçãonossa).

ses. O grupo *Forma* defendia a total liberdade do artista na execução da sua obra, o MAC já apresentava a tendência mais radical do racionalismo geométrico.

O ABSTRACIONISMO E A ARTE CONCRETA NO BRASIL - 1947-1952

No Brasil a partir da década de 1920 começaram a aparecer os primórdios da abstração, um recurso geralmente ligado a detalhes de fundo ou de decoração na pintura, mas ainda distante do que viria a ser o abstracionismo décadas depois. Essa prática começou a apresentar já um declínio no seu uso após 1930, quando então as formas de arte passam a buscar sua base no realismo social, que naqueles anos predominava na Europa ocidental, como na Itália com *Il Novecento*. O realismo social perdeu suas forças com o fim da II Guerra Mundial e a queda dos regimes totalitários abrindo caminho para as vanguardas modernas de rupturas.

Vale lembrar que no Brasil, assim como na Itália e em outros lugares, a arte abstrata não encontrou um terreno livre de conflitos e polêmicas, a resistência foi mútua entre figurativismo e abstracionismo, por vezes violenta. (COUTO, 2016).

Segundo o professor e pesquisador Rodrigo Vivas em 1940, no Brasil ocorreu gradualmente o abandono da representação da "realidade" nacional para um caminho de abstração trilhada com o movimento Concreto. (VIVAS, 2016, p.19). Segundo o autor, o início do debate entre arte figurativa e abstrata no Brasil data do final da década de 1940, em um terreno teórico e prático conflitante. As duas cidades centrais deste conflito no campo artístico foram São Paulo e Rio de Janeiro. Assim como na Itália: Milão e Roma foram as protagonistas no debate da arte concreta.

O crítico de arte Mário Pedrosa (1901-1981) foi o primeiro crítico a assumir a defesa da arte abstrata no Brasil e foi também o responsável pela formação do primeiro núcleo de artistas não figurativos em 1947/48 no Rio de Janeiro. (ARANTES, 1980, p. 95). Pedrosa encorajava os artistas a romperem com as convenções. Entre 1948 e 1949 foi quando surgiram os primeiros núcleos de artistas abstratos principalmente em São Paulo e Rio de Janeiro provocando fortes reações de resistência em vários setores da produção artística brasileira. Dentre os mais extremados opositores, afirma Vivas, destacavam-se os artistas remanescentes do Modernismo, como Di Cavalcanti e Portinari. Di Cavalcanti em 1940 já mencionava a necessidade de fugir do abstracionismo afirmando ser as obras de arte dos abstracionistas como de Kandinsky, Klee, Mondrian, por exemplo, uma espacialização estéril. (CAVALCANTI apud VIVAS, 2016, p.33), uma arte vazia, sem propósitos.

O Brasil nos finais dos anos 1940 encontrava-se em pleno desenvolvimento industrial e com ele o sentido da modernização refletia na economia e também na necessidade da expansão cultural. Este cenário de desenvolvimento intenso e rápido na década de 1950 com vários acontecimentos importantes marcou a era de Juscelino Kubitschek cujo governo (1955-1960) havia um ambicioso Plano de Metas o qual propunha para o Brasil 50 anos de desenvolvimento em 5 anos de governo. (CARVALHO, 2016). A capital paulista com o desenvolvimento da indústria e da economia favorecia-se da criação de importantes espaços destinados à cultura.

Em 1947, quando na Itália o *Gruppo Forma* estava configurando-se, no Brasil em 2 de outubro deste mesmo ano o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) abria suas portas ao público na Rua 7 de Abril, na sede dos *Diários e Emissoras Associados*. Os principais mentores do empreendimento foram o italiano Pietro Maria Bardi e o dono dos *Diários*, Assis Chateaubriand. (MASP, 2016). Um ano depois, o Museu de Arte Moderna (MAM-SP) também abria suas atividades ao público com a exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*.

Num cenário propício ao desenvolvimento cultural, chegavam ao país importantes artistas vindos do exterior, como nos lembra André Luiz Couto, entre eles: Waldemar Cordeiro, Samson Flexor e Max Bill. Sendo este último, um dos principais teóricos mundiais do concretismo que expôs no MASP em 1950 cuja exposição teve um grande significado para a formação do grupo Ruptura dois anos depois.

Em 1951, o país firmava-se no cenário internacional das artes com a primeira Bienal Internacional de São Paulo, na qual se encontravam presentes importantes artistas como: o escultor suíço Max Bill, Luiz Sacilotto, Ivan Serpa, o espanhol Pablo Picasso, o belga René Magritte, o italiano Danilo di Prete, Waldemar Cordeiro, Victor Brecheret; entre os artistas brasileiros convidados estavam: Cândido Portinari, Di Cavalcanti,Oswaldo Goeldi, entre outros. (CATÁLOGO I Bienal de São Paulo, 1951).

"Tanto a I Bienal (1951) como a II Bienal (1953) foram decisivas para o desenvolvimento da arte concreta no Brasil, pois seguidamente a elas criaram-se, em São Paulo e no Rio de Janeiro, grupos de jovens artistas que se lançaram à exploração de formas abstratas geométricas." (SANTOS, 2010, p.21). Em São Paulo, por iniciativa de Waldemar Cordeiro fundou-se em 1952 o Grupo Ruptura com seu manifesto dando início ao Movimento Concretista. O grupo surgiu em reação ao realismo social que ainda era vigente. Os artistas concretistas na ocasião de sua primeira exposição divulgaram ao público o Manifesto Ruptura (Fig.3), cujo formato apresentava palavras de ordem trazendo a ideia de crise na arte do passado e que cabia a eles concretistas renová-la, pois afirmavam não haver mais continuidade do passado, distinguindo assim aqueles que criam formas novas de princípios velhos daqueles que criam formas novas de princípios novos. (MANIFESTO RUPTURA, 2016). Os artistas do grupo evocavam ainda: "Uma arte dedutível de conceitos, e não de opiniões, ou seja, a obra de arte não deveria ser interpretada de diversas maneiras, ela significa somente o que estava representado na tela." (AMARAL apud SANTOS, 2010 p. 23). Isto é, sem interferência da subjetividade rompendo efetivamente com o naturalismo e o abstracionismo e proclamando uma arte, segundo os concretistas, inteligente e racional. A obra de Waldemar Cordeiro (Fig.4) é um exemplo dessa racionalidade através de sua rigidez composicional que comporta toda a estrutura da obra, desde o equilíbrio estático da figuras simetricamente compostas, ao forte contraste do claro e escuro definindo concretamente os retângulos e os trapézios de cor escura apoiados sobre o fundo em tom pastel, as figuras não se sobrepõem, mas se tangenciam em espaços equacionados, uma obra racionalmente pensada.

ruptura

não há mais continuidade!

por que?

foi a crise

foi a renovação

é o velho

é o novo

Figura 3: Manifesto Ruptura, 1952.

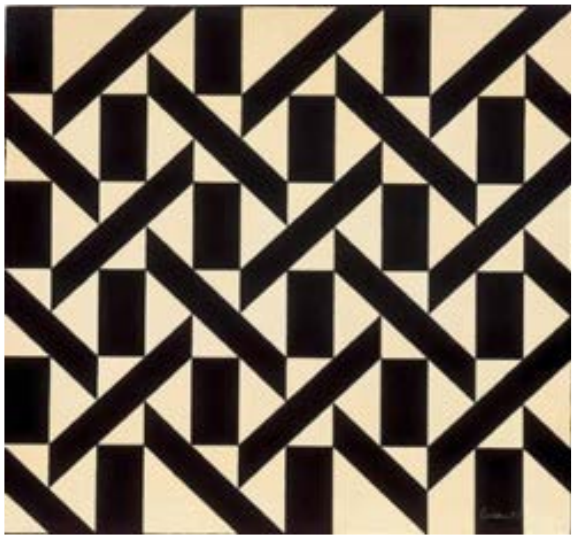


Figura 4: Waldemar Cordeiro, s/título, esmalte sobre compensado, 1958.

Os artistas concretistas paulistas criticavam não somente a arte figurativa, mas também outras correntes abstracionistas. (COUTO, 2016). O abstracionismo lírico ou tachismo, por exemplo, foi duramente criticado e recusado pelos concretistas. Estes consideravam "as manchas" de tintas sobre a tela como gestual e sem propósitos racionais, como gestos automáticos e sem preocupação intelectual. O abstracionismo espontâneo renegado pelos concretistas fica claro no manifesto quando declaram: "Não-figurativismo hedonista, produto do gosto, que busca a mera excitação do prazer." (MANIFESTO RUPTURA, 2016). Eles rompiam com o velho, e incluem ainda "o naturalismo 'errado' das crianças, dos loucos, dos 'primitivos', dos expressionistas, dos surrealistas." (MANIFESTO RUPTURA, 2016). A ideia de romper com o passado já se encontrava presente no Manifesto Futurista publicado em 1909, o qual recusava o passado de forma categórica e radical e do qual baseou-se também a premissa do grupo *Forma*, não pela radicalização efetiva do Futurismo mas pela sua publicação de caráter programático com uma série de afirmações e negações justificadas.

A partir da exposição do grupo Ruptura, formou-se no Rio de Janeiro em1954, em torno do artista Ivan Serpa, o Grupo Frente. Da interação entres esses dois grupos de artistas, Ruptura e Frente, foi realizado a I Exposição Nacional de Arte Concreta em São Paulo em 1956 e no Rio de Janeiro em 1957. Foi a partir daí que começaram a surgir as divergências entre os grupos e os sinais de rompimento. O Grupo Ruptura possuía um caráter bem mais radical, enquanto o Grupo Frente propunha uma maior abertura na criação da obra, as ideias de ambos tornaram-se incompatíveis. Seguido, pois, da separação dos dois grupos e da desintegração do Frente, fundou-se no Rio de Janeiro o Grupo Neoconcreto, liderado por Ferreira Gullar, que junto a outros artistas assinaram o Manifesto Neoconcreto o qual foi publicado no Jornal do Brasil em março de 1959. O grupo realizou no mesmo período a I Exposição Neoconcreta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. (GULLAR, 1985, p. 241). Entre os artistas da exposição estavam: Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lígia Pape, entre outros. Integrando mais tarde ao grupo os artistas Willys de Castro, Décio Vieira, Hélio Oiticica. (GULLAR, 1985, p.241). Em poucas palavras, os artistas neoconcretos, segundo suas proposições, recusavam a soberania da objetividade sobre a subjetividade, rejeitando assim a primazia da razão. Este movimento não foi na verdade uma linguagem artística oposta, e nem uma derivação da primeira, mas uma nova proposta muito menos radical, aberta à subjetividade para além da racionalidade.

Para os artistas concretistas a busca de significações apoiava-se na teoria de Max Bill cuja ideia parte da arte ser "projetada e construída objetivamente com elementos materiais". (REIS, 2005, p.29). Bill buscou fontes nas teorias de Theo Van Doesburg (1883-1931) para o qual o quadro deve ser construído com elementos puramente plásticos (linhas, planos e cores), com significados em si mesmo, nada além do que vemos, sem acepções. Para Doesburg" a arte deve ser universal", acessível a todos - universalização formal. (REIS, 2005, p.29).

A ideia de "concreto" levou à objetividade entre o artista e a forma. O princípio do Construtivismo aponta o raciocínio como sendo inerente ao ser humano e o gesto subjetivo e espontâneo, para os artistas concretistas, parecia significar um empenho não intelectual, não pautado na racionalidade humana, mas nas ações do que se pode chamar de "acaso" ou intuitivo expressivo. Por volta de 1959 o Grupo Ruptura começou a dispersar-se, mas isso não foi um impedimento para o contínuo desenvolvimento do *design* brasileiro que teve um maior impulso a partir da década de 1960.

A CAMINHO DE ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

As considerações as quais me refiro é uma breve síntese do que pode ter significado o *Gruppo Forma* para os romanos e o Grupo Ruptura para os paulistas. A começar pela premência da renovação

da arte no pós-II Guerra, cujas linguagens artísticas vigentes já não estavam mais dando conta de um passado recente com sede de futuro. Foram relevantes as iniciativas de jovens artistas, poetas, arquitetos, enfim, em tomar à frente dos movimentos de caráter revolucionários.

O abstracionismo que surgiu no início do século XX na Europa propunha o esforço, a luta em recusar a representação realista dos objetos e da natureza desencadeando vários movimentos artísticos de ordem de ruptura com o passado. No Brasil não foi diferente, ainda que em momentos não sincronizados com a Europa, o abstracionismo brasileiro teve fortes influências dos movimentos artísticos europeus.

A abstração na sua origem tinha como princípio "abstrair" a imagem das coisas encontradas na natureza, "desfigurando" os objetos e configurando-os de outra maneira que não aquela realista, mas na maioria das vezes sem abandonar por completo suas referências formais e conceituais. Sendo assim, a expressão mais apta a designar a arte não-figurativa de caráter formal parece ser a arte concreta, pois, em seu conceito e em sua prática ela recusa qualquer alusão simbólica, subjetiva ou mesmo intuitiva da realidade dos objetos.

O termo "arte concreta" foi usado pela primeira vez por Doesburg, sendo posteriormente apropriado por alguns artistas com conotações às vezes diferentes da proposta inicial. Para Doesburg a arte concreta significa, através do raciocínio das formas geométricas, o efetivo desligamento da representação artística da imitação da natureza, privando-a de qualquer semelhança formal e conceitual. Ao que parece não bastava para os concretistas "desfigurar" a figura da sua forma real, era preciso distanciá-la definitivamente de suas referências realistas (conceituais e formais), restando apenas e exclusivamente os elementos plásticos como a linha, a cor, a superfície, compostos pela razão do pensamento, distante do expressionismo abstrato e principalmente do realismo social. Esta ideia foi absorvida pelos artistas do grupo Ruptura. Seguindo o pensamento de Doesbug, para Max Bill, seu seguidor, a arte concreta "é a concreção de uma ideia [...] o processo criador da arte concreta inicia-se na *imagem-ideia* (*Bild-idee*) e culmina na *imagem-objeto*." (MAX BILL apud GULLAR, 1985, p. 209). Segundo ele a obra de arte deve ser pensada antes de ser criada, excluindo assim o automatismo do gesto e do improviso. O que diverge do ponto de vista do professor e crítico de arte Lionello Venturi, para o qual o conceito de arte-concreta, que para ele se traduz em abstrato-concreto, apresenta um sentido de uma dura oposição ao figurativismo, ao realismo social, mas não necessariamente que a arte deva proceder de um raciocínio lógico ou deva excluir a abstração informal.

A conotação de "arte-concreta" para o *Gruppo Forma* também se opõe ao figurativismo apoiando-se na subjetividade aplicada às formas puras e autônomas, mas sob o controle intuitivo do artista e não sob o controle da razão. Esse "controle intuitivo" remete à liberdade do artista na sua criação sem se preocupar com qualquer que seja a lógica estabelecida no processo criativo da forma. Para os artistas romanos são legítimas as composições "abstratas formais" desde que estas não apresentem referências às formas da natureza ou ao sentimentalismo expressionista, e que não devam necessariamente ser oriundas de princípios matemáticos. O uso da livre subjetividade no ato criativo parece ser um ponto crucial de divergência entre o Grupo Ruptura e o *Forma*.

Achille Perilli, um dos fundadores do grupo *Forma*, baseou suas teorias e ideologias na aplicação da não-objetividade na arte, na criação de obras abertas às acepções como propunham os artistas abstracionistas Kandinsky e Klee em suas teorias e obras. A não-objetividade proposta por Perilli contrapõe-se à objetividade da arte figurativa do realismo social.

Os concretistas paulistas, diferentemente dos romanos, conduziram uma produção artística objetiva, mas não por conotar uma imagem reconhecida da natureza, mas por ser essa objetividade formada pelo saber científico, compatível com o progresso e os novos meios de comunicação (o que viria servir de impulso para alimentar o *design* brasileiro). Para o Grupo Ruptura através da objetivi-

dade na arte enquanto razão, a obra encerra-se em si mesma. A base dessa premissa está presente, por exemplo, nas obras de Malevich e de Van Doesburg.

Aplicar a arte ao serviço do desenvolvimento industrial não era a intenção do grupo *Forma*, eles estavam mais preocupados com a reconstrução do tecido social danificado pelo conflito de guerra, havia nos jovens artistas sede de libertação encontrando na arte abstrata concreta o cume para a construção de uma nova sociedade.

A preocupação da arte combinada ao desenvolvimento industrial - o artista projetista, cuja preocupação além da estética estava também a preocupação com a funcionalidade da arte - fortificou-se em Milão com a parceria entre o MAC e o *Groupe Espace* abrindo um amplo campo para o desenvolvimento do design italiano.

No Brasil o concretismo paulista e o neoconcretismo carioca marcaram o esgotamento do ciclo "modernista", a arte nacionalista e narrativa cedeu lugar às vanguardas modernas abstratas marcando presença inclusive no exterior. (LEONIDIO, 2013, P. 97). A ideia dos concretistas, apoiados pelo teórico do grupo Waldemar Cordeiro, foi de organizar um projeto de reforma para a cultura brasileira, e isso só foi possível a partir da criação do Grupo Ruptura. O grupo buscava uma arte "objetiva" para um novo mundo industrial e aspiravam uma perspectiva igualitária e funcional que eliminasse a áurea do objeto único. (SANTOS, 2010, p.25).

O Grupo Ruptura foi sem dúvida um grande marco na história da arte brasileira, assim como o *Gruppo Forma* foi na história da arte italiana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Mario Pedrosa, um capítulo brasileiro da teoria da abstração**. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37892>. Acesso em 18 set. 2016.

ARGAN. Giulio Carlo.A época do funcionalismo. In: **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CARVALHO, Leandro. "Governo Juscelino Kubitschek";*Brasil Escola*. Disponível em <http://brasilescola.uol.com.br/historiab/juscelino-kubitschek.htm>. Acesso em 26 dez. 2016.

CATÁLOGO I BIENAL DE SÃO PAULO, 1951. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/namec311d4> Acesso em: 18 dez. 2016.

COSTA, Luciane F. A **Forma que fala do seu tempo**: Achille Perilli no acervo do MAMM. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) UFJF - Universidade Federal de Juiz de Fora/IAD - 2016.

COUTO, André Luiz Faria. **Grupo Ruptura**. Sabin-Rumo Certo. Disponível em: <http://brasilartesenciclopedias.com.br/tablet/temas/grupo_ruptura.php>. Acesso em: 18 dez 2016.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta**. São Paulo: Nobel, 1985.

LEONIDIO, O. Caminhos comoventes: Concretismo, neoconcretismo e arte contemporânea no Brasil. In: **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. VII, n. 13 (jan.jun/2013), pp. 93-116.

MANIFESTO RUPTURA. Disponível em: <http://www.artbr.com.br/casa/ruptura/> Acesso em: 30 out. 2016.

MASP. Disponível em:< http://brasil.estadao.com.br/blogs/arquivo/masp-foi-inaugurado-em-1947/> Acesso em: 30 out. 2016.

SANTOS, Marko Alexandre Lisboa. **Arte Concreta**: racionalismo e abstração como contribuições para o design - um estudo na obra de Geraldo de Barros. 2010. Dissertação (Mestrado em Design) - Faculdade de Arquitetura Artes e Comunicações da UNESP, Bauru, 2006. Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/89730/santos_mal_me_bauru.pdf?sequence=1>. Acesso em 18 set. 2016.

PERILLI , Achille. Forma 1 cinquanta anni dopo. In: **Geometrie improbabili**. Legnago: Ferrarin Mondadori, 2006.55p. Catálogo de exposição, ottobre 2006, Libreria Ferrarin, Legnago.

_____. **L'Age d'Or di Forma 1**.2. ed.Roma: Edizione De Luca s.r.l., 2000.

REIS, Amélia P. Vieira. **Design concretistas: um estudo das relações ente design gráfico, poesias e as artes plásticas concretistas no Brasil, de 1950 a 1964**. Dissertação (Mestrado em Design) - PUC-Rio-Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/7711/7711_3.PDF> Acesso em 18 set. 2016.

SCHENBERG, Mario. **Concretismo e Neoconcretismo**. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=100:concretismo-e-neoconcretismo-&catid=17:artigos-de-mario-shenberg&Itemid=15> Acesso em 19 dez. 2016.

VIVAS, Rodrigo. **Abstrações em movimento: concretismo, neoconcretismo e tachismo**. Porto Alegre: Zouk, 2016. 140 p.

FONTES ICONOGRÁFICAS:

Figura 1 - **Primeira página da Revista *Forma 1*, 1947**. Fonte: PERILLI, Achille. L'age d'or di Forma 1. Roma: Edizione De Luca s.r.l., 2000. p. 43.

Figura 2 -**Achille Perilli*Paesaggio astratto* , 1947.** Fonte: <http://www.achilleperilli.com/2014-09-10-15-31-25/opere-storiche> Acesso em: 01 ago. 2015.

Figura 3 -**Manifesto Ruptura, 1952**. Fonte: <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/7711/7711_3.PDF> Acesso em 18 set. 2016.

Figura 4 -**Waldemar Cordeiro**, s/título, esmalte sobre compensado, 1958. Disponível em: Fonte: <https://comunicacaoeartes20122.wordpress.com/2013/01/14/arte-concretista/> Acesso em: 19 nov. 2016.

OSWALDO GOELDI: DISCUSSÕES ACERCA DO CARÁTER EXPRESSIONISTA NA OBRA DO GRAVADOR BRASILEIRO

Tammy Senra Fernandes Genú[1]
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

RESUMO: O expressionismo foi vanguarda artística que floresceu na Europa entre os anos de 1905 e 1923 a partir de dois centros, um francês e outro alemão, destacando-se neste último como uma das mais importantes manifestações artísticas do período. Artistas brasileiros, que tiveram contato com esta vanguarda artística, nela se basearam como um meio de inspiração para a criação de suas obras, entre eles, o gravador Oswaldo Goeldi, que por vezes, foi nomeado por críticos e historiadores como "um expressionista nos trópicos". Isto pelo fato de, esteticamente, suas obras apresentarem características àquelas utilizadas por artistas alemães. Porém, segundo Kandinsky, um dos principais teóricos do Expressionismo na Alemanha: "Toda obra de arte é filha de seu tempo e muitas vezes, mãe de nossos próprios sentimentos. Cada época de uma civilização cria uma arte que lhe é própria e que jamais verá renascer." Tal constatação feita logo no início de seu livro *Do espiritual na arte* reascende uma já antiga discussão a respeito da obra de Oswaldo Goeldi se seria possível, apenas levado pelas semelhanças entre suas obras e as expressionistas, classificá-lo como pertencente a esta vanguarda. O presente trabalho pretende, portanto, fazer uma pequena análise da obra goeldiana, apontando pequenos fatores que nos leva a classificá-lo desta maneira.

Palavras-chave: Expressionismo Alemão; Arte Moderna; Oswaldo Goeldi; Vanguardas Artísticas; Arte Brasileira.

EXPRESSÃO

A vanguarda expressionista floresce na Europa entre 1905 e 1923 a partir de dois centros, um na França e outro na Alemanha, neste último país destacando-se como uma das mais importantes manifestações artísticas do período. Na França, tal movimento ficou conhecido como *Fauve*, desembocando-se posteriormente no cubismo francês. Na Alemanha, a fagulha expressionista bifurca-se a partir de duas correntes, a primeira delas era o *Die Brücke* (A ponte), criado em 1905, através das experiências feitas no ateliê do artista Ernst Kirchner. A proposta do grupo fundado em Dredsen – da mesma maneira que outras vanguardas – era modernizar a arte e libertá-la de seus valores tradicionais. Bastante influenciado pelas artes gráficas, a xilogravura era o meio artístico mais utilizado pelo grupo.

A segunda corrente artística é denominada *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul) e foi fundada em Munique, em 1911, após a dissolução da Associação de Artistas de Munique. Kandinsky era membro deste grupo, tendo lançado recentemente seu ensaio, de nome "Do espiritual na arte". Pode-se dizer que o *Der Blaue Reiter* procurava apresentar aspectos subjetivos e espirituais em sua arte, uma vez que a sociedade alemã prenunciava os horrores que seriam vividos durante a guerra.

Partindo deste pressuposto, podemos afirmar que o expressionismo nos apresenta obras nas quais a dramaticidade é algo visível, os artistas demonstram as impressões do mundo ao seu redor,

1 Mestranda em Artes, Cultura e Linguagens pela Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: senra.tammy@gmail.com

através de um olhar subjetivo. De acordo com Roger Cardinal (CARDINAL, 1984), o termo expressionismo pode ser atribuído ao trabalho de todos os artistas que, de certa maneira iniciaram uma rebelião contra uma arte ortodoxa, que havia perdido as fontes do sentimento espontâneo. Nesta perspectiva, podemos considerar a arte barroca e romântica como expressionistas, sendo a vertente alemã somente a mais recente. De acordo com o autor, o expressionismo alemão, portanto representava a necessidade do homem de se expressar sem nenhuma restrição.

O artista expressionista, possuído por seus impulsos, formula expressões de seus sentimentos íntimos, numa maneira de confirmar aquilo que sente no âmago de seu ser. O dogma central desta arte é então, a permissão da irradiação de sentimentos que são intrínsecos ao indivíduo para o mundo exterior (CARDINAL, 1984), utilizando a tela, no caso das artes plásticas, com o um meio de sustentar esse indivíduo.

Embora, a princípio, estas definições de Expressionismo possam parecer somente ideológicas, esta vanguarda permitiu ao artista a liberdade para tratar a respeito dos impulsos que brotavam em sua psique e principalmente do uso da imaginação para a criação, já que anteriormente, não pode ser esquecido, a arte era regida por regras, principalmente burguesas, as quais determinavam os valores da mesma. Uma passagem do manifesto expressionista na poesia, de Kasimir Edschmid, de 1918, nos ajuda a demonstrar a liberdade adquirida pelo artista, na expressão de sua imaginação e sentimentos intrínsecos a seu ser:

> Assim o universo total do artista expressionista torna-se visão. Ele não vê, mas percebe. Ele não descreve, mas acumula vivências. Ele não reproduz, ele estrutura. Ele não colhe, ele procura [...]. Os fatos têm significado somente até o ponto em que a mão dos artistas o atravessa para agarrar o que se encontra além dele. [...] (EDSCHMID, Kasimir: Manifesto Expressionista na Poesia. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro)

Com uma vocação para o sofrimento, os artistas expressionistas criavam obras de caráter sombrio, tendo a precariedade do ser como tema constante: a representação do homem que se vê destruído e desolado em um mundo distorcido pelas misérias e pelas guerras, revelando a barbárie e a individualidade, inclusive de si próprios, neste meio. A representação de mundo de sonhos, ou, talvez melhor, de pesadelos, também eram comuns aos artistas expressionistas, como exemplo podemos citar a obra considerada percussora da vanguarda: O grito, de Edvard Munch, datada de 1893. O caráter tenebroso e onírico desta obra é gerado pelas linhas sinuosas criadas pelo artista, que demonstra um grito mudo, talvez de desespero de uma figura quase humana. A pintura, que foge das regras de composição e de cores, representa a utilização da imaginação dos expressionistas, que, ao se basearem nos sonhos, buscavam nada mais que a compreensão de sua própria realidade.

Como já citado, o período no qual o expressionismo alemão teve seu início fora marcado pela I Guerra Mundial, além de claro, outros acontecimentos na esfera social, sendo assim, é claro que a sensibilidade dos artistas expressionistas foi afetada por estes acontecimentos. Porém, podemos constatar que, muitas das obras expressionistas que já tratavam da temática das guerras e misérias que por ela seriam criadas, são datadas de antes de 1914. Tal fato pode ser justificado pela tamanha sensibilidade destes artistas, como se suas almas prenunciassem o tamanho desastre que ocorreria no continente europeu, principalmente para os germânicos.

Na Alemanha, o expressionismo teve dois grandes estudiosos que buscavam teorizar e justificar o que ocorria nesta expressão artística: Kandinsky, que trata a respeito do misticismo nesta arte e Worringer que tratará a respeito do abstracionismo nela contido.

KANDINSKY E WORRINGER – TEÓRICOS DO EXPRESSIONISMO

As principais ideias de Kandinsky podem ser encontradas em seu livro "Do Espiritual na Arte". Para o autor, o artista não deveria mais se preocupar em imitar a natureza, em um momento no qual a moral e a ciência encontravam-se abaladas e tudo parecia desmoronar – como o que ocorria no momento em que esta vanguarda deslanchou na Europa – o homem deveria se voltar para a única fonte de beleza que restava neste ambiente: ele próprio. O objetivo da arte não era mais reforçar os valores de uma sociedade decadente, mas sim alinhar a pintura as necessidades do espirito humano, em uma comunicação direta com a essência do indivíduo.

Ou seja, segundo Kandinsky, o artista deveria pintar o que se encontrava no ponto mais profundo de sua alma, seguindo um único princípio: o Princípio da Necessidade Interior. A essência da arte residia na expressão provocada pela necessidade interior, a capacidade de uma obra conseguir tocar a alma humana em seu ponto mais sensível. Esta necessidade era, segundo o teórico, também constituída por outras três necessidades, consideradas místicas:

1. O artista deveria, em uma obra exprimir sua personalidade.
2. Como filho de sua época, deveria exprimir o que era próprio a seu tempo. De acordo com Kandinsky (1990), "a arte é filha de seu tempo" e os elementos que a constituem só existirão durante o período em que era vigente.
3. O artista deveria exprimir então o que era próprio de sua arte, seu elemento mais puro, a abstração.

Desta maneira, o artista então possuía uma liberdade integral na escolha do que deveria fazer de sua arte, este poderia utilizar todo e qualquer procedimento que julgasse necessário, desde que estivesse amparado por uma necessidade interior, ou seja, desde que exprimisse o que sentisse interiormente. Tudo o que era necessário a seu fazer poderiam ser encontrados nele próprio e era isto que revelava sua genialidade. Para o autor:

Equilíbrios e proporções não se encontram fora do artista, mas nele próprio. É o que se pode chamar de senso de limites e tato artístico – qualidades inatas no artista, as quais podem, no entusiasmo da inspiração, exaltar-se até as revelações do gênio. (KANDINSKY, Wassily. Do Espiritual na Arte, p. 84, 1990).

Tudo que envolvesse a escolha do artista a respeito de sua arte, dentre cores e formas, deveriam ser empregadas não porque existiam ou não na natureza, mas porque eram necessárias ao artista. "O artista não tem só o direito, mas o dever de manipular as formas da maneira que julgar necessária para alcançar seus fins." (KANDINSKY, 1990).

O resultado desta arte produzida mediante uma Necessidade Interior seria o que o autor chama de Belo Interior, aquele que e criado a partir do momento que o artista consegue renunciar ao belo convencional. Argumentado por ele que esta beleza é o que os leigos chamam de feiura, Kandinsky diz que este belo expressionista e os procedimentos que o artista utilizava para alcançá-los eram sagrados, por permitirem ao artista exprimir sua personalidade.

Já Worringer, em seu livro Abstração e Empatia, caracteriza a arte nórdica tendo como parâmetro uma antítese duas práticas, que, segundo ele, foram manifestas pelos artistas ao longo da humanidade: o naturalismo e o abstracionismo. A primeira é resultado de uma relação harmoniosa do homem com seu mundo exterior. Nela, o artista procura retratar objetos sem distorção, da mesma maneira que estes são encontrados na natureza. No lado posto encontra-se a abstração, resultante do temor e da angústia do homem perante o desconhecido da natureza. Esta prática se expressa através de formas geométricas e não orgânicas, que negam qualquer relação com a natureza. Segundo Lotte H. Eisner:

> A abstração, declara Worringer, nasce da grande inquietação que experimenta o homem aterrorizado pelos fenômenos ao seu redor e dos quais é incapaz de de decifrar as relações, os misteriosos contrapontos. Esta agonia primordial suscita nele o desejo de arrancar os objetos de seu contexto natural no mundo exterior (...) O nórdico, explica ainda Worringer, sente sempre que existe um véu entre ele e a natureza e por isso aspira uma arte abstrata. Os povos atormentados por uma discordância interior, que encontra obstáculos quase insuperáveis, precisam deste patético e inquietante que conduzem ao inorgânico. O homem mediterrâneo, perfeitamente harmônico, jamais conhecerá esse êxtase de abstração expressiva. (LOTTE, 1985, p. 21)

A partir desta análise é possível constatar que, para Worringer, a abstração é facilmente uma característica do expressionismo, e que, uma arte como esta só poderia realmente ter tido seu ápice na Alemanha. O reflexo de um povo atormentado pela guerra sempre será o principal fator que ligará o expressionismo e a Alemanha, além de também se vincular fortemente as tradições germânicas, pois a temática do horror e da fantasia já eram gêneros literários estabelecidos no país, principalmente a partir da década de 20.

OSWALDO GOELDI – ARTISTA EXPRESSIONISTA

A partir desta análise a respeito das teorias dos dois principais estudiosos do expressionismo é possível compreender o caráter expressionista do artista Brasileiro Oswaldo Goeldi. Embora o momento em que as obras deste artista foram criadas não serem correspondentes ao momento e ao ambiente do surgimento e vigência do expressionismo alemão, é possível encontrar em suas obras o Princípio da Necessidade Interior tratado por Kandinsky.

Oswaldo Goeldi, a mesma maneira de artistas expressionistas, nos apresenta os sentimentos que se encontravam no interior de seu ser. Sentimentos estes gerados a partir de um momento de crise, vivida pelo artista ao retornar ao Brasil após anos na Europa. Segundo Filho (1994), o expressionismo goeldiano foi gerado pelo sentimento de estranhamento sentido pelo artista em relação as terras brasileiras.

Desta maneira, Goeldi nos apresenta um mundo a margem do processo de modernização, desequilibrado, a sombra e solitário. Um local não acolhedor, onde ao mesmo tempo convivem sentimentos de solidão e falta de comunicação. O que lhe interessa é a vida comum, as paisagens esquecidas, vazias e rejeitadas (CABO, 1994). Tais sentimentos também se relacionam com sua vida pessoal, permeada por conflitos familiares e falta de reconhecimento no campo artístico formal da época. Reconhecimento ocorrido em idade avançada, constatado pelo artigo de Jayme Maurício, na ocasião do 60º aniversário do gravador, no Jornal Correio da Manhã: "Oswaldo Goeldi vai fazer 60 anos na próxima segunda-feira, 31. É uma grande data para os meios artísticos brasileiros, onde o esplêndido desenhista e gravador é das mais sólidas vigas mestras."

Levado por estes sentimentos, as xilogravuras e ilustrações deste artista são permeadas por imagens de subúrbios, ruas escuras, prostitutas, ladrões, pescadores, personagens rejeitados e excluídos de uma cidade. As imagens repetitivas de urubus, animal urbano, que vive somente onde o homem vive e que, juntamente com ele possuí o mesmo destino, também é sinal de mau agouro e de morte, já que a presença do urubu denota que algum animal acerca do local está morto e servirá de alimento a estes animais. Além, é possível perceber nas obras de Goeldi a também repetição da imagem do guarda-chuva, por vezes pintado de vermelho, por vezes somente delineado por preto,

mas sempre solitário, como se fossem uma objetificação do sentimento de solidão sentido pelo artista. O gravador nos mostra a horrível atmosfera que era o Brasil a ele, naquele momento em específico.

Como exemplo de tais características presentes na obra goeldiana, podemos citar a xilogravura denominada "Mulheres no Mangue", de aproximadamente 1925. Atualmente, uma cópia original desta obra encontra-se no Museu Murilo Mendes, da Universidade Federal de Juiz de Fora.

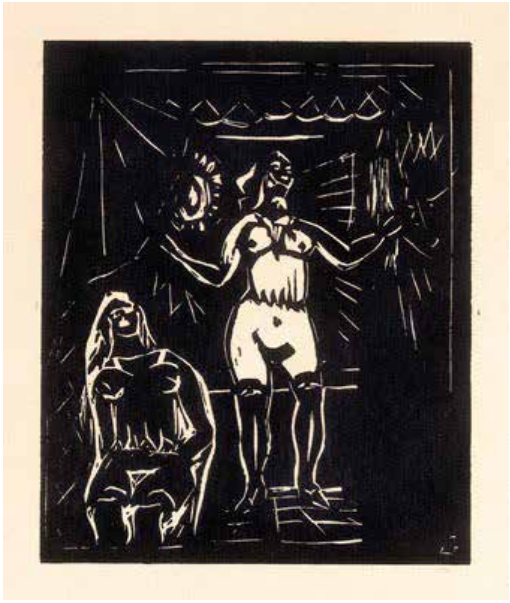


Figura 1: Xilogravura "Mulheres no Mangue", 1925.

Nesta obra, temos a imagem de duas mulheres, uma em pé, à direita e outra sentada, à esquerda, em um ambiente interno de uma residência, no qual se percebe uma janela entreaberta de onde vê-se o sol. A xilogravura é criada a partir de uma enorme massa negra, somente contrastada com o corpo de uma das mulheres, totalmente sem cor. A gravação é feita a partir de poucas linhas e, embora não fosse comum a Goeldi, há uma perspectiva marcada pelas linhas que formam os ladrilhos no chão.

Ambas mulheres estão nuas, sendo isto possível de perceber através da marcação de seus corpos. Como já citado, um dos corpos é formado por uma massa sem com (ou de luz), delimitado por linhas negras e a outra é formada pelo contraste de linhas sem cor e massa negra. Embora, por vezes a gravação seja um ofício difícil, devido a rigidez da matriz, os rostos de ambas mulheres são expressivos e suaves, sendo que, em uma delas há o sinal de um leve sorriso.

Uma das mulheres apresentadas está unicamente vestida por uma meia calça, de altura até o joelho. A meia calça então nos revela quem são estas mulheres: prostitutas. A apresentação destas mulheres já era comum a Goeldi em outras xilogravuras em períodos tanto posterior como anterior a esta. Além, liga-se diretamente ao caráter expressionista de sua obra, apresentando-nos dois seres que se encontram a margem da sociedade e profissões consideradas degradantes por estas. A descrição da obra, em acervo virtual de Goeldi elucida este aspecto da obra: "O artista apresenta a fisionomia dramática do Rio de Janeiro, onde seres extraídos das sombras e da solidão vivem em total abandono, a margem da sociedade. Sua consciência pessoal o obrigava a considerar cada assunto como se fosse um problema seu, a pedir-lhe solução especial".

Tais imagens criadas por Oswaldo Goeldi se relacionam com imagens também criadas por Alfred Kubin, artista austríaco que foi uma grande inspiração para o gravador brasileiro e com quem manteve contato através de cartas durante toda sua vida. Kubin foi, para Kandinsky, um grande representante do expressionismo, um artista possuidor de "uma força irreversível que nos precipita na horrível atmosfera do vazio" (KANDISNKY, 1990). O teórico, ao descrever as imagens criadas por Kubin, usa uma linguagem e uma descrição com as quais se podem perfeitamente descrever as imagens de Goeldi: "A noite que pesa sobre as almas, a mão que aponta o caminho e que destrói o terror que esta mão inspira, o caminho nunca mais encontrado, o guia perdido, repetem-se incessantemente, como motivos fundamentais em todas suas obras. " (1990)

Ao se comparar obras de Kubin e obras de Oswaldo Goeldi, encontramos em ambas, muitas semelhanças: Ambos artistas tinham como resultado obras que continham grande carga de dramaticidade, expressada principalmente pela escolha de cores, quase sempre o preto ou cinza. Além, suas escolhas temáticas permeavam na representação, primeiramente, do horror da morte – através da apresentação de "seres místicos" no caso de Kubin e de caveiras, no caso de Goeldi, e, segundamente, a representação dos seres a margem da sociedade, no caso de Goeldi, o que, como mais uma vez deixaremos claro, não era comum perceber estas tais temáticas na arte brasileira do período inicial do estabelecimento do artista no Brasil. Além da prostituta, como exemplificamos acima, o brasileiro buscava criar obras a respeito do subúrbio, do ladrão, do pescador, do mendigo, urubu, pessoas solitárias – seres à margem do processo de modernização da cidade.

As escolhas temáticas por parte de Goeldi, que também era um grande observador e se portava como um flanêur pela cidade, observando tudo a seu redor e não deixando nada escapadar, não era baseado em modismos ou em regras a respeito de arte, mas sim a partir da necessidade do artista de exprimir um sentimento interior. Podemos utilizar este argumento, não somente para justificar a escolha temática por parte de Goeldi, mas também para justificar sua necessidade de inovação e da utilização de determinadas cores.

Figura 2: Oswaldo Goeldi em visita ao mercado de peixe.

Em entrevista a Ferreira Gullar, em 1957, ao tratar a respeito de inovação na arte da gravura, Oswaldo Goeldi utiliza um discurso certamente baseado nas ideias de Kandinsky:

> Fala-se muito em inovações, em abrir caminhos, etc., mas não se deve confundir experimentos técnicos coma verdadeira inovação. Todo artista realmente criador inova, e isso porque ele amplia seus meios na proporção de sua necessidade de expressão. Só essa inovação é legítima – a inovação ditada por uma necessidade interior. Inovar por inovar não tem sentido. (GULLAR, 1957)

Assim, não somente através de sua produção artística que Oswaldo Goeldi se aproximava das teorias e ideias de Kandinsky, a partir do fragmento acima, podemos perceber que o gravador também se aproxima do teórico por meio de seu próprio discurso.

Pode-se constatar, a partir desta pequena análise, que a produção goeldiana se relaciona mutuamente com aquela ao qual, aos olhos de Kandinsky era esperada de um artista expressionista alemão, mesmo que o momento vivido por este artista não tenha sido o mesmo da vanguarda. Goeldi, além, por toda sua vida, cumpriu a tríplice responsabilidade, que segundo Kandinsky, possuía o artista: Frutificou o talento que recebeu, utilizou de seus sentimentos para formar a atmosfera espiritual que transfigurava e fez de seus pensamentos e sentimentos íntimos a matéria para suas criações.

Ainda há muito que ser estudado e abordado a respeito da relação de Oswaldo Goeldi e o expressionismo alemão, principalmente no que diz respeito a teoria da empatia de Wilhelm Worringer. Como esta é uma pesquisa que se encontra no momento em andamento, tais relações serão feitas brevemente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. O Pintor da Vida Moderna. Belo Horizonte: Autênitca Editora, 2010.

BRAGA, Rubem. *Goeldi, etc*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 6 de março de 1955.

BRITO, Ronaldo. *Goeldi: O brilho da sombra.* Novos Estudos CEBRAP, São Paulo: Edição nº 19, 1987.

CABO, Sheila. *Goeldi: Modernidade Extraviada.* Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

CARDINAL, Roger. O expressionismo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1984.

DUFILHO, Jerôme. *O pintor e o poeta.* In: BAUDELAIRE, Charles. O Pintor da Vida Moderna. Belo Horizonte: Autênitca Editora, 2010, pp 105-137

EDSCHMID, Kasimir. *Manifesto Expressionista na Poesia*. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro. Ed. Vozes: Petrópolis, p. 111

EISNER, Lotte H. *A Tela Demoníaca: As influências de Max Reinhardt e o Expressionismo.* São Paulo: Paz e Terra - Instituto Goethe, 1985.

FERNANDES, Guilherme. O moderno em verde e amarelo: Uma análise do conto "O Ladrão" de Mário de Andrade. Revista Eneagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação, São Paulo: Edição 3, Ano 3, Maio de 2010.

FILHO, Paulo Venâncio. *Goeldi: Um expressionista nos trópicos.* Revista Novos Estudos CEBRAP, São Paulo: Edição nº 40, 1994.

GULLAR, Ferreira. *Artes Plásticas. Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical. Rio de Janeiro: 12 de Janeiro de 1957. Disponível em: < http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=biografia_entrevista&opcao=EN&pagina=0&iditem=40> . Data de Acesso: 23 de setembro de 2014.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1990.

MARQUES, Maria Eduarda Castro Magalhães. *Goeldi e sua Cena Urbana: Solidão e Melancolia.* Gávea nº6, Revista de História da Arte e da Arquitetura, PUC-RJ, Rio de Janeiro: dezembro de 1988.

MAURÍCIO, Jayme. *O Itinerário das Artes Plásticas.* O Correio da Manhã, 25 de Outubro de 1955.

MELLO, Cecília Cotrin. *Goeldi e Iberê: Romantismo e Atualidade.* Gávea nº 9, Revista de História da Arte e da Arquitetura, PUC-RJ, Rio de Janeiro: dezembro de 1991.

NAZÁRIO, Luiz. Expressionismo e o Cinema. In: GUINSBURG, J. *O Expressionismo.* São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

RIBEIRO, Noemi Silva. *A Obra Gráfica de Goeldi: esboço de uma cronologia.* Gávea nº8, Revista de História da Arte e Arquitetura, PUC-RJ, Rio de Janeiro: dezembro de 1990.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. *Oswaldo Goeldi: Iluminação, Ilustração.* São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Olhares Contaminados: leituras de Oswaldo Goeldi.* VI Encontro de História da Arte e suas Fronteiras da Universidade de Campinas. Campinas: 2010.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Um outro moderno? As exposições de Segall, Malfatti e Goeldi no início do Modernismo Brasileiro.* 17º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Panorama da Pesquisa em Artes Visuais. Florianópolis: 2008.

TELLES, Gilberto. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro.* Petrópolis: Editora Vozes, 1978.

WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction and Empathy*. New York: International University Press, 1953.

ZULIETTI, Luís Fernando. *Goeldi: da melancolia ao inevitável.* Revista Aurora, nº8, PUC-SP, São Paulo: 2010.

_____. *Goeldi: O preto e o branco, os cheios e os vazios.* Revista Aurora, nº 12, PUC-SP, São Paulo: 2011.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA NA INTERNET:

www.oswaldogoeldi.org.br

www.centrovirtualgoeldi.com

www.museudeartemurilomendes.com.br

CARTAS

Carta de Goeldi a Kubin de 4 de Agosto de 1926. Disponível em: < http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=cartas_interior&pagina=0&opcao=A> Acesso em: 23 de setembro de 2014.

Carta de Goeldi a Kubin de 16 de Agosto de 1930. Disponível em: <http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=cartas_interior&pagina=12&opcao=A> Acesso em: 23 de setembro de 2014.

GT
FOTOGRAFIA, IMPRENSA E PROCESSOS

29NOV2016

Coordenação: **Cleber Soares da Silva** (UFJF)

ASSIS HORTA: O "CAÇADOR" DE ANTIGUIDADES DE DIAMANTINA

Cleber Soares da Silva[1]
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

RESUMO: Para entender como Assis Horta desenvolveu-se como retratista não se pode apartá-lo da experiência como fotógrafo documental e da sua relação com alguns intelectuais e fotógrafos do IPHAN entre os anos de 1937 e 1967. Sem uma formação profissional convencional, Horta parece ter sido forjado pela experiência vivida em seu estúdio e pelas saídas, incialmente como fotógrafo contratado por tarefa e mais tarde como funcionário do Instituto, para o registro fotográfico de edificações de relevância arquitetônica em Diamantina a serem catalogadas – algumas posteriormente tombadas – pelo órgão governamental criado na década de 1930. Personagem fundamental para a preservação de monumentos em Diamantina, Horta faz parte do seleto grupo de profissionais pioneiros na busca, identificação e preservação de elementos da arquitetura tradicional do período colonial brasileiro, os chamados "fotógrafos do Patrimônio".

Palavras-chave: Fotografia; Assis Horta; Patrimônio Cultural; IPHAN.

A fase heroica do IPHAN e os "fotógrafos do Patrimônio"

Em Minas Gerais, os intelectuais não sofreram imediatamente a influencia da Semana de Arte Moderna. Os escritores locais, principalmente Carlos Drummond de Andrade, vinham desenvolvendo outra vertente do moderno, mais influenciada pelos valores universais do que nacionais. É a partir do encontro de ideias do grupo mineiro com o paulista, liderado por Mário de Andrade, que se estabelece uma interlocução mais produtiva entre os grupos que levaria a valorização da mineiridade e consequentemente aos desdobramentos que seriam responsáveis pela implantação de políticas na área de preservação do patrimônio nacional como a criação do SPHAN. (BRAGA, 2010 *apud* MOMENY, 1994 e DIAS, 1971)

Em 1936, a pedido de Gustavo Capanema, então Ministro da Educação e Saúde, Mário de Andrade elaborou o Anteprojeto de Proteção do Patrimônio Artístico Nacional, que serviu de embasamento para a elaboração do texto definitivo do Decreto – Lei nº 25/37, e na legislação posterior. O anteprojeto consistia em três capítulos sendo que no primeiro Mário definia a competência do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN) para "determinar, organizar, conservar, defender e propagar o patrimônio artístico nacional". No segundo capítulo se definiam os critérios para seleção dos bens e classificava-os em oito categorias agrupadas em quatro "Livros de Tombo" assim distribuídos: obras de arte pura ou de arte aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeira, pertencentes aos organismos públicos e privados, nacionais e estrangeiros, desde que residentes no Brasil. Já o terceiro capítulo, Mário se dedicou a estabelecer a estrutura interna do SPAN. (SILVA, 2007)

Com o anteprojeto aprovado, Mário, então diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, indicou o nome de Rodrigo Melo Franco de Andrade para a direção do novo órgão, que

[1]Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF. E-mail: clebersoares@dotzdesign.com.br

seria consolidado em 30 de novembro de 1937, já com uma nova nomenclatura, agora definida como Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).[2]

Mário trabalhou de 1937 a 1938 como Assistente Técnico da 6ª Região Administrativa do SPHAN e foi auxiliado pelo engenheiro Luís Saia no recenseamento dos principais monumentos paulistas que pudessem ter interesse histórico e/ou artístico e consequentemente, possíveis candidatos ao tombamento. Desse trabalho se originaram dois relatórios entregues a Rodrigo Melo Franco de Andrade, em 1937, fartamente ilustrado pelo fotógrafo, conhecido como "Germano", Herman Hugo Graeser.[3]

Rodrigo M. F. de Andrade assumiu a direção do SPHAN, oficialmente ainda em 1937. Ele e seus colaboradores (equipe de profissionais formada por pesquisadores, historiadores, juristas, arquitetos, engenheiros, conservadores, restauradores, técnicos e mestres de obra) se uniram para a realização de inventários, estudos e pesquisas, para a execução de obras de conservação e restauração de monumentos, assim como para a organização de arquivos de documentos públicos e particulares, que juntos se tornaram o valioso acervo do atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Foram resultados do trabalho de Rodrigo e de sua dedicada equipe a criação de museus regionais e nacionais como o Museu da Inconfidência, em Ouro Preto (1938); das Missões, em Santo Ângelo (1940); do Ouro, em Sabará (1945); do Diamante, em Diamantina (1954); da Abolição, em Recife (1957); o Regional de São João Del Rei, (1963) entre outros.[4]

Rodrigo conheceu Assis Horta ainda rapaz, com19 anos, em 1937, e o convidou para ser prestador de serviço para o escritório do SPHAN regional de Minas Gerais. A história desse encontro foi narrada pela jornalista Dorrit Harazim:

> Pelo Grande Hotel costumavam transitar desde forasteiros com grandes negócios nas minas de diamante da região, sempre à procura de mais mão de obra, até hóspedes locais. Assizinho teve sorte: ainda adolescente, foi empurrado pela mãe para as asas do advogado, jornalista e escritor Rodrigo Melo Franco de Andrade, que procurava um prestador de serviços gerais com noções de fotografia para ajuda-lo a fazer o levantamento fotográfico de Diamantina. (HARAZIM, 2014, p.50)

Assis Alves Horta nasceu em 28 de janeiro de 1918, em Diamantina. Filho de José Alves Horta e Maria das Dores Moreira Horta (conhecida pelo apelido de Dona Dorinha). Órfão de pai aos cinco anos, morou no Grande Hotel, administrado por sua mãe, até se casar, aos 24 anos, com Maria da Conceição Monteiro com quem teve dez filhos. O primeiro emprego foi na casa comercial Dinis Filho, como auxiliar de balcão, de 1933 a 1936. Mas a carteira de trabalho só foi "tirada" em 1935. Desde os 9 anos Horta tinha relação de amizade e de trabalho, como ajudante e aprendiz, com o fotógrafo Celso Tavares Werneck Machado, estabelecido no centro da cidade de Diamantina. Autodidata e muito curioso logo aprendeu o básico da profissão de fotógrafo e em 1936, recebeu a proposta de Machado para que comprasse o antigo estúdio Werneck, rebatizando-o como *Photo Assis*. Comprou o estúdio "de porteira fechada" o que significava que ficou com o equipamento e também com o arquivo de fotos de Machado que incluía, além das fotos dele próprio, fotos e negativos antigos datados da virada do século e das primeiras duas décadas do século XX e ainda algumas fotografias de Chichico Alkmim[5]. Horta e familiares passariam a chamar o local de trabalho simplesmente de "o Photo".[6]

[2] Disponível em < http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/481> acessado em 15/09/2016.
[3] FROTA, Lélia Coelho. *Comentário. In:* Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. N. 26, 1987, p.30-32.
[4] Disponível em < http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/481> acessado em 15/09/2016.
[5] Chichico Alkimim (1886-1976) foi o mais importante fotógrafo de Diamantina nas primeiras duas décadas do século XX.
[6] Entrevista de Assis e Isnard Horta cedida ao autor em 24/05/2015.

Conforme testemunho do próprio Assis Horta, Rodrigo M. F. de Andrade, hóspede do Grande Hotel em 1937, teria perguntado à sua mãe, Dona Dorinha, por alguém que conhecesse fotografia que pudesse ajudá-lo como assistente. Dona Dorinha, mais do que depressa, respondeu: "sim ... atrás de você!". Horta tinha uma "maquinazinha" que ele guarda até hoje, mas Rodrigo foi pegar a dele, voltou e disse ao jovem ajudante: "É melhor tirar com a minha... que você já aprende a mexer com ela".[7]

Sobre esse período inicial da relação de trabalho de Assis para o SPHAN, Isnard Horta, filho do fotógrafo, conta:

> No início do Patrimônio (era assim que Assis se referia ao SPHAN) meu pai recebia orientações diretamente de Rodrigo. Naquela época, o Patrimônio funcionava muito precariamente, era tudo muito novo. Não havia equipe formada para cada estado. Assis também era novato em matéria de levantamento fotográfico para aquela finalidade. Celso Werneck Machado, com quem ele havia trabalhado de 1936 a 1939 o ajudou no início e também prestou serviço para o SPHAN. [...] No escritório de Diamantina havia um advogado, João Brandão Costa, que era formalmente o responsável pelo escritório local. Ele foi designado para o SPHAN provavelmente em 1941. Os trabalhos de campo porém, eram realizados por Assis, a burocracia e correspondência formal, por Costa.[8]

As fotografias da chamada "fase heroica" do SPHAN, compreendida entre 1937-1987, foram marcadas pela direção de Rodrigo de Mello Franco de Andrade, pela atenção especial dada ao barroco mineiro e pela determinação dos intelectuais identificados com o modernismo e com as políticas do Estado Novo. Esse grupo de intelectuais se autoproclamavam a "elite cultural que tinha a missão de modernizar e civilizar o Brasil". (BRAGA, 2009)

Outra característica dessa fase heroica é a qualidade dos fotógrafos que prestaram serviços ao SPHAN, os chamados "fotógrafos do Patrimônio".

O acervo do Arquivo Central do IPHAN, no Rio de Janeiro, conta com cerca de 200.000 mil imagens que incluem fotografias, negativos em vidro, acetato, nitrato e slides que retratam a atividade da instituição nesse primeiro meio século de existência. De acordo com o *Mapeamento Preliminar das atividades dos fotógrafos do IPHAN (1937-1987),* feito a partir das fotografias que compõem a *Série Inventário e os Processos de Tombamentos,* realizado em 2006 e publicado em 2013, desse total, 60.086 imagens são fotografias dos chamados "fotógrafos do Patrimônio".[9] No entanto, apenas 25.973 fotografias tiveram sua autoria confirmada, o restante ficou sem identificação de autor. De um total de 353 fotógrafos mapeados até aquele momento pelas pesquisadoras, 41 profissionais destacaram-se pelo critério quantitativo (maior produção). Desses, numa relação final de apenas 13 indivíduos, relacionou-se aqueles que tinham o exercício da profissão de fotógrafo como principal atividade ou ocupação profissional. Fazem parte dessa lista exígua Erich Hess, Marcel Gautherot, Kasys Vosylius, Edgar Cardoso Antunes, Herman Graeser, Peter Lange, Silvanísio Pinheiro, Harald Shultz, Paul Stille, Pierre Verger, Pedro Lobo, Voltaire Fraga e Eduard Schultze, todos integrantes dos quadros de servidores do SPHAN desde as primeiras décadas, ficando como exceção o caso de Pedro Lobo, que passou a integrar a equipe de fotógrafos do patrimônio somente na década de 1980. As pesquisadoras ainda destacam no texto que os outros 28 fotógrafos não incluídos nessa lista final

[7] Entrevista de Assis Horta concedida ao autor em 24/05/2014.
[8] Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 29/07/2016
[9] Segundo Brenda Coelho Fonseca, o mapeamento foi feito a partir das fotografias que compõem a Série Inventário e os Processos de Tombamentos. Ficaram de fora as fotografias da *Série Obras* que, de acordo com a pesquisadora, possui grande quantidade de fotografias sem identificação, muitas delas podendo ser de autoria de Assis Horta (entrevista cedida ao autor em 05/12/2016).

"estavam ligados aos estudos do patrimônio" mas como não tiveram acesso as fotografias de outras séries e por essas estarem, em sua maioria sem identificação de autoria, muito ainda deverá ser pesquisado e alguns fotógrafos poderão ganhar maior visibilidade. A partir de um levantamento de documentação textual e fotográfica presentes nas antigas Diretorias Regionais, hoje denominadas Superintendências Estaduais, as pesquisadoras acreditaram poder compor "um cenário detalhado e abrangente dos fotógrafos e dos profissionais que, com seus 'olhares' e suas câmeras, registraram e preservaram o patrimônio cultural brasileiro". (FONSECA e CERQUEIRA, 2013)

Assis Horta foi relacionado entre os 41 fotógrafos principais, com 207 fotografias identificadas, mas, em razão do grande número de fotografias ainda sem terem a autoria confirmada no acervo, principalmente as da *Série Obras*, e pelo pouco conhecimento da sua fotografia feita fora daquelas encomendadas pelo Patrimônio (principalmente as suas fotos de operários em estúdio) o fotógrafo ficou de fora da relação dos 13 mais importantes. Provavelmente isso será corrigido no próximo mapeamento, pela maior divulgação de sua obra, inclusive premiada em 2012 pela Funarte[10].

O Acervo Fotográfico do IPHAN, mesmo que ainda pouco estudado, pode ser considerado uma narrativa da política de preservação cultural no Brasil, pois segundo Thompson e Grieco (2016) as fotografias que documentam o início dos trabalhos na instituição comprovam que o trabalho era fortemente controlado pelos padrões estéticos que "acabou restringindo e orientando o olhar dos fotógrafos do Patrimônio".

Baseando-se na correspondência trocada entre Mário de Andrade e Rodrigo de Melo e Franco, Turazzi chama a atenção para o interesse dos dois intelectuais na fotografia como "instrumento imprescindível para o tombamento e a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional e, por extensão, para a própria criação do SPHAN". Turazzi nos mostra ainda que o uso da fotografia como meio de documentação de bens a serem preservados motivou a formulação de

> uma "política de documentação fotográfica" das manifestações culturais, históricas e artísticas, populares e eruditas, edificadas e não edificadas que constituiriam a identidade do Brasil e, por conseguinte, formariam através da iconografia uma visão do seu patrimônio. (TURAZZI, 1998, p.14)

Em entrevista a Fonseca e Cerqueira (2013, p. 22), Lygia Costa[11], museóloga e ex-diretora da Divisão de Estudos e Tombamento (DET) do IPHAN, afirmou que os fotógrafos iam a campo após a visita de um especialista local ou da sede do SPHAN ao sítio a ser fotografado. Era esse técnico que classificava o bem e solicitava as fotografias. Segundo a pesquisadora os fotógrafos recebiam "orientações muito gerais do que deveriam fotografar, resultando, por vezes, em fotografias muito mais artísticas do que técnicas".

Inicialmente, pinturas, desenhos, gravuras e plantas arquitetônicas eram os principais documentos iconográficos utilizados nos processos de restauro. Já em 1937, o SPHAN, sob a orientação de Rodrigo M. F. de Andrade, a fotografia passa a ser usada como comprovação de determinada característica de um bem e para a validação das atividades de restauro a serem executadas pelos arquitetos e técnicos.

Eduardo Costa (2015, p.256) observou que os inventários fotográficos eram fundamentais para os processos de reconstrução e restauro efetivados pelo SPHAN. Além das plantas e desenhos, as fotografias serviriam de documento comprobatório de determinadas características do bem e validavam determinadas opções tomadas. Segundo o pesquisador, para Rodrigo M. F. de Andrade era de suma importância o "inventário e catalogação" para a satisfatória conservação de

[10]XII Prêmio Marc Ferrez de Fotografia, 2012.

[11]Lygia Martins Costa, museóloga, historiadora, professora e integrante da Diretoria do DPHAN onde começou a trabalhar em 1952. Em 1966 passou a ser chefe da Seção de Arte da Divisão de Estudos e Tombamento (DET) onde, mais tarde, assumiu o cargo de diretora em substituição a Lúcio Costa. (Verbetes in: FONSECA e CERQUEIRA, 2013)

bens e sítios urbanos, deixando claro que o inventário fotográfico, reunido como "*documentação oficial*, deveria dar conta de apresentar o bem em sua complexidade, dentro de protocolos legíveis, podendo-lhe ser requisitado a fim de se restituir toda e qualquer característica arquivada através dessa documentação".

Costa (2015) afirma que o uso de documentos fotográficos, não só dos bens a serem catalogados mas também dos próprios canteiros de obras[12] em processo de restauro, contribuíram para a própria lógica do Instituto. Para justificar sua afirmação, o pesquisador cita o texto *Conservação de conjuntos urbanos*[13] escrito por Rodrigo M. F. de Andrade e publicado em 1970 no *Jornal do Comércio* onde o diretor do IPHAN apresenta sua defesa do uso da fotografia no processo de "Inventário e Catalogação" de bens e sítios urbanos.

A importância dos registros fotográficos para o SPHAN e a preocupação dos dirigentes do instituto em criar regras que norteassem o trabalho dos fotógrafos são percebidos na emissão da *Portaria nº 3* intitulada *Fotografias de obras de valor artístico e histórico*, assinada por Rodrigo M. F. de Andrade, em 8 de janeiro de 1948, assim como pelo *Plano de trabalho para a divisão de Estudos e Tombamento da DPHAN*, desenvolvido e assinado por Lúcio Costa no ano seguinte.

Na *Portaria nº 3*[14], Rodrigo elenca instruções a serem seguidas pelos técnicos e seus auxiliares incumbidos de "colher fotografias de monumentos e obras de arquitetura, pintura, escultura e arte aplicada, de valor histórico e artístico, existentes no país para o fim do respectivo inventário pela Seção de Arte da Divisão de Estudos e Tombamento." Como as instruções são básicas e a palavra "fotógrafo" não foi usada por Rodrigo para descrever os "auxiliares" deduz-se que nem sempre era utilizada mão de obra especializada para a função. (MEC, 1948)

A *Portaria nº 3*, um documento de apenas duas páginas, descreve minuciosamente como deveriam ser feitas as fotografias de exterior, focalizando aspectos das fachadas, "pormenores" de interesse relacionados a cada uma delas tais como beiral, platibanda etc., além de dicas de como fotografar esquadrias e janelas. Ainda sobre as fotografias de exterior, há a recomendação de que "não devem figurar nas fotografias pessoas, animais ou quaisquer objetos pitorescos" Para o registro fotográfico de imagens, mobiliário, prataria etc., recomendava-se:

> Na documentação de imagens, mobiliário, etc., cumpre assegurar a boa apresentação da peça vista em projeção vertical, e nos seus vários ângulos, conforme a natureza do objeto considerado procurando-se ainda obter um fundo de aparência uniforme – branco ou escuro, conforme o caso: parede caiada, lençol estendido ou qualquer outro artifício. É preciso assinalar sempre, pelo menos a maior dimensão da peça fotografada. Cuidados especiais devem ser tomados para evitar a mutilação fotográfica das extremidades do objeto ou as deformações decorrentes da perspectiva forçada. (MEC, 1948)

Já o *Plano de trabalho* de Lúcio Costa, constitui-se em um documento de oito páginas onde são feitas várias recomendações de medidas de "ordem geral" que tinham o intuito de aparelhar a sede no Rio de Janeiro e os Distritos espalhados pelo Brasil, de corpos de técnicos especializados, além de formar equipes que "pela sua natural disposição se mostrem capazes de, em condições propícias e

[12]Fotografias que compõem a *Série Obras*, muitas sem autoria identificada e onde Assis Horta pode se destacar graças ao cruzamento de recibos de pagamentos. (Depoimento da pesquisadora Brenda Coelho Cerqueira concedido ao autor em 05/12/2016)

[13]ANDRADE, Rodrigo de Melo Franco de. *Conservação de conjuntos urbanos. In*: _____ Rodrigo e o SPHAN. Ministério da Cultura; SPHAN; Fundação Nacional Pró-Memória. Rio de Janeiro, 1987. P. 86.

[14]Portaria n.3, de 8 de janeiro de 1948, Fotografias de Obras de valor Artístico e Histórico. Arquivo da Superintendência do IPHAN na Bahia.

pelo próprio esforço, tornarem-se, com o tempo, especialistas na matéria". Os profissionais que comporiam o corpo técnico – que abrangeriam as seguintes especialidades: a) arquitetura e construção; b) pintura figurativa, ornamental e douramento; c) talha e escultura; d) mobiliário e obras de torno; e) prata e ourivesaria em geral; f) louça, porcelana e demais cerâmicas; g) vidros e cristais –, teriam como funções o "estudo, a interpretação, classificação e o tombamento do material inventariado correspondente à respectiva especialização, bem como a recomendação das providências à sua defesa, restauro e boa conservação" de forma idônea e responsável. (COSTA, 1949)

Devido aos problemas e deficiências da documentação recolhida naquele momento, tanto de ordem técnico-artística, constantes nos inventários fotográficos – que deveriam ser "completos e acompanhados de plantas" –, quanto as informações de natureza histórico-elucidativas – que deveriam ser uma "compilação de dados, tanto quanto possível precisos, sobre a história da construção desses monumentos e da execução dessas obras" –, Lúcio Costa recomendava a paralização "quase completa" dos projetos em andamento e o cancelamento de novos serviços até que as ações propostas por ele fossem postas em prática. Mesmo reconhecendo que as medidas eram extremas, o arquiteto recomendava que as providências fossem tomadas "a fim de que, no menor prazo, a Divisão de Estudos e Tombamento possa dispor de material de trabalho adequado". (COSTA, 1949)

As recomendações do segundo item do *Plano* se referiam especificamente às equipes a serem formadas para a colheita de material que comporiam os inventários fotográficos. Lúcio Costa sugeria:

> [...] A criação, na sede e em cada um dos distritos, de pequenas "equipes" incumbidas unicamente de batidas sistemáticas para colheita de material de inventário, não somente nas regiões acessíveis, como também principalmente nas zonas de acesso difícil servidas de caminhos antigos. Equipes constituídas de um fotógrafo e um técnico habilitado – possivelmente a mesma pessoa – ambos com gosto por essa espécie de aventura que deverá ser levada a cabo sem pressa, com o espírito esportivo próprio dos caçadores e com o mesmo zêlo (sic) e determinação de que dão mostra os viajantes catadores de antiguidades. (COSTA, 1949, p. 4)

Lúcio Costa ainda recomendava que essa tarefa não deveria ficar sob a responsabilidade dos chefes dos distritos que, geralmente absorvidos pelo problemas corriqueiros tinham a tendência de "adiar indefinidamente esse gênero de providência" a ainda complementava que as equipes (ou o indivíduo que agrupasse as duas habilidades) tivessem certa autonomia "a fim de se garantir a eficiência e o bom êxito do empreendimento".

Além disso, o arquiteto recomendava que cada distrito deveria possuir:

> [...] um aparelho 'Leica', ou similar, completo, e contratar com fotógrafo competente um curso prático de fotografia com o propósito de fazer de cada um dos funcionários técnicos da repartição um fotógrafo habilitado, capaz de fazer a sua própria documentação nas viagens de reconhecimento, pesquisa e inspeção. (COSTA, 1949, p. 4-5)

A descrição da equipe sugerida por Lúcio Costa, formada por um técnico e um fotógrafo (que também poderia ser a mesma pessoa) que tivesse gosto para aventura, espírito esportivo e determinação parecem a descrição baseada no perfil do jovem Assis Horta, contratado por Rodrigo de Melo Franco de Andrade há pouco mais de 10 anos antes daquele plano de trabalho.

Assis o "caçador" de antiguidades de Diamantina

Como fotógrafo do SPHAN, Horta foi o responsável pelo levantamento fotográfico do sítio histórico tombado pelo SPHAN em 1938. Mais tarde, em 1999, uma parte dessa área, recebeu o título de Patrimônio Mundial pela Unesco.

Como aludido, desde 1937, Horta prestava serviços ao SPHAN. Sob orientações recebidas diretamente da sede do Patrimônio no Rio de Janeiro ou do escritório dirigido por Sylvio Vasconcellos em Belo Horizonte, fez o primeiro levantamento fotográfico do acervo arquitetônico e paisagístico do centro histórico de Diamantina, que em 1938, serviu de base para o tombamento da cidade. Nesse período não havia ainda um escritório do Patrimônio na cidade e o único colaborador era Assis Horta.

A área demarcada no Processo nº 64-T-38, inscrição nº 66, Livro Belas-Artes, fls. 12, de 16/05/1938, inclui construções datadas dos séculos XVIII e XIX. Além dos aspectos peculiares da cidade, como as ruas pavimentadas com pedra irregulares, do tipo "pé-de-moleque", construções em taipa e madeira, com variado tipo de janelas, balcões e telhados, o tombamento incluiu os principais monumentos históricos: igrejas, residências dos nobres, o Museu do Diamante e a Biblioteca. (SOUZA, 1984)

O mapa figura 1, realizado por técnicos do IPHAN, por ocasião da realização do inventário INBI-SU[15] que embasaria a candidatura de Diamantina à Patrimônio da Humanidade, mostra o levantamento feito pelos técnicos do SPHAN, com a ajuda de Horta, em 1938 e também o que acabou sendo efetivamente tombado pela Unesco em 1999.

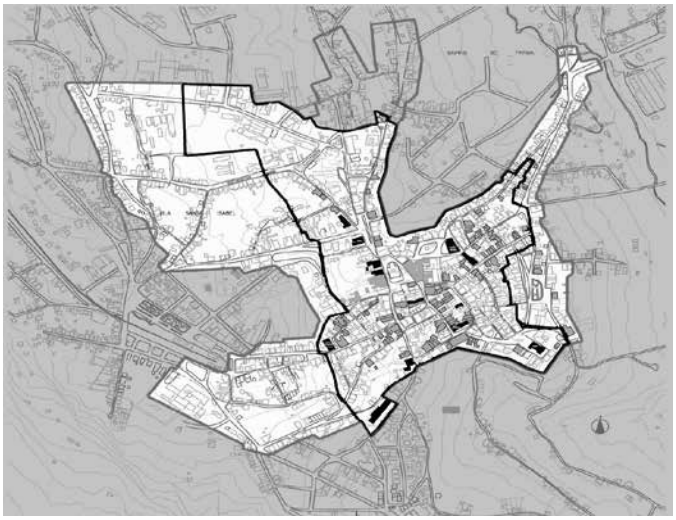


Figura 1: Mapa de Diamantina com delimitação do sítio histórico tombado em 1938 pelo IPHAN (linha cinza) e em preto, a área definida como patrimônio mundial em 1999, pela Unesco.
Fonte: GONÇALVES (2010) *apud* IPHAN/MG.

Diamantina se diferencia de Ouro Preto, onde as construções são mais requintadas e em pedra, por sua arquitetura simples e elegante, deixando reservado para os interiores das igrejas a demonstração de sua riqueza. (SOUZA, 1984)

[15] O Inventário Nacional de Bens Imóveis de Sítios Urbanos Tombados (INBI-SU) é uma metodologia desenvolvida pelo IPHAN, que se aplica em três abordagens distintas e inter-relacionadas: a pesquisa histórica, coletando informações gerais sobre a formação e o desenvolvimento do sítio; os levantamentos físico-arquitetônicos, registrando as características e condições físicas de cada edificação; e através das entrevistas com os moradores e usuários, abordando dados sócio-econômicos e registrando as opiniões sobre a cidade onde vivem.

Assim Sylvio Vasconcellos e Renéee Lefèvre definiram Diamantina:

> Barrocas e dramáticas são muitas das povoações mineiras. Rococó apenas uma: Arraial do Tejuco, cidade de Diamantina. É faceira na forma; jovial no conteúdo. Não influi tragédias; canta. Não sugere queixumes; sorri brejeira.
> [...] Diamantina é singular em sua maneira de ser, tanto física quanto abstrata. Sua fisionomia concreta é feminina e frágil; o caráter de sua gente, alegre e generoso. A natureza contribui para tanto: são limpos os campos próximos, tintos de verde-seco, pintalgado de flores. O céu é de um azul luminoso incomparável, responsável pelo colorido pastel que se derrama pelo cenário.
> [...] Se Ouro Preto sugere óperas trágicas, Diamantina inspira operetas. Se Portugal é jardim da Europa, à beira-mar plantado, Diamantina é a primavera eterna das Minas, no sertão florindo. (VASCONCELLOS e LEFÈVRE, 1976)

Foi nessa cidade singular que o jovem Assis conheceu Rodrigo de M. F. de Andrade. A relação profissional entre Rodrigo e Horta se transformou em amizade, daí as referências emocionadas do fotógrafo sobre o amigo até os dias de hoje. Não é raro Horta contar "causos" ilustrativos da sua convivência com o "Dr. Rodrigo" como ainda chama o antigo chefe. Isnard, assim relembra a amizade do pai:

> Assis manteve sempre boas relações com Rodrigo. Este não viajava muito. Foi poucas vezes a Diamantina. Assis ia com mais frequência ao Rio, não apenas para tratar do IPHAN, mas, sobretudo, para adquirir material fotográfico. Sempre visitava Rodrigo no trabalho e em casa. Os casais, Assis/Maria e Rodrigo/Graciema, mantinham relacionamento de amizade. Um fato que Assis relembra muito – embora triste – foi a última visita que ele e a esposa fizeram ao casal Andrade, no Rio. Foi em 1969. Rodrigo já não era mais diretor do IPHAN, Assis já se aposentara e morava em Belo Horizonte. Ficaram horas em boa conversa. Ao retornarem ao hotel, ele e a esposa receberam a notícia, pela própria Graciema, da morte de Rodrigo.[16]

Desde o encontro no Grande Hotel até a morte de Rodrigo, foram décadas de uma relação de trabalho e amizade da qual Horta muito se orgulha. Como lembra Isnard Horta, RMFA viajava pouco à Diamantina, mas Assis, sempre que ia ao Rio de Janeiro, principalmente para comprar material fotográfico, não deixava de visitar o amigo.

A primeira equipe do SPHAN sediada em Diamantina era constituída pelo fotógrafo Assis Horta, responsável pelo trabalho de campo e pelo advogado João Brandão Costa, responsável pela atividade jurídica, burocrática e pela correspondência do escritório do SPHAN na cidade. Brandão além de funcionário do SPHAN, foi professor no Colégio Diamantinense (masculino) e no Colégio Nossa Senhora das Dores (feminino) e não se interessava por fotografias. No final dos anos 1960, Brandão foi designado diretor do Museu do Diamante. Os dois funcionários do escritório se reportavam diretamente à Sylvio de Vasconcellos, arquiteto e historiador, chefe do 3º Distrito e da Coordenadoria Regional do SPHAN, entre 1939 e 1969, em Belo Horizonte, e à Rodrigo M. F. de Andrade no Rio de Janeiro. Uma outra função de Horta, extraoficialmente, era recepcionar os funcionários do Patrimônio e intelectuais que chegassem em Diamantina. Essa função muito agradava ao fotógrafo e muitos desses visitantes se tornaram seus grandes amigos. Foi o caso de Judith Martins, que esteve algumas

[16] Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 29/07/2016.

vezes na cidade. Em uma dessas viagens, quando estava trabalhando na inventariação dos bens que fariam parte do acervo do Museu do Diamante – Horta tinha ficado responsável por fazer a primeira seleção e organização dos bens a serem adquiridos para o museu –, Judith ficou tão amiga do diamantinense que tornou-se madrinha de um de seus filhos[17].

A partir de outubro de 1945 a repartição passou a contar também com o auxílio do fotógrafo diamantino Celso Werneck, que foi contratado como prático de engenheiro. Werneck, no entanto, trabalhou poucos meses para o SPHAN e mudou-se definitivamente para Belo Horizonte no ano seguinte.[18]

Segundo Isnard Horta, não havia nenhuma norma ou regra para os registros fotográficos nos primeiros anos de trabalho de seu pai:

> No início, o próprio Rodrigo orientava como deveriam ser as fotos, fossem de conjuntos urbanos, prédios particulares, prédios públicos ou igrejas, interiores e detalhes. Em função das fotos que eram enviadas ao Patrimônio, novas solicitações de complementação retornavam. Sua intuição contava muito. Como já trabalhava com Werneck, já tinha alguma experiência em fotografar cenários urbanos e obras. Em 1948, foi publicada uma portaria com instruções para fotografias de valor artístico e histórico. Embora genérica, foi uma primeira orientação formal.[19]

Com o fim do Estado Novo e a redemocratização que ocorreu a partir de 1945, o SPHAN passou a ser denominado Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN). As representações estaduais foram oficializadas com a criação de quatro distritos[20] além da sede no Rio de Janeiro. Dentro dessa nova estrutura, a Divisão de Estudos e Tombamentos, por meio da sua Seção de Arte, passou a ser responsável pelos inventários que precediam os estudos técnicos que comporiam os processos. (THOMPSON & GRIECO, 2016 *apud* BRASIL, 1946)[21]

Logo após a estruturação da DPHAN como instituição, a contratação de fotógrafos e o uso da fotografia tornaram-se corriqueiros. As imagens, junto às plantas arquitetônicas, eram instrumentos de apoio aos documentos que compunham os processos de tombamento encaminhados ao Conselho Consultivo. Apesar das orientações gerais dadas pelos técnicos dos escritórios regionais ou da sede, na tentativa de evitar resultados indesejados, sem regras específicas as fotografias, muitas das vezes, resultavam mais artísticas do que técnicas. (THOMPSON & GRIECO, 2016)

---

[17]Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 29/07/2016.

[18]Celso Werneck Machado foi projetista, construtor e fotógrafo diamantinense com quem Assis Horta trabalhou de 1936 a 1939. Werneck chegou a prestar serviços como fotógrafo, eventualmente, ao SPHAN e quando se mudou de Diamantina para Belo Horizonte, vendeu seu estúdio fotográfico para Horta. (Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 29/07/2016)

[19]Entrevista de Isnard Horta concedida ao autor em 29/07/2016.

[20]A segunda modificação na denominação do atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) ocorreu em 1946. Por meio do Decreto-lei nº. 8.534, de 02 de janeiro, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), criado em 1937 pela Lei nº. 378, de 13 de janeiro, foi transformado em Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), mantendo a subordinação ao Ministério da Educação e Saúde (MÊS). Além da Sede no Rio de Janeiro, o DPHAN possuía escritórios regionais distribuídos em quatro Distritos Regionais responsáveis pelo patrimônio cultural localizado em suas respectivas regiões. O primeiro Distrito, com sede em Recife, deveria cuidar da Paraíba, Rio Grande do Norte e Alagoas; o segundo abrangia Bahia e Sergipe, com sede em Salvador; o terceiro, Minas Gerais; e o quarto, São Paulo.

[21]Decreto nº. 20,303, de 2 de janeiro de 1946. Aprova o regimento da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, do Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro/DF. 1946. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20303-2-janeiro-1946-327737-publicacaooriginal-1-pe.html> (acessado em 29/01/2017)

Foram, portanto, *a Portaria nº 3*, de 1948, e o *Plano de trabalho para a divisão de Estudos e Tombamento da DPHAN*, de 1949, desenvolvido por Lúcio Costa que formataram o olhar dos fotógrafos do Patrimônio, determinando assim escolhas como ângulos e enquadramentos.

A partir de 1948, Horta seguiu as regras determinadas pelos documentos acima citados e enviava o máximo de informações possíveis sobre o tema fotografado. No caso de objetos, além da observação básica das regras definidas na *Portaria n. 3*, o fotógrafo também anotava no verso da foto o local, a data, as medidas dos objetos e o peso, como podemos constatar nas anotações feitas pelo fotógrafo no verso da fotografia de cálices e custódia[22] da Igreja de Santa Cruz, em Diamantina (fig. 2 e 3).

Figura 2: Fotografia de cálices e custódia (ostensório) em prata, pertencentes à Igreja de Santa Cruz, em Diamantina, MG, 1962. Acervo do ACI/RJ. *Série Arquivo Inventário*/HORTA, Assis. Caixa MG170, pasta 2/01.

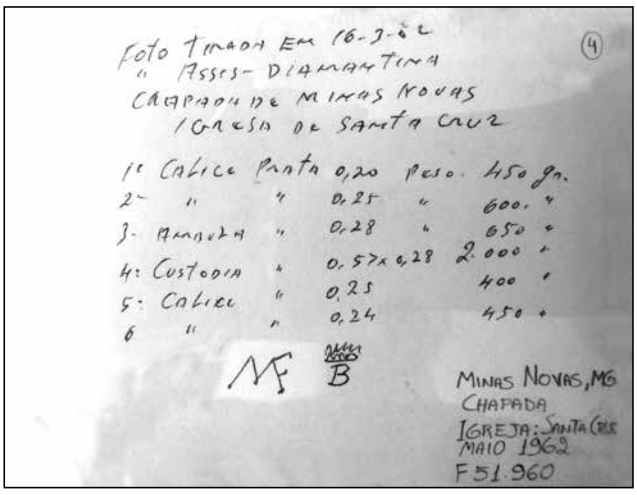


Figura 3: Verso com anotações sobre a fotografia de cálices e custódia em prata, pertencentes à Igreja de Santa Cruz, em Diamantina, 1962. Acervo do ACI/RJ. *Série Arquivo Inventário*/HORTA, Assis. Caixa MG170, pasta 2/01.

[22]Custódia ou ostensório é uma peça de ourivesaria usada em cultos da Igreja Católica para expor solenemente a hóstia consagrada sobre o altar ou para transportá-la solenemente em procissões.

O mesmo podemos afirmar quando observamos as fotografias de fachadas (figura 3) e de pinturas (figura 4) feitas por Horta a partir da emissão da *Portaria n.3*, onde todos os preceitos determinados pela DPHAN para a fotografia "de obras de valor artístico e histórico" foram seguidos à risca.

Figura 3: Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Diamantina, 1949. Acervo do ACI/RJ. Acervo do ACI/RJ. Série *Arquivo Inventário*/HORTA, Assis.

Figura 4: Fotografia do missal "Ressureição de Cristo", do acervo da Igreja de São Francisco de Assis. Diamantina, s/d. Acervo do ACI/RJ. Série *Arquivo Inventário*/HORTA, Assis.

Assis Horta foi encarregado, de 1937 a 1945, enquanto fotógrafo *freelancer*, de fazer os levantamentos fotográficos, plantas dos imóveis e pesquisas históricas para tombamentos em Diamantina, Serro, Minas Novas, Berilo, Chapada, Virgem da Lapa, etc. De 1945 a 1967, já como servidor público, sob as ordens de Rodrigo de M. F. de Andrade e o comando de Vasconcellos, trabalhou para o "registro, preservação e restauração de bens tombados", e na organização do Museu do Diamante e da Biblioteca Antônio Torres, em Diamantina, e do museu da Casa dos Ottoni, no Serro.

Com toda a experiência adquirida na chamada "fase heroica do SPHAN", Horta desenvolveu, a partir da década de 1970, atividades para o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico do Estado de Minas Gerais (IEPHA) onde pode fotografar monumentos e casarios em cidades de todo o Estado, entre elas Araxá, Belo Vale, Caxambu, Congonhas, Cordisburgo, Mariana, Monte Alegre, Ouro Preto, Santos Dummont, dentre outras. Neste período organizou também o acervo documental e fotográfico do Santuário do Bom Jesus, em Congonhas, além de contribuir para a organização dos museus Cabangu, em Santos Dummont e Guimarães Rosa, em Cordisburgo. (LIMA *et al*, 2008)

Além do trabalho feito para instituições públicas como o atual IPHAN, em seu estúdio no centro de Diamantina e nas saídas para atender os clientes em fábricas e indústrias da região, Horta fez fotografias 3x4, registrou eventos sociais e religiosos e fez retratos que abrangem todos os estratos sociais de Diamantina, formando assim em seu acervo, ainda a ser devidamente estudado, um precioso testemunho da sociedade diamantina, entre os anos 1940 e 1980.

Conclusão

Podemos afirmar que Assis Horta se encaixava perfeitamente nas características valorizadas pelos intelectuais fundadores do IPHAN. Desde 1937, ainda um aprendiz, até 1967, ano de sua aposentadoria no serviço público, Horta foi um fotógrafo que aprimorou seu olhar a partir das relações com Rodrigo M. F. de Andrade, Sylvio de Vasconcellos, dentre outros intelectuais ligados ao Patrimônio.

Importante também como retratista, o trabalho de Assis Horta, vem tendo merecido reconhecimento e atualmente seu nome é frequentemente listado entre os grandes *fotógrafos do Patrimônio*. No entanto, ainda muito deverá ser pesquisado e divulgado para que obras importantes como a de Assis Horta, um autentico fotógrafo "caçador" de antiguidades, não caia no esquecimento.

BIBLIOGRAFIA

BRAGA, Vanuza Moreira. **Viagens ao passado**: os intelectuais e a sacralização de Ouro Preto. Revista *Mosaico*. Vol. 2, n.3. Rio de Janeiro: PPHPBC – FGV, 2010. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/mosaico/article/view /62788/61923> acessado em 08/11/2016.

BRASIL. Decreto n. 20.303, de 2 de janeiro de 1946. Aprova o regimento da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, do Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro/DF, 1946.

COSTA, Eduardo Augusto. **Arquivo, poder, memória**: Herman Hugo Graeser e o Arquivo Fotográfico do IPHAN. (Tese de Doutorado). IFCH Unicamp. 2015.

COSTA, Lúcio. **Plano de Trabalho para a Divisão de Estudos e Tombamento da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – DPHAN**, 1949. Disponível em: < http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/4136> (acessado em 03/02/2017)

FONSECA, Brenda Coelho. CERQUEIRA, Telma Soares. "*Mapeamento preliminar das atividades dos fotógrafos no IPHAN (1937-1987)*". In: GRIECO, Bettina Zellner (Org.). **Entrevista com Erich Joachim Hess**. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2013. (Memórias do Patrimônio, 3).

HARAZIM, Dorrit. **O clique único de Assis Horta**. *Revista Zum*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.7, p.32-55. 2014.

GONÇALVES, Cristiane Souza. **Experimentações em Diamantina**. Um estudo sobre a atuação do SPHAN no conjunto urbano tombado – 1938-1967. (Tese de Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. 2010.

GRIECO, Bettina Zellner (Org.).**Entrevista com Erich Joachim Hess**. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2013. (Memórias do Patrimônio, 3).

GUIMARAENS, Cêça. **Museografia e arquitetura de museus**: Fotografia e memória. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016.

LIMA, Francisca Helena B; MELHEM. Mônica M; CUNHA, Oscar Henrique de Brito e. **A fotografia na preservação do patrimônio cultural**: uma abordagem preliminar. *In:* Cadernos de pesquisa e documentação IPHAN. Rio de Janeiro: IPHAN, COPEDOC, 2008.

MEC. Portaria n. 3, de 8 de janeiro de 1948. Fotografias de obras de valor artístico e histórico. Rio de Janeiro/DF, 1948.

SILVA. Fernando Fernandes da. **Mário e o Patrimônio**: um anteprojeto ainda atual. Revista do IPHAN. N. 30, 2007.

SOUZA, Wladimir Alves de. (coordenação e pesquisa). **Guia dos bens tombados**: Minas Gerais. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1984.

THOMPSON, Analucia; GRIECO, Bettina. "Um fotógrafo do Patrimônio: Erich Hess" in: **Museografia e arquitetura de museus**: Fotografia e memória. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016.

TURAZZI, Maria Inez. *Introdução – uma cultura fotográfica.* In: **Revista do Patrimônio** (Fotografia). Rio de Janeiro, n. 27, p. 7-15, 1998.

VASCONCELLOS, Sylvio de. LEFÈVRE, Renée. **Minas: cidades barrocas**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

JOSEPHINE KING: A ARTE DA SOBREVIVÊNCIA

Flávia de Paiva Paula Damato[1]
Luidy Xavier Nogueira
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

RESUMO: Propomos uma análise da obra da artista inglesa Josephine King, a partir dos seus autorretratos que configura seu estado psíquico, suas emoções e o motivo para sua sobrevivência. A artista se veste de maneira extravagante para compor suas figuras, e são marcadas por uma fisionomia fechada, cores fortes, elementos de seu cotidiano e por uma margem, esta é uma espécie de espaço-diário, no qual a artista transcreve seus pensamentos, o dia-a-dia convivendo com a bipolaridade, e principalmente posicionando sua criação artística como recurso para sua sobrevivência. Dessa forma discutiremos a potencia da produção artística como força canalizadora não só dos sintomas da doença, mas como elemento importante para sua sobrevivência enquanto sujeito.

Palavras-chave: Arte; Subjetividade; História; Processo Criativo.

INTRODUÇÃO

Josephine King – selfish bitch female artist, este não é somente o título do documentário produzido por Carmem Maia e Gustavo Rosa de Moura em 2013 sobre a artista inglesa Josephine King, esta também é uma expressão utilizada pela artista para se autodefinir. Egoísta, vadia, artista feminina é dito várias vezes pela artista no documentário supracitado, Josephine sempre retornar com essas expressões que a representava, pelos fatos ocorridos em sua vida e pelo contato com pessoas que lhe afetaram de alguma forma. A pintura acompanha a artista há 25 anos, neste tempo pôde produzir e desenvolver técnicas não só da pintura como também de desenho, foi modelo em 3 quadros da amiga e artista portuguesa Paula Rego. Aos 40 anos, depois de cometer mais uma tentativa de suicídio, decide pintar autorretratos, que refletia o estado caótico e doloroso de seu interior. Nesta fase, a pintura da artista refletia seus sentimentos e pensamentos, carregada de cores, com roupas, o cabelo bagunçado, com alguns elementos como animais e outros objetos, nos quais sinaliza o momento que Josephine estava vivendo, *As pinturas tornaram-se como um diário de mim mesma.(Josephine King)*.

A artista delimita um novo espaço na mesma pintura, ela coloca margens com escritos que abre outro espaço para expor seus sentimentos. A pintura dessa forma funciona como um diário (como foi dito por ela), que esvazia o sujeito de suas angústias e sofrimentos e ao mesmo tempo há o prazer e o desejo de ser valorizada como artista e pessoa. A arte potencializa a relação de Josephine com o mundo, permite também trazer à tona suas frustrações, direcionando suas dores para outro plano em busca de alívio, na construção de símbolos, e principalmente para se manter viva. Josephine pinta para sobreviver à doença, escapar do suicídio e dela mesma.

Propomos uma análise da obra da artista inglesa Josephine King, a partir de seus autorretratos que configura seu estado psíquico, suas emoções e o motivo para sua sobrevivência. Dessa forma analisaremos o processo de criação de Josephine King, tendo como recurso o documentário *Josephine*

1 Mestranda pelo Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens – IAD/UFJF. Email: paivaflavia01@gmail.com

King[2] como fonte de análise da biografia da artista, já que não encontramos bibliografia especifica sobre sua vida, além disso, incluiremos conceitos fundamentais para percebermos sua obra no contexto artístico, poético e psicanalítico.

JOSEPHINE KING: SELFISH BITCH, FEMALE ARTIST[3]

Figura 01: Retrado de Josephine King, http://estrambolicarte.blogspot.com.br/2014/04/os-estrambolicos-auto-retratos-da.html (acesso em 24/01/17)

A artista inglesa, Josephine King, nos despertou a atenção e a gana de pesquisa-la com profundidade depois de termos assistido o documentário *Josephine King*[4] que nos tocou de forma sensível e analítica, pensando em Josephine como artista e sujeito, por isso aceitamos o desafio de pesquisar sobre uma artista, pintora potente e feroz, que utiliza sua pintura como uma espécie de diário, expondo suas dores, sentimentos e pensamentos, sendo um recurso importante para sobreviver ao distúrbio bipolar[5], doença que lhe atinge aos 30 anos. Depois de mais uma tentativa de suicídio, Josephine agora com 40 anos, resolve pintar o que sentia, o que a reverberava e que não dava conta de administrar as sensações.

> De certa forma eu pinto para tratar minha doença. Eu cometi uma tentativa de suicídio terrível e a única coisa que me arrastou para fora desses diversos tipos de estados era me manter pintando. Então, pela primeira vez na minha vida, eu me virei para o meu interior. Antes eu pintava coisas mais figurativas, como telhados, meus cães, pessoas, lugares, viagens - todos os tipos de coisas diferentes. (Josephine King, 2013)[6]

2 Documentário produzido por Carmem Maia e Gustavo Rosa de Moura, 2013.
3 Este título é o mesmo do documentário sobre a biografia de Josephine King.
4 Os autores do filme foram supracitados.
5 O transtorno bipolar se enquadra nos transtornos de humor, descritos no DSM, o paciente pode apresentar a mania e, ou hipomania, podendo ser ou não acompanhados por quadros de depressão (American Psychiatric Association, 2002).
6 http://estrambolicarte.blogspot.com.br/2014/04/os-estrambolicos-auto-retratos-da.html

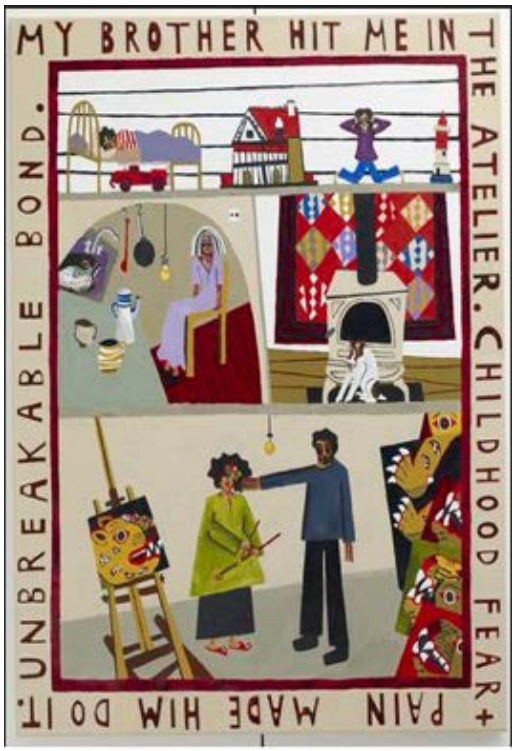


Figura 02: Título desconhecido. Autora: Josephine King, http://estrambolicarte.blogspot.com.br/2014/04/os-estrambolicos-auto-retratos-da.html (acesso, 24/01/17)

Segundo Josephine, seu irmão a incentivou a reunir essas sensações tristes e angustiantes em criações plásticas, em pinturas. Na obra acima, ela retrata a relação com esse irmão, pois mesmo que ele a ajudasse a esvaziar-se de suas angustias, ele também era cruel em alguns momentos. Percebemos uma estrutura familiar frágil, a mãe de Josephine vive com a filha, e convive de forma peculiar com a doença, seu pai é um artista acadêmico, que direciona sua produção as instituições artísticas, ele é um dos atores importantes ao apresentar a obra de Josephine às galerias, no entanto tem questões de ordem psiquiátrica também.

Josephine, antes de ser diagnosticada Bipolar, vive em vários países como Portugal, onde conheceu e foi modelo da artista portuguesa Paula Rego. Esta, ao se referir sobre o trabalho de Josephine diz que: "Este é um assunto triste e terrível, e o fato de que ela o tem mostrado através de imagens tanto lúdicas quanto infantis, o torna ainda mais assustador". (Paula Rego, http://estrambolicarte.blogspot.com.br/2014/04/os-estrambolicos-auto-retratos-da.html)

> Eu tenho pintado por 25 anos, então suponho que durante todo esse tempo você constrói uma técnica própria. Tornei-me, através da prática, muito boa eu suponho. Eu tento manter as cores muito puras. É tudo pré-pensado. Eu disponho as cores em camadas para obter o efeito máximo. Isso não é feito simplesmente por acaso. As cores tem que estar no esmalte certo de acordo com a imagem. Eu desenho muito, também. O desenho é a primeira coisa que eu faço e, em seguida, a cor. (Josephine King, 2013)[7]

7 http://estrambolicarte.blogspot.com.br/2014/04/os-estrambolicos-auto-retratos-da.html

A pintura de Josephine é carregada por cores fortes, pinceladas longas compostas por uma temática subjetiva. Por alguns momentos o espectador se depara com os sentimentos devastadores da artista, e outros espaços um tanto lúdicos, com animais, vestidos muito coloridos e seus cabelos desordenados. Nesta mistura, o que observamos é uma pintura forte pictóricamente e aterrorizante, como Paula Rego relata. Percebemos que Josephine necessita de expor seus sentimentos em várias linguagens e formas, quando cria um espaço, uma margem que escreve seus sentimentos, que ao observarmos a obra, essa margem é uma espécie de seladora, confirma o que a artista quer dizer, pois ela precisa ser compreendida. Como um diário público, é isso que produz, denominado por nós de: pintura-diário:

> Devido eu ter passado por uma experiência devastadora, eu, naturalmente, comecei a pintar de dentro de mim, os meus próprios sentimentos. Isso significava fazer auto-retratos. Comecei a adição de texto em torno das bordas, porque era a única e melhor forma, de explicar os meus sentimentos sobre tudo o que tinha acontecido. As pinturas tornaram-se como um diário de mim mesmo. (Josephine King)

Figura 03: Retrato: Josephine King. http://estrambolicarte.blogspot.com.br/2014/04/os-estrambolicos-auto-retratos-da.html (acesso 24/01/17)

A partir de seus depoimentos, percebemos que a pintura, para Josephine, funciona como ação, é uma forma de sobreviver aos sintomas da bipolaridade, é um espaço em que a artista escancara todo seu interior, buscando nas imagens concretizar suas sensações, tornando visível o invisível. O autor Peter Pál Pelbart afirma que: " O horror vira vida, a abjeção, esplendor. O pessimismo cerebral torna-se otimismo nervoso. É que, embora a força não seja sensação, ela chega a nós como tal. A sensação é a tradução pictórica da força" (PELBART, 2009).

O PROCESSO DE CRIAÇÃO COMO FORÇA

O processo de criação de Josephine King é intenso, no documentário a artista pinta todo o tempo, às vezes várias telas ao mesmo tempo. Esse tempo que estipula para sua pintura é o mesmo tempo para sua vida. A artista diz que enquanto estiver pintando, estará viva. Segundo Pelbart: "Cada pintor enfrenta essa catástrofe a seu modo e a supera com seu gênio. Cada pintor tem seu diagrama, do qual ele pode fazer germinar uma Figura ou no qual ele pode vir a sucumbir". (PELBART, 2009)

O conceito de diagrama que Peter cita, é referenciado pelas marcas involuntárias, irracionais, que não dependem de nossa vista ou vontade, desorganizando o olhar estético e figurativo, o qual se transforma em um caos, uma catástrofe. No entanto, essa catástrofe é direcionada no sentido da produção de possibilidades de formas e linhas, sem muito planejamento, pois isso sugere ao pintor uma variável de composições experimentais, evitando os clichês na pintura e colocando a mercê todas as forças envolvidas.

Percebemos na pintura de Josephine um exagero no uso das cores, há em alguns momentos falta de equilíbrio cromático na composição. Para o espectador, uma pintura carregada por cores e elementos figurativos, torna a leitura mais lenta e densa, além disso, as margens com os dizeres que Josephine insere nas telas, sugere mais informações ao espectador. No entanto, todo esse caos é necessário como decifração dos signos para a artista. Para Suely Rolnik, o processo de criação há um estranhamento necessário ao sujeito que se refere a potencia de "decifrar" as sensações desconhecidas, que se traduz em um signo. A decifração do signo exige que o artista possibilite inventar sentidos que os torne visível e existente. Segundo Rolnik:

> Fica mais explicito que a arte não se reduz ao objeto que resulta de sua prática, mas ela é essa prática como um todo: prática estética que abraça a vida como potencia de criação em diferentes meios onde ela opera. Seus produtos são apenas uma dimensão da obra e não "a" obra: um condensado de signos decifrados que introduz uma diferença no mapa da realidade. (ROLNIK, 2002 p.4

Há um algo mais em relação à criação artística que ultrapassa as fronteiras da subjetividade é algo que captamos para além da percepção (pois essa só alcança o visível) e a captamos porque somos por ele tocados, um "algo mais" que nos afeta para além dos sentimentos e sentidos (ROLNIK, 2002).

O "algo mais", citado por Suely Rolnik ao analisar as obras da artista Lygia Clark, exprime um pensamento sobre a potência advinda do artista em organizar sensações, emoções e imaginações provindas de si próprios ou do mundo, e concretizá-las em objetos artísticos. Em diálogo com este pensamento, o autor Mário Pedrosa nos esclarece que:

> A obra de arte é a objetivação sensível ou imaginária de uma nova concepção, de um sentimento que passa, assim, pela primeira vez, a ser entendido pelos homens, enriquecendo-lhes as vivências. O artista apenas organizou para nós, para nosso conhecimento, para nossa contemplação, uma forma-objeto, um objeto-sentimento, um sentimento-imaginação. E esta forma se nos apresenta não como uma comunicação de algo preciso que existia e continua a existir lá fora, no mundo exterior ou num lugarzinho bem determinado do mundo interior do artista, mas como uma aparição que pára, com estrutura acabada, e que se repete por inteiro e sempre de súbito, toda vez que entramos em contato com ela. (PEDROSA, 1986 p. 15)

Como já foi dito, o processo de criação de Josephine King revela e escancara seu interior, deixando a mostra todos os bichos e feridas de sua vida estampadas em autorretratos, uma intensidade estética e poética que são peculiares a artista. Seu estado psíquico que gera uma ação, de pintar. Esta sob a ótica de Gilles Deleuze é chamada de Força, que nada mais é do que, uma ação sobre a ação. Segundo Deleuze " a força não está nunca no singular, ela tem como característica essencial estar em relação com outras forças, de forma que toda força já é relação, isto é, poder: a força não tem objeto nem sujeito a não ser a força" (DELEUZE, 2005). Josephine é uma artista com uma potência pictórica muito interessante e que necessita da arte para sua sobrevivência. A força, ou seja, a ação de sua angustia e todos os sintomas de sua doença, gera outra força, outra ação, que é a pintura.

ARTE E ALÍVIO

Todo homem esta propenso a sofrer, Freud (2010) diz que o homem pode sofrer decorrente do seu próprio corpo, de suas relações interpessoais e mediante ao mundo externo. O homem busca o prazer para se tornar feliz, e procura evitar o desprazer. Para o autor "... todo sofrimento é apenas uma sensação, existe somente na medida em que o sentimos em virtude de certos arranjos de nosso organismo." (FREUD, 2010)

Métodos podem ser usados para evitar o desprazer como as substancias químicas que alteram a sensibilidade e fornecem sensações de prazer, o deslocamento da libido, quando se obtém prazer mediante á trabalhos psíquicos e intelectuais. (FREUD, 2010)

Ao se referir aos trabalhos psíquicos e intelectuais, o autor supracitado engloba a arte nesses quesitos e acrescenta que, "entre essas satisfações pela fantasia se destaca a fruição de obras de arte, que por intermédio do artista se torna acessível também aos que não são eles mesmos criadores." (FREUD, 2010)

A arte em sua complexidade permite ao ser humano ter experiências novas, de ter contato com a liberdade, com o indizível e com o dizível. Josephine é uma artista que em seu trabalho, fala sobre si mesma, sobre suas questões. Freud (1973) afirma que a arte permite ao artista demonstrar seus impulsos conhecidos ou não conhecidos pelo mesmo através do seu trabalho. O que o artista coloca no seu trabalho, pode emocionar outras pessoas, mesmo sendo desconhecido o motivo de tal emoção.

Josephine não a considera artista, porém é requisitada para exposições e muito aclamada pela crítica e espectadores. A mesma diz ser feminina, vadia e egoísta. No seu processo de criação, ela tem roupas usadas somente para ser a modelo para seus quadros, ela se veste e olha na frente do espelho para ter inspiração para seu trabalho, faz uso de cores fortes e vibrantes.

O artista consegue fazer submergir a essência de algo em seu trabalho e o pintor, na realização de sua arte, não necessita através de sua imagem dizer o que tem de real no invisível que o seu trabalho manifesta. (DIDIER-WEILL, 1997)

A arte não produz por si só base que nos livra completamente do desprazer, ela "... consegue produzir mais que um passageiro alheamento às durezas da vida, não sendo forte o bastante para fazer esquecer a miséria real." (FREUD, 2010)

Para Freud (2010), a beleza tem nela, a felicidade da vida buscada, os sentidos e o julgamento do homem se interagem com ela. Interações essas que ocorrem com sua forma, paisagens, a criação do artista entre outras. "Não há utilidade evidente na beleza, nem se nota uma clara necessidade cultural para ela; no entanto, a civilização não poderia dispensá-la." (FREUD, 2010)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

American Psychiatry Association. Transtornos do humor. DSM-IV-TR: **Manual estatístico de transtornos mentais**. Porto Alegre, RS: Artmed, 345-417, 2002.

ADRIÃO, Karla Galvão; Cabral, Arthur Grimm; TONELI, Maria Juracy Filgueiras. Pesquisar na diferença: um abecedário / organizado por Tania Mara Galli Fonseca, Maria Lívia do Nascimento, Cleci Maraschin. – Porto Alegre: Sulina, 2012.

ANGELI, Andréia do Amparo Carotta de; COSTA, Luis Artur; FONSECA, Tania Mara Galli. Pesquisar na diferença: um abecedário / organizado por Tania Mara Galli Fonseca, Maria Lívia do Nascimento, Cleci Maraschin. – Porto Alegre: Sulina, 2012.

BURROWES, Patrícia. O universo segundo Arthur Bispo do Rosário / Patrícia Burrowes – Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

DELEUZE, Gilles. 1942 – Foucault) Gilles Deleuze ; tradução Claudia Sant'Anna Martins; revisão da tradução Renato Ribeiro – São Paulo : Brasiliense, 2005.

DIDIER-WEILL, Alain. O artista e o psicanalista questionados um pelo outro. In**:_____. Nota azul**: Freud, Lacan e a arte. Rio de Janeiro, RJ: Contra capa livraria ltda, 1997, p.19-36.

FREUD, Sigmund. Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância. In: _____. Cinco lições de psicanalise e contribuições a psicologia do amor, e outros textos. Rio de Janeiro: Imaginário, 1973, p.108f. (obras completas, v. 11).

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: _____. **O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise, e outros textos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 13-122. (Obras Completas, v. 18).

FOUCAULT, Michel. Doença mental e psicologia. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.

_____. O nascimento da clínica. Tradução Roberto Machado. – 7 ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

_____. História da Loucura: na Idade clássica. – São Paulo : Perspectiva, 2014.

LEVY, Tatiana Salem. A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze/Tatiana Salem Levy. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

PATROCÍNIO, Stela do. Reino dos bichos e dos animais é o meu nome/ Stela do Patrocínio. Viviane Mosé [org.] – Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

PELBART, Peter Pál. Da clausura do fora ao fora da clausura: Loucura e desrazão. São Paulo : Editora Brasiliense, 1989.

_____. Vertigem por um fio. Política da subjetividade contemporânea. São Paulo : Ed. Iluminuras, 2000.

_____. A nau do tempo rei. 7 Ensaios sobre o tempo e a loucura. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.

PEREIRA, João Frayze. O que é loucura. São Paulo, Brasiliense, 1985.

ROLNIK, Suely. Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo – 2ª Edição, Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2014.

SANTI, Pedro Luiz Ribeiro de. A construção do eu na modernidade: da Renascença ao século XIX – um texto didático / Pedro Luiz Ribeiro de Santi. – Ribeirão Preto: Holos, 2000.

SILVEIRA, Nise da. Imagens do Inconsciente/ Nise da Silveira. – Petropolis, RJ : Vozes, 2015.

GT
HISTÓRIA DA ARTE

28NOV2016

Coordenação: **João Victor Rosseti Brancato** (UFJF)

INTERSECÇÕES ENTRE MODA E ARTE: SCHIAPARELLI E DALÍ

Aline Barbosa da Cruz Prudente[1]
Universidade Estadual de Campinas - UEC

RESUMO: O presente trabalho analisa obras em que a estilista Elsa Schiaparelli e o artista Salvador Dalí trabalharam em conjunto, inspirados pela estética surrealista, a qual valoriza o sonho, a alucinação e a aleatoriedade, ou seja, a livre expressão do inconsciente. Para isso foi feita uma revisão bibliográfica de livros sobre as exposições modernistas, o surrealismo e sobre a obra da estilista. Desta forma foi possível saber como um influenciava a obra do outro, além de entender como o contexto geral da época inspirou a estilista a pensar novas formas de criar e apresentar seu trabalho.

Palavras-chave: Moda; Arte; Corpo; Surrealismo.

ARTE E MODA: O SURREALISMO E SCHIAPARELLI

O surrealismo surgiu em 1919 com a fundação da revista anti-literária *Littérature* por André Breton, Louis Aragon e Philippe Soupault. As raízes do surrealismo têm muito em comum com o dadaísmo, este surgido durante a Primeira Guerra Mundial, em 1913 em Zurique. ALEXANDRIAN (1973) define o dadaísmo como um "contra movimento", por ter um postura de oposição ao academicismo e, ao mesmo tempo, à todas as escolas de vanguarda. Tristan Tzara comenta que "O início de Dada não foi o início de uma arte, mas de um desprezo" (ALEXANDRIAN, 1973, p. 32). O autor ainda analisa que sem o dadaísmo, talvez o surrealismo tivesse sido uma extensão do simbolismo com um pouco mais de polêmica. Alguns dos artistas que tiveram participação no dadaísmo, também participaram do surrealismo, como é o caso de Duchamp e Francis Picabia, e até mesmo André Breton, um dos fundadores do surrealismo. Segundo GARCIA,

> O Surrealismo retomou a discussão dadaísta, enfatizando a necessidade de luta contra a razão, para salvar a imaginação, manifestando revolta absoluta aos cânones estabelecidos na arte, e recusando-se a aceitar a realidade comum do senso comum. O objetivo era despertar e extrair do inconsciente, o que as relações sociais e a vida civilizada reprimiram no ser humano, criando condições para sua liberdade material e espiritual. (GARCIA, 2011, p. 3)

Em suas criações, os surrealistas vão além da lógica do visível a serviço do invisível, mas criam a partir do inconsciente, que se manifesta através do desejo, dos sonhos, da loucura, de alucinações, de delírios e até mesmo ao acaso. Um dos principais teóricos que fundamentaram suas pesquisas no campo da arte e da literatura foi Sigmund Freud (1856 – 1939), em especial a obra "Interpretação dos Sonhos" (1899).

As pesquisas surrealistas transcenderam a tela e o papel e partiram para o objeto, o espaço, o cinema, a joalheria e a moda. Suas obras eram exibidas de forma inovadora e polêmica, como é o caso da Exposição Internacional Surrealista de 1938. KACHUR (2003) considera esta e outras exposições surrealistas como "espaços ideológicos", pois apresentam uma polêmica em formato de exposição. O

1 Mestranda em Teorias das Artes do Programa de pós-graduação em Artes Visuais da UNICAMP. E-mail: aline.bcp@gmail.com

autor não desconsidera que toda exposição é de certa forma ideológica, porém ele define que em um espaço ideológico há "o abandono de uma apresentação aparentemente simples ou declaradamente neutra em favor de um formato relativamente subjetivo" (p. 6, tradução nossa). A raiz dessa mudança no espaço expositivo estaria nas exposições futuristas, onde os artistas por vezes apresentavam imagens de forma multimídia e declamavam poesias com barulhos de música ao fundo. Porém os espaços ideológicos surgem de fato nas exposições dadaístas, as quais tinham um tom de protesto político.

Uma das exposições dadaístas mais significativas foi a *"Dada Trade Fair"* que aconteceu em Berlin na Alemanha em 1920. O próprio nome é considerado por Kachur como um irônico decreto de proteção comercial. Cartazes, pôsteres, pinturas e colagens tinham o mesmo valor na exposição e proclamavam os paradoxos dadaístas e slogan políticos. Todo o espaço da pequena sala foi ocupado, inclusive o teto, onde estava pendurado um manequim vestindo uma máscara de porco e um uniforme militar, o que pode ser considerado um esboço da prática surrealista na exposição de 1938.

A Exposição Internacional Surrealista, que foi realizada em 17 de janeiro de 1938 aconteceu na *Galerie Beaux-Arts* de Paris, que pertencia a Georges Wildenstein. A exposição aconteceu junto com a publicação do *Dictionnaire Abrégé Du Surréalisme* pela livraria José Corti. Este evento é considerado por alguns autores como o marco de uma virada no modo de expor surrealista. Os artistas se aprofundam na busca da desorientação do espectador e tornaram público os *environments*, ambientes para suas salas de exposição que causam desconforto e perplexidade.

Segundo ALTSHULER (1998), a grande diferença dessa exposição em relação às Exposições Internacionais Surrealistas anteriores foi a disposição do espaço com instalações[2] que claramente dominavam as obras mostradas dentro delas. A organização do espaço foi feita de forma teatral, parecendo um pesadelo.

Um desses espaços ficou conhecido como *Les plus belles rues de Paris*, ou a "Rua dos Manequins", e consistia em um "longo corredor cujas secções eram indicadas por placas, com nome de ruas [...]. De cada lado do corredor, os visitantes eram acolhidos por mulheres de cera, feitas e vestidas cada uma por um pintor." (ALEXANDRIAN, 1976, p.159). Este corredor ligava o saguão de entrada às salas de exposição.

Altshuler define o manequim como um emblema surrealista que veio das pinturas de De Chirico, artista italiano que foi inspiração do grupo surrealista por alguns anos, mas que em determinado momento mudou o estilo de suas pinturas e foi considerado um traidor. A Rua dos Manequins é considerada por vários autores como "o ponto culminante das pesquisas em objetos surrealistas"[3] (KACHUR, 2003, p.78, tradução nossa) que começou como um projeto do grupo em 1932. Podemos dizer que, tanto para o surrealismo, quanto para a moda, "o manequim simbolizava a mulher como objeto, construída e manipulada, violando as fronteiras do que era vivo e do que não era." (GARCIA, 2011, p. 4).

RUA DOS MANEQUINS

A Rua dos Manequins era composta por 16 obras, cada uma com intervenções feitas por um artista[4]. Os manequins foram dispostos no corredor "como prostitutas ao lado das portas da Rua St.

2 Instalação é um termo atual e não era usado na época.
3 Original: "the culminating point of the researches on the Surrealist object" (Kachur, 2003, p.78)
4 Entre os artistas que participaram com obras na Rua dos Manequins estão: Jean Arp, Yves Tanguy, Sonia Mossé, Marcel Duchamp, André Masson, Kurt Seligmann, Max Ernst, Joan Miró, Augustín Espinoza, Wolfgang Paalen, Salvador Dalí, Maurice Henry, Man Ray, Óscar Dominguez, Léo Malet e Marcel Jean.

Denis" e cada um possuía objetos estranhos que expressavam as mulheres das fantasias de cada artista (SAWIN, 1995, p. 4 e 11). Cada artista criou um conjunto de adereços para o seu manequim, em especial para adornar a cabeça, podendo ser este um véu, uma gaiola ou até um crânio de animal. Atrás dos manequins havia pôsteres, convites, anúncios e fotografias fazendo referência à obras e escritos de anos anteriores, além de placas com nomes de ruas. Alguns destes foram inventados, como: *Rue de Tous les Diables, Rue Faible, Rue de la Transfusion de Sang, Rue d'une Perle, Rue aux Lèvres, Rue Cerise e Rua Albert Tison*, sendo esta última uma pessoa imaginária. Outros nomes são de ruas de Paris, como, por exemplo, as ruas históricas: *Rue de la Vieille-Lanterne* (onde se suicidou Nerval), *Rue Vivienne* (onde viveu Lautréamont) e *Rue Nicolas-Flamel*. Também havia ruas com nomes "atraentes" (MARCEL JEAN, 1967, p. 281) como *Porte des Lilas, Passage des Panoramas* e *Rue de La Glacière*. Para Altshuler, apesar da teatralidade, a Rua Surrealista serviu para memorizar a mágica relação do Surrealismo com Paris, o que estava sendo essencial para o movimento desde o começo.

No contexto de arte e moda, destaca-se o manequim com intervenções de Salvador Dalí. Este estava ao lado da placa *Passage des Panoramas* e foi fotografado em dois estágios diferentes. No primeiro (Figura 1), ele aparece apenas com um turbante com penas penduradas e um chapéu de pássaro. Numa segunda foto (Figura 2), que parece ter sido tirada quando a exposição já havia sido montada, o manequim veste uma espécie de capacete rosa inspirado no *chullo*[5] peruano, produzido por Elsa Schiaparelli. Possivelmente a estilista teria aquela peça por ter lançado um pouco antes uma coleção, na qual "A tradição de outros povos, outras culturas é por ela reativada enquanto moda para a coleção de inverno de 1937-1938" (OLIVEIRA, 2008, p. 691). O interesse por outras culturas é uma característica comum ao surrealismo. O manequim ainda tem uma cabeça de pássaro e um turbante, que sobrecarregam a atenção sobre sua cabeça.

Figura 1 – Manequim de Salvador Dalí, 1938 (Fonte: KACHUR, 2003, p. 36)
Figura 2 – Manequim de Salvador Dalí 1938 (Fonte: KACHUR, 2003, p. 58)

Além dos adornos da cabeça, há também várias colheres de chá coladas pelo corpo, principalmente no tronco. No peito há um ovo quebrado escorrendo e na cintura, um cinto e um pequeno mor-

5 Espécie de máscara que cobre toda a cabeça e rosto.

cego. As únicas peças de roupa que o manequim veste são um par de luvas compridas que chegam até o cotovelo.

A Exposição Internacional Surrealista de 1938 foi de grande importância, não só por mostrar o início de uma nova forma de organizar o espaço expositivo, que mais tarde chegaria ao que conhecemos hoje por instalação, como também nos mostra uma interação da moda com a arte, a partir do *chullo* peruano feito por Schiaparelli para o manequim de Dalí.

SCHIAPARELLI

Elsa Schiaparelli (1890 - 1973) é uma estilista contemporânea ao surrealismo e não só teve contribuições na esfera artística, como também fez diversas criações inspiradas em seus conceitos. Nascida na Itália, ficou conhecida por estas obras que dialogam com o surrealismo e por ser uma das precursoras da moda conceitual, pois suas criações agregavam valores e formas artísticas, tendo um grande impacto sobre suas clientes e a mídia (VASQUES; DORIGONI, 2013, p. 180).

Em sua autobiografia *Shocking Life*, ela nos conta detalhes de sua vida, evidenciando eventos e pessoas importantes com as quais conviveu, contando também sobre como começou sua carreira, e um pouco sobre suas coleções.

Apesar de dizer ser uma boa pintora e escultora, Elsa parece ter decidido, quase que aleatoriamente, a ser estilista. Ela confessa que não sabia absolutamente nada sobre fazer roupas, dizendo em terceira pessoa que "Sua ignorância nesta matéria era suprema. Portanto sua coragem era sem limite e cega"[6] (SCHIAPARELLI, 2007, p. 42, tradução nossa). Mesmo sem experiência e mesmo sem ter trabalhado em algum ateliê anteriormente, o que era o caminho comum para a profissão na época, Elsa começa sua carreira sozinha. No começo não vendia muitas peças, mas sua amizade com Paul Poiret (1879 – 1944), importante estilista da época, famoso por ter libertado a forma feminina dos espartilhos (TAYLOR, 2014), a incentivou a continuar.

A primeira criação que teve sucesso, em 1927, foi um suéter com *trompe-l'oeil* (Figura 3), que tinha a estampa de um laço na gola. Essa peça marcaria o início de seu interesse por criações com efeitos surreais (VASQUES; DORIGONI, 2013, p. 168).

Figura 3 – Suéter Trompe-l'oleil, 1927 (Fonte: VASQUES; DORIGONI, 2013, p. 169)

6 Original: Her ignorance in this matter was supreme. Therefore her courage was without limit and blind. (SCHIAPARELLI, 2007, p. 42).

Segundo DOUAT, influenciada pelo dadaísmo e pelo surrealismo, Schiaparelli inovou em diversos elementos do vestuário, como por exemplo, ela foi a primeira estilista a fazer coleções com um tema, a criar uma categoria a parte para as roupas de esporte e até a primeira estilista a usar o zíper. SCHIAPARELLI comenta ainda que,

> Além dos zíperes, o 'Rei Botão' ainda reinava sem medo na Schiap's[7]. As coisas mais incríveis foram usadas, animais e penas, caricaturas e pesos de papel, correntes, cadeados, clipes e pirulitos. Alguns eram de madeira e outros de plástico, mas nenhum parecia com o que um botão supostamente deveria parecer[8] (SCHIAPARELLI, 2007, p. 91, tradução nossa)

Outra inovação de Schiaparelli se deu ao trazer cores mais vivas e até inéditas num momento pós primeira guerra mundial, quando a paleta de cores usada nas vestimentas tinham tons neutros e os cortes das roupas eram clássicos para que durassem. Sobre as novas cores trazidas para o uso cotidiano por Elsa, DOUAT explica que,

> [...] em 1932, surgiu o azul gelo, seguido pelo verde musgo, amarelo solar dourado, rosa lavanda e, em 1936, sua criatividade alcança o auge, rompendo com todos os padrões pré-concebidos, com a criação de uma coloração iridescente que combina os tons rosa e magenta, criando uma tonalidade inteiramente única, chamada de Rosa Choque. Esta cor tornou-se sua marca registrada e uma entre apenas poucas cores criadas especialmente para o mundo da moda a integrar os duzentos têxteis padronizados no *The Standard Color Reference of America*, publicado pela *The Color Association of the United States*. (DOUAT, 2013)

Como a autora aponta, a grande marca da estilista foi a cor Rosa Choque (*shocking pink* em inglês), a qual aparece em diversas de suas criações e também inspirou o nome de seu perfume *Shocking*, além de sua autobiografia *Shocking Life*. Schiaparelli descreve que quando estava escolhendo a cor para apresentar seu perfume, ela escolheu uma cor que fosse "brilhante, impossível, insolente, que torna-se, que dá vida, como toda a luz e as aves e os peixes no mundo juntos, [...] - uma cor chocante, pura e não diluída" (SCHIAPARELLI, 2007, p. 89, tradução nossa)[9]. Apesar de ser chamada pela estilista de *shocking pink*, a cor é bem próxima do matiz de magenta.

SCHIAPARELLI E SUAS COLEÇÕES

Entre as diversas coleções temáticas criadas pela estilista, algumas se destacam, como é o caso da coleção *Pagan*, na qual "mulheres pareciam ter saído de uma pintura Botticelli, com coroas de flores e folhas de flores delicadas bordadas em simples e agarrados vestidos clássicos" (SCHIAPARELLI, 2007, p. 91, tradução nossa). Também houve a coleção *Astrological*, na qual astros bordados brilhavam em roupas escuras. Mas a mais importante de suas coleções foi a *Circus*, a qual foi lançada três semanas após a abertura da Exposição Internacional Surrealista, em 1938. SCHIAPARELLI a define como

7 Schiaparelli se refere ao seu ateliê como "Schiap's".
8 Original: "In spite of zippers, King Button still reigned without fear at Schiap's. The most incredible things were used, animals and feathers, caricatures and paper-weights, chains, locks, clips, and lollipops. Some were of wood and others of plastic, but not one looked like what a button was supposed to look like." (SCHIAPARELLI, 2007, p. 91)
9 Original: "Bright, impossible, impudent, becoming, life-giving, like all the light and the birds and the fish in the world put together, a color of China and Peru but not of the West – a shocking color, pure and undiluted." (SCHIAPARELLI, 2007, p. 89)

> A coleção mais desenfreada e arrogante [...]. *Barnum, Bailey, Grock*, e os *Fratellinis* se soltaram em uma dança louca nos respeitáveis *showrooms*, subindo e descendo a escadaria imponente, dentro e fora das janelas, palhaços, elefantes, cavalos, decoraram as impressões com as palavras "*Attention à la Peinture*". Balões para bolsas, polainas para luvas, cones de sorvete para chapéus, e cães *Vasling* treinados e macacos travessos[10] (SCHIAPARELLI, 2007, p. 91-92, tradução nossa).

Apesar de não ser possível saber se todas as peças da coleção estão catalogadas, já que não se tem fotos do desfile, sabe-se que a paleta de cores é constituída por branco, preto, cyan, azul marinho e principalmente o pink (magenta), cor característica da obra da estilista, em diversos tons de luminosidade. BLUM (2003) comenta também que nesta coleção foi lançada a cor *Calliope Red*, um tom entre cereja e escarlate. Ainda que as cores, formas e motivos desta coleção fossem bem fora do comum, Elsa comenta que não perdeu nenhum de seus clientes ricos, conservadores e fora de moda, e ainda atraiu novos clientes, em especial, "estrelas".

A coleção também é marcada por peças criadas em conjunto com o artista Salvador Dalí, como por exemplo o "The *Skeleton Dress*" e o "*The Tears Dress*".

Figura 4 – "*The Skeleton Dress*", 1938. (Fonte: http://collections.vam.ac.uk)
Figura 5 - "*The Tears Dress*", 1938. (Fonte: http://collections.vam.ac.uk/)

O Vestido Esqueleto ("*The Skeleton Dress*" – Figura 4) é feito de crepe de seda preto com volumes feitos com enchimento de algodão com a técnica *quilting trapunto*, formando o desenho de ossos salientes de um esqueleto, evidenciando a escápula, a coluna vertebral, as costelas, a bacia e os fêmures. Segundo a Museu *Victoria and Albert* (V&A), o vestido foi considerado de mau gosto, apesar de seguir o estilo de traje para noite dos anos 1930. Sua modelagem é extremamente colada ao corpo, criando uma silhueta comprida e esguia.

10 Original: "The most riotous and swaggering collection was that of the circus. Barnum, Bailey, Grock, and the Fratellinis got loose in a mad dance in the dignified showrooms, up and down the imposing staircase, in and out of the windows, Clowns, elephants, horses, decorated the prints with the words "*Attention à la Peinture*". Balloons for bags, spats for gloves, ice-cream cones for hats, and trained Vasling dogs and mischievous monkeys." (SCHIAPARELLI, 2007, p. 91-92)

O preto, muitas vezes relacionado ao luto no ocidente, e consequentemente à morte, é reafirmado pelos volumes que formam o esqueleto. Segundo WOOD (2007, p. 65) as imagens de esqueletos podem ser vistas na obra Dalí desde a metade dos anos 1930 e é particularmente prevalente em suas gravuras para a obra *Les Chants de Maldoror* de 1934. Ainda segundo a autora, "Quase mais alienígena do que humano, o Vestido Esqueleto é um dos trabalhos mais surreais dos anos 1930." (2007, p. 65, tradução nossa).

O Vestido Rasgado (Figura 5) conhecido como "*The Tears Dress*" é feito de viscose *rayon* e seda *marocain*, o qual originalmente era azul pálido, mas que com o tempo desbotou e se tornou branco. Esta tonalidade azul original, para WOOD (2007), "deve ter adicionado ao sentido de morbidade"[11] (p. 67, tradução nossa)

A estampa do vestido é impressa, causando a ilusão de que o vestido pareça rasgado. Acompanhando o vestido, há um véu de seda com a estampa de rasgos feita com retalhos de tecido cuidadosamente costurados para que pareça pedaços de pele pendurados, mostrando a carne magenta vivo em baixo.

Dalí colaborou diretamente com este vestindo fazendo o design da estampa, mas também indiretamente existem três de suas pinturas que podem ter inspirado a estilista, entre elas a obra "*The Dream Places a Hand on a Man's Shoulder*" (Figura 6). As obras mostram corpos que se fundem com um vestido rasgado.

Figura 6 - The Dream Places a Hand on a Man's Shoulder (Salvador Dalí), 1936. Óleo sobre tela, 48 x 47 cm. (Fonte: http://onesurrealistaday.com/)

A autora ainda analisa a relação entre Schiaparelli e Dalí, dizendo que são as obras mais manifestamente surrealistas da estilista.

> Do final de 1936, eles desenvolveram uma série de ideias que iriam alterar radicalmente a maneira em que moda e Surrealismo foram percebidos. Dalí escreveu depois da abertura da loja de Schiaparelli, na *Place Vendôme*, 'Aqui novos fenômenos morfológicos ocorreram; aqui a essência das coisas se tornariam transubstanciadas; aqui as línguas de fogo do Espírito Santo de Dalí

11 " [...] must have added to the sense of morbidity" (WOOD, 2007, p. 67)

> iriam descer". Através do trabalho de Schiaparelli e Dalí, o corpo foi remodelado pelo surrealismo e o surrealismo se integrou ao *mainstream* cultural. [12] (WOOD, 2007, p. 65, tradução nossa)

Já SCHIAPARELLI (2007, p. 69) fala da relação com Dali dizendo que ele era um interlocutor constante. Juntos, eles também criaram um casaco com gavetas, inspirado em uma de suas obras, um chapéu em forma de sapato com um salto de veludo rosa choque (Figura 7) e, ainda, um sapato em forma de perna de carneiro com babado branco no lugar do osso (Figura 8). Este último em especial, contribuiu para a fama de excentricidade da estilista. Os chapéus são exemplos de deslocamento surrealista, dando um novo uso para um elemento já existente. Os chapéus refletem também uma importância da cabeça, que também se deu em todos os manequins da Exposição Surrealista de 1938.

Figura 7 – "*Shoe hat*" de Schiaparelli, 1937 (Fonte: BOLTON E KODA, 2012, P. 148)
Figura 8 – Chapéu com formato de perna de carneiro de Schiaparelli, 1938 (Fonte: BOLTON E KODA, 2012, P. 148)

MORAES (2002) analisa a representação do corpo no surrealismo, no contexto do entre guerras, e contata que

> Nas imagens "passionais e profundamente inquietantes" da estética modernista - a reunir um panteão de monstros, entre histéricas, mutilados, esqueletos vivos, sombras ou manequins - inscreve-se uma violência análoga à de um sacrifício: a anatomia humana é submetida a um grande jogo de metamorfoses que torna instáveis seus limites e transitórias suas formas, sem contudo destruí-la por completo. (MORAES, 2002, p. 167)

12 Original: "Her most overtly surreal works were the result of the collaboration with Dali. From late 1936 they developed a series of ideas that would radically alter the way in which fashion and Surrealism were perceived. Dalí later wrote of the opening of the Schiaparelli shop in the Place Vendôme, 'Here new morphological phenomena occurred; here the essence of things was to become transubstantiated; here the tongues of fire of the Holy Ghost of Dalí were going to descend.' Through Schiaparelli and Dalí's work, the body was refashioned by Surrealism and Surrealism subsumed into the cultural mainstream." (WOOD, 2007, p 65)

Assim como no conceito explicitado pela autora, vemos nas imagens analisada neste artigo a cabeça e o corpo se transformar, porém dentro do possível para um corpo vivo. E mesmo que o corpo seja o manequim, completamente subjugado ao desejo dos artistas, a essência de sua forma é mantida, assim com o corpo na obra de Schiaparelli.

PROCESSO CRIATIVO

Para a estilista, a experiência de criar com artistas foi de extrema importância, por fazê-la sentir "apoiada e compreendida para além da realidade crua e chata de se limitar a fazer um vestido para vender"[13] (tradução nossa, SCHIAPARELLI, 2007, p. 69). Além disso, é neles que Schiaparelli encontra inspiração, e até possivelmente um método, para seu próprio fazer artístico, como nos conta OLIVEIRA,

> O processar da múltipla associação de ideias pelas analogias, que fluem no livre curso do pensamento desautomatizado ou dos sonhos e, em certa medida, uma adoção da atividade paranoica-crítica que consagrou Salvador Dalí ao perseguir com humor e inventividade os valores da mulher dos anos 1930, são os procedimentos de uso mais recorrentes na moda de Schiaparelli. (OLIVEIRA, 2008, p. 671)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ano de 1938 foi um marco para os Surrealistas, por ser o ano que ocorreu a Exposição Internacional Surrealista, onde o espaço expositivo sofre grandes transformações. Não se busca apenas mostrar as obras, mas expressar uma ideia, que geralmente acaba por desorientar o expectador. Como é o caso do corredor de entrada desta exposição com manequins expostas como se fossem prostitutas, cada uma adornada ao desejo de 16 artistas. Neste evento também vemos uma das primeiras obras feitas pela parceria entre Dalí e Schiaparelli, o que ainda se repetiu no campo da moda em diversas criações da estilista.

Tanto na arte, quando na moda vemos o corpo se transformar, principalmente a cabeça, que por vezes é completamente coberta, ou é adornada com objetos fora do comum. Esta prática, segundo MORAES, é um reflexo do horror vivido pela guerra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDRIAN, Sarane. **O Surrealismo** - Trad. de Adelaide Penha e Costa. São Paulo, SP: Verbo : USP, 1973.

GARCIA, Sueli. **O Surrealismo e a Moda** in Revista Belas Artes 3ª Edição, 2011. Disponível em: <http://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/3/o-surrealismo-e-a-moda.pdf>. Acesso em 28/09/16 às 16:12.

13 Original: "One felt supported and understood beyond the crude and boring reality of merely making a dress to sell". (SCHIAPARELLI, 2007, p. 69).

JEAN, Marcel. **The History of Surrealist Painting**. N.Y.: Grove Press Inc., 1967.

KACHUR, L. **Displaying the Marvelous**: Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and Surrealist Exhibition Installation. Massachusetts: MIT Press, 2003.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível:** a decomposição da figura humana : de Lautremont a Bataille. São Paulo, SP: Iluminuras, 2002.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. **Surrealismo e a Transversalidade do Sentido nos Modos de Vida e de Modas** *in* GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (org.).**O Surrealismo.**São Paulo, SP: Perspectiva, 2008.

TAYLOR, Kerry. **Moda Vintage e alta-costura** : um panorama de estilistas do século XX, de Paul Poiret a Alexander McQueen. São Paulo : Publifolha, 2014.

SAWIN, M. **Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School**. Cambridge, Mass.: MIT, 1995.

SCHIAPARELLI, Elsa. **Shocking Life**. The Autobiography of Elsa Schiaparelli. Londres, Inglaterra : V&A Publications, 2007.

VASQUES, R.; DORIGONI, J. **Apropriação surrealista nas coleções de Elsa Schiaparelli** In SIMILI, I. G; VASQUES, R S. (organizadores). **Indumentária e a Moda: caminhos investigativos**. Maringá : Eduem, 2013.

V&A SEARCH COLLECTIONS. **The Skeleton Dress; The Circus Collection**. Disponível em: <http://collections.vam.ac.uk/item/O65687/the-skeleton-dress-the-circus-evening-dress-elsa-schiaparelli/>. Acesso em 29/08/16 às 13:22.

V&A SEARCH COLLECTIONS. **The Tears Dress; The Circus Collection.** Disponível em: < http://collections.vam.ac.uk/item/O84418/the-tears-dress-the-circus-evening-ensemble-dress-schiaparelli-elsa/>. Acesso em 29/08/16 às 13:22.

WOOD, Ghislaine. **The Surreal Body**: fetish and fashion. Londres, Inglaterra : V&A Publications, 2007.

OS MURAIS DE ANTONIO NARDI NA CAPELA DO SEMINÁRIO NOSSA SENHORA DE LOURDES EM EUGENÓPOLIS (MG)

Dirceu Ferreira Barbuto[1]
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

RESUMO: Antonio Maria Nardi (1897-1973) foi pintor e decorador. Procedente da Itália, muda-se para o Brasil em 1949 e aqui permanece durante quinze anos, produzindo trabalhos artísticos em templos católicos. Em 1957 realiza na capela do Seminário Nossa Senhora de Lourdes em Eugenópolis (MG), a obra *Dipinti Murali Madonna, Gèsu e* Santi, pintura óleo s/alvenaria, composta por dois murais. Nota-se na referida obra, aspectos cubistas e abstratos em meio a recursos da pintura tradicional, criando um painel eclético com figuras geométricas e forma tridimensional. O presente artigo tem por objetivo apresentar e analisar os referidos murais, contribuindo para a História do Muralismo Sacro no Brasil. O artigo pretende demonstrar, ainda, a importância conferida a Nardi como muralista sacro e moderno, seu significado simbólico e religioso. Utilizamos de testemunho oral. Apesar de extensa, a obra de Nardi continua em grande parte desconhecida em nosso país.

Palavras-chave: Arte Sacra; Pintura Mural; Modernismo; História Cultural.

INTRODUÇÃO

O desenvolvimento da História da Arte Mural no Brasil e sua aplicação na esfera sacra está ligada a uma série de fatores relacionados com a imigração de artistas estrangeiros e a formação de artistas brasileiros em países com um consolidado histórico nas artes plásticas.[2]

Dentre os artistas imigrantes que aqui chegaram em meados do século XX, destaca-se a trajetória do pintor italiano Antonio Maria Nardi (1897-1973). Muralista com traços neoclássicos e com a adoção das formas geométricas essenciais do modernismo brasileiro, seus desenhos valorizam volumes e destacam o colorido. Durante os quinze anos de permanência no Brasil, realizou centenas de obras-primas de toda espécie em templos católicos, incluindo pinturas murais, retábulos, quadros e vitrais. Vale ressaltar que a relação das obras produzidas pelo artista em nosso país, impressiona pela dimensão e difusão em igrejas de muitas cidades da região centro-sul, chegando até a capital da República.[3]

Nos anos de 1950, na cidade mineira de Eugenópolis (Zona da Mata), os padres da Congregação dos Agostinianos da Assunção[4], conhecidos como Assuncionistas, fundaram o Seminário Nos-

1 Bacharel em Direito (Instituto "Vianna Júnior"), Bacharel e Licenciado em História (UFJF), Especialização em História Econômica (UFJF). E-mail: dirceubarbuto@bol.com.br

2 Sobre o assunto destacamos o texto de FILHO, Ilton José de Cerqueira. *Interconexão entre pintura, vida e religião:* a obra mural sacra moderna de Emeric Marcier. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, 2012. Disponível em: http://www.ufjf.br/ppghistoria/files/2012/04/Ilton-Jos%C3%A9-de-Cerqueira-Filho.pdf. Consultado em: 09/06/2016.

3 NARDI, Antonio Maria. Disponível em: http://www.brasilartesenciclopedias.com.br/nacional/nardi_antonio_maria.htm. Consultado em: 06/11/2016.

4 A Congregação dos Agostinianos da Assunção nasceu na França em 1850. O fundador é o Padre Emanuel d'Alzon (1810-1880). Atualmente a Congregação se encontra em 27 países. No Brasil, ela está presente desde 1935 e anima a vida de seis paróquias diferentes: Santíssima Trindade (RJ); São João Batista em Espírito Santo do Pinhal (SP); São Sebastião da Mata em Eugenópolis (MG); São Judas Tadeu em Tatuapé (SP); Senhor Bom Jesus dos Aflitos em Vieiras (MG) e, São Judas Tadeu

sa Senhora de Lourdes para formação de religiosos (GUISSARD, 2002, p. 197). Sob a direção do Pe. Timóteo Labialle (1905-1976), a capela foi inaugurada em 1957, retratando em suas alvenarias do altar as pinturas murais de Antonio Nardi.

Artista com sólida formação acadêmica e profissional, Nardi realizou na referida capela, a obra *Dipinti Murali Madonna, Gesù e Santi*. Composta por dois painéis: *Gesù e Santi* no painel mor e no painel de fundo, *Madonna*. Nota-se na obra citada, aspectos cubistas e abstratos em suas formas em meio a recursos da pintura tradicional, criando um painel eclético com figuras geométricas e forma tridimensional.

Figura 1 - 1957, Antonio Nardi, *Dipinti Murali Madonna, Gesù e Santi*, óleo s/alvenaria. Capela do Seminário de Eugenópolis (MG). Foto: Liliana Medina

O historiador Roger Chartier salienta a importância de se perceber que

> as representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam (CHARTIER, 2002, p. 17)

A abordagem culturalista proposta por Roger Chartier entende a cultura como sendo socialmente construída através da escolha de determinados símbolos e representações para explicar a visão de mundo, os valores, a realidade de um determinado povo situado no espaço e tempo. Tendo em vista esta definição, percebemos que a História Cultural permite a utilização de imagens como fontes históricas.

O presente artigo tem por objetivo apresentar e analisar os referidos murais, contribuindo assim para a História do Muralismo Sacro no Brasil. O artigo pretende demonstrar, ainda, a importân-

em Campinas (SP). Disponível em : http://www.assuncionistas.com/missao=nossa_missao_no_brasil.html. Consultado em: 29/08/2016.

cia conferida a Nardi como muralista sacro e moderno, seu significado simbólico e religioso. Apesar de extensa, sua obra continua em grande parte desconhecida em nosso país.

MOSAICO DIPINTI MURALI MADONNA, GESÙ E SANTI

O Mosaico *Dipinti Murali Madonna, Gesù e Santi* é do ano de 1957, pintura óleo sobre alvenaria, de autoria de Antonio Maria Nardi, assinado, registro nº 495[5], localizado no altar mor da capela do Seminário Nossa Senhora de Lourdes em Eugenópolis (MG).

A obra é composta por dois painéis: o painel da frente é denominado de *Gesù e Santi* e mede 7 metros de altura por 9 metros de largura. A figura de Jesus está situada no centro do painel. Do lado esquerdo estão São Miguel Arcanjo, São Paulo, Santo Agostinho e Santa Mônica; do lado direito estão São José, São Pedro, São João e Santa Terezinha; o painel de fundo é denominado de *Madonna* e mede 3 metros de altura por 5 metros de largura. A figura de Nossa Senhora de Lourdes está no centro ao lado de dois seminaristas assuncionistas.

Figura 2 - Detalhe do painel Madonna mostrando o volume da técnica do artista. Foto: Liliana Medina

De acordo com (SILVA, 2013), a referida obra é um registro peculiar do artista pelos seus traços marcantes de cores vibrantes marcando o ocre, o vermelho, o azul, o verde e semitons. Desenhos em formas geométricas que identificam muito com o cubismo formando um mosaico, dialogando com o período modernista no Brasil[6], principalmente com a pintura mural sacra de Cândido Portinari (1903-1962).

Como nos mostra (SILVA, 2013), pinceladas espaçadas em algumas partes do desenho deixam bem evidentes a marca dos traçados propositalmente aparentes e a participação do pano de fundo concomitante com a camada da pintura principal. Nota-se a preferência de triângulos e retângulos retratando um efeito tridimensional do desenho. Segundo (SILVA, 2013), Nardi não utilizou sombras nas faces das figuras, dando um ar mais sagrado nas personagens ali representadas.

5 Cronologia da arte sacra. Disponível em: http://www.antoniomarianardi.it/cronologia.htm. Consultado em: 04/11/2016.
6 O modernismo no Brasil tem como marco simbólico a Semana de Arte Moderna, realizada no ano de 1922, considerada um divisor de águas na cultura brasileira. O evento declara o rompimento com o tradicionalismo cultural associado às correntes literárias e artísticas.

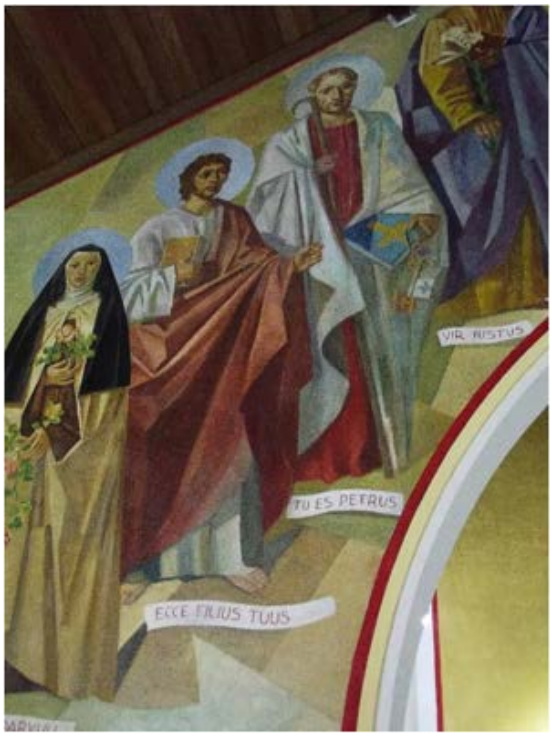


Figura 3 - Parte parcial do painel do lado direito, mostrando o efeito tridimensional utilizado pelo artista.
Foto: Liliana Medina

A referida obra apresenta curiosidades que merecem ser destacadas. O Pe. Marcel Guivarch estava no Seminário quando Antonio Nardi chegou com o Pe. Timóteo Lambialle para fazer os murais na capela. Quando perguntado sobre a presença do artista no Seminário[7], ele nos diz que

> (...) A pintura foi realizada em princípio de janeiro de 1957, pois ainda não tinha começado o ano letivo. O artista chegou com o padre Timóteo direto do Rio de Janeiro e ficou no Seminário por mais ou menos uns cinco dias para realizar a pintura. Eu ajudei Nardi com as tintas... fui um "auxiliar" de pintor para o artista.

Pe. Marcel chama a atenção para o detalhe na pintura de São Miguel Arcanjo, que mostra nitidamente embaixo de seus pés a figura do dragão esmagado com o sinal da foice e do martelo em seu corpo, símbolo do comunismo. Assim nos fala

> Para o pintor o demônio era o comunismo, ele tinha um pavor do comunismo... A imagem de São Miguel amassando o dragão, a fera. O artista marcou no corpo da fera a foice e o martelo. A Igreja não concordava com o comunismo, mas ele pegou isto muito a sério, para ele o comunismo era a fera para ser derrubada. Então foi por isso que ele deixou este pequeno detalhe: foice e martelo. O sinal do comunismo...

7 Entrevista realizada na Paróquia São Sebastião da Mata em Eugenópolis (MG), em novembro de 2013. Vale ressaltar que a entrevista observou as recomendações dos estudos feitos por pesquisadores em História Oral. Ver: AMADO, J. & FERREIRA, M. M. (orgs.). *Usos & Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.

Figura 4 e 5 - Detalhe de São Miguel Arcanjo esmagando o dragão desenhado com a foice e o martelo.
Foto: Liliana Medina

Outro detalhe curioso está relacionado com a figura de Nossa Senhora de Lourdes no painel. Segundo ele

> O Pe. Timóteo era um devoto de Nossa Senhora de Lourdes, a família dele era daquela região da França e ele tinha uma devoção especial por Ela. Então ele quis que pintasse Nossa Senhora de Lourdes lá também (...) Antonio Nardi chegou para mim e disse que estava sem jeito de pintar uma gruta no painel, pois Nossa Senhora de Lourdes aparecera numa gruta. Para atender o pedido do Pe. Timóteo, fez uma "mistura", ou seja, Nossa Senhora de Lourdes vestida de branco com a faixa azul na cintura e o fundo de Nossa Senhora de Fátima e ao lado, dois seminaristas assuncionistas vestidos com o hábito francês de cor bege e cinto de couro.

Sobre os santos pintados no painel, ele nos fala que

> O Pe. Timóteo não quis que Nardi colocasse os nomes nos santos. Os santos não têm os nomes escritos, e sim palavras significativas em latim que lembram os santos (...) Nardi me pediu que servisse de base para fazer o rosto de Santo Agostinho. E a Adélia Veronese que era a cozinheira do Seminário, serviu de base para fazer o rosto de Santa Mônica.

Interessante perceber que o artista ficou livre para fazer a sua arte. A ideia de pintar os santos nos painéis foi sugerida pelo Pe. Timóteo. No painel de fundo, Nardi pintou Nossa Senhora de Lourdes com o fundo de Nossa Senhora de Fátima. Como a Igreja na época não estava ligada aos movimentos sociais[8], Nardi não foi censurado por pintar a foice e o martelo no dragão esmagado por São Miguel Arcanjo. Assim pôde se manifestar, expressando em sua arte seu pensamento, seu modo de ver o mundo.

8 A Igreja consolida sua posição de conscientização e engajamento político com a transformação da sociedade, depois do Concílio do Vaticano II (1962-1965) e da Conferência de Medellín (1968).

Figura 6 - Detalhe do manto de Jesus no centro do painel. Foto: Liliana Medina

SOBRE O ARTISTA

Antonio Maria Nardi nasceu em (Ostellato, Itália) em 15 de maio de 1897 e faleceu em (Bolonha, Itália) em 23 de maio de 1973. Filho de Andrea Pio Filho, empresário, e Zaira Brunori.[9] Frequentou a Academia de Belas Artes de Bolonha em 1911 e diplomou-se em 1916. Entre o período de 1916-1919 é convocado para lutar na 1ª Guerra Mundial. Além da pintura, ilustra livros e revistas para crianças. Recebe os prêmios da Sociedade Francesco Francia em 1917, o Prêmio Curlandese em 1928 e o 5º prêmio Cremona em 1940. Em 1924/25 dedica-se mais intensamente à pintura trabalhando com temas sacros. Começa a interessar-se pela pintura mural e particularmente pelo afresco, o qual começa a estudar entre 1930 e 1931.[10]

Muda-se para o Brasil em 1949 após uma importante exposição de suas obras no Ministério da Educação e Cultura do Rio de Janeiro. Acompanhado de sua família, fixa-se em Niterói (RJ).[11] Participou do I Salão de Belas Artes, Rio de Janeiro (1949) e do Salão Paulista de Belas Artes, São Paulo, conquistando o Prêmio Lino Morgati (1949), pequena medalha de prata (1951) e pequena medalha de ouro (1952).[12]

Dedica-se inicialmente à pintura de cavalete do tipo sacro e profano, para passar rapidamente às obras de grande empenho em numerosas igrejas com pinturas murais, retábulos, quadros e vitrais: quinze igrejas no Rio de Janeiro e outras em Niterói (RJ), Nova Friburgo (RJ), Cantagalo (RJ), Brasília (DF), Pirajuí (SP), Serra Negra (SP), Porto Ferreira (SP), Belo Horizonte (MG), Eugenópolis (MG), Porto Alegre (RS).[13]

9 Dicionário Biográfico. Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-maria-nardi_(Dizionario-Biografico)/. Consultado em: 11/08/2016.
10 Biografia. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22439/antonio-maria-nardi. Consultado em 05/04/2015.
11 Dicionário Biográfico. Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-maria-nardi_(Dizionario-Biografico)/. Consultado em: 11/08/2016.
12 CAVALCANTI, Carlos; AYALA, Walmir. *Dicionário Brasileiro de artistas plásticos*. Brasília: MEC/INL., 1973-1980. vol. 3 p. 234
13 Biografia. Disponível em: http://www.antoniomarianardi.it/cronologia.htm. Consultado em: 05/04/2015.

Após 15 anos de intensa atividade artística no âmbito religioso no Brasil, é condecorado pelo Papa Paulo VI com o título e medalha de Cavalheiro Comendador da Ordem de São Silvestro Papa, a mais alta condecoração do Vaticano no campo das Artes.[14]

Retorna à Itália em 1965 onde é eleito membro da Academia Clementina de Bolonha e além de realizar vitrais, dedica-se principalmente à pintura de naturezas-mortas e paisagens.[15]

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora Nardi tenha contribuído de forma significativa para a arte brasileira, especificamente no campo musivo, encontramos poucas referências escritas publicadas a seu respeito e críticas escassas de suas obras. Durante o processo de levantamento da documentação, tivemos contatos com o filho de Antonio Nardi, Andrea Fausto Nardi que é curador oficial das obras do pai e também com o neto Adriano Nardi, artista plástico, ambos residentes na Itália.

Acreditamos que uma obra de arte traz consigo mais que uma explicação causal. Nela convergem valores religiosos, éticos, sociais e políticos, que revelam anseios do próprio artista, do contemplador e da sociedade como um todo. A partir das reflexões da História Cultural de se trabalhar as imagens enquanto fonte, utilizando a obra de arte como documento para o historiador, vimos que a abordagem culturalista de Chartier nos permite fazer uma reflexão da representação da nossa cultura, do nosso pensamento ou mesmo do contexto de uma época.

Atualmente o Seminário Nossa Senhora de Lourdes não funciona como centro de formação, mas recebe visitantes que comemoram as alegrias de reencontro dos ex-alunos e diversos eventos de outras comunidades. Os murais de Antonio Nardi foram restaurados no ano de 2013 por Liliana Medina da Silva, trazendo novamente as suas composições. Todo trabalho foi norteado em pesquisas históricas e técnicas fundamentadas na escola italiana, baseadas nos estudos e princípios da Teoria da Restauração de Cesare Brandi (1906-1988).

Desta forma, a obra *Dipinti Murali Madonna, Gesù e Santi* que estava praticamente perdida por intervenções mal sucedidas, voltou a fazer parte do catálogo de obras sacras de Antonio Maria Nardi[16]. A restauração trouxe de volta a autenticidade da obra do artista italiano que passou por Eugenópolis (MG) deixando seu legado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMADO, J. & FERREIRA, M. M. (org.) **Usos & Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.

CAVALCANTI, Carlos; AYALA, Walmir. **Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos**. Brasília: MEC/INL., 1973-1980. vol. 3.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural:** entre práticas e representações. 2. Ed. Lisboa: Difel, 2002.

FILHO, Ilton José de Cerqueira. **Interconexão entre pintura, vida e religião:** a obra mural sacra moderna de Emeric Marcier. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, 2012. Orientação de Ângela Brandão.

14 Idem
15 Idem
16 ANTONIO MARIA NARDI. Disponível em: http://www.antoniomarianardi.it/index.html. Consultado em: 06/04/2015.

GUISSARD, Lucien**. Os Assuncionistas de ontem até hoje.** Rio de Janeiro: Gávea, 2002.

GUIVARCH, Pe. Marcel**. Entrevista**. Entrevista concedida a Dirceu Ferreira Barbuto. Eugenópolis (MG), 2013.

SILVA, Liliana Medina da. **Relatório de Conservação e Restauro da Capela do Seminário de Eugenópolis (MG).** Empresa Castor Conservação e Restauro, Itaperuna (RJ), 2013.

SITES PESQUISADOS

http://www.brasilartesenciclopedias.com.br/nacional/nardi_antonio_maria.htm

http://www.assuncionistas.com/missao=nossa_missao_no_brasil.html

http://www.antoniomarianardi.it/cronologia.htm

http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-maria-nardi_(Dizionario-Biografico)/

http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22439/antonio-maria-nardi

GT
MODA, CULTURA E SOCIEDADE

29NOV2016

Coordenação: **Ana Paula Dessupoio Chaves** (UFJF)

REVISTA ILUSTRADA *O CRUZEIRO*: ANÁLISE DAS COLUNAS "ELEGANCIA E BELLEZA" E "GRAÇA, SAUDE E BELLEZA"

Ana Paula Dessupoio Chaves
Universidade Federal de Juiz de Fora

RESUMO: O artigo visa analisar o conteúdo sobre praia nas colunas "Elegancia e Belleza" e "Graça, Saude e Belleza", ambas estão inseridas na revista ilustrada *O Cruzeiro*, o recorte será de 1928 à 1943. Com tom de aconselhamento, a seção "Elegancia e Belleza", assinada por Elza Marzullo foi voltada para questões de higiene, dicas de beleza e profilaxia de doenças. Conselhos e padrões de conduta também são veiculados mostrando as qualidades da boa sociedade. Já a seção "Graça, Saude e Belleza" era escrita por Sylvia Accioly, ela ensinava diversas atividades físicas que podiam ser realizadas principalmente na praia. Na coluna, a autora, respondia às leitoras sobre solicitações de palavras de estímulos dedicadas à cultura física.

Palavras-chave: O Cruzeiro; moda; praia; comportamento; mulher.

Para Marília Scalzo (2009) enquanto o jornal ocupa espaço público, do cidadão, e o jornalista fala sempre com uma plateia heterogênea, muitas vezes sem rosto, a revista entra no espaço privado, na intimidade, na casa dos leitores. Seguindo essa lógica de aproximação, do aconselhamento, duas colunas em especiais fazem isso e discutem o comportamento na praia: "Elegancia e Belleza" e "Graça, saude e belleza". A intenção desse trabalho é através do recorte 1928 a 1943, perceber como essas colunas que estavam inseridas na revista ilustrada *O Cruzeiro,* ensinavam, principalmente as banhistas como deveriam se comportar no ambiente praiano. Através de dicas de beleza, exercícios físicos e de como agir no banho de sol e de mar.

A revista ilustrada *O Cruzeiro* foi criada por Assis Chateaubriand, em 1928, e circulou semanalmente, no Rio de Janeiro, até 1985. O impresso trazia diversas inovações e foi feito para ser o principal periódico brasileiro. Tinha uma linha editorial considerada moderna desde o seu surgimento, como conta Leoní Serpa:

> (...) a modernidade nacional, surgiu para atingir todo o território brasileiro e dar uma ideia de Brasil – único e atual, numa correspondência de intenções entre o seu fundador e proprietário, Assis Chateaubriand, e o presidente Getúlio Vargas, que, com propósitos políticos definidos, concedeu empréstimo para a criação do magazine. Interessava, então, politicamente, a Getúlio mostrar que o Brasil estava se modernizando (2003, p. 12).

O Cruzeiro era a revista de maior circulação do país. Cristina Meneguello fala que "deve-se considerar também que, segundo pesquisas do Ibope, cada exemplar era lido por pelo menos cinco pessoas, sendo que pesquisas chegaram a indicar entre seus consumidores até parte da população analfabeta. (1996, p. 15). A revista se posiciona como moderna em grande parte de suas circulações. Tem uma qualidade gráfica diferenciada para época, jamais vista no Brasil, mesmo porque inicialmente era impressa na Argentina, na cidade de Buenos Aires, onde havia uma tecnologia mais avançada.

Ao folhear a revista *O Cruzeiro* percebe-se que a praia é um dos principais assuntos do impresso, principalmente nas edições que circulavam durante o verão. Accioly Netto (1998, p. 49) explica que, a partir de 1928, as praias estavam sempre repletas de belas moças, exibindo novos tipos de maiô, algumas inclusive já usavam o chamado "duas peças", o que constantemente causava escândalo aos olhos dos conservadores. No entanto, os homens gostavam da exibição e isso ajudava ainda mais a vender o periódico. Era, segundo Acioly Netto, um dos argumentos de estar no jornal como tema recorrente. Além disso, outra possível justificativa para a praia ganhar, frequentemente, espaço nas páginas é que a revista foi criada com a razão de valorizar tudo o que, para seu criador Assis Chateaubriand, era sinônimo da cultura brasileira. A praia se tornou um dos símbolos do país e o hábito de frequentá-la fazia parte do estilo de vida brasileiro: "a revista, mesmo sendo recebida como 'a cara do Brasil', retratou mais o Rio de Janeiro, o modelo cultural dominante" (PENNA, 2010, p. 53). Afinal, a cidade carioca era considerada o lugar que melhor representava todo o território nacional, como se gerasse nos brasileiros um sentimento de autoidentificação e pertencimento. Serão utilizados exemplos textuais para mostrar como a praia vai aparecendo nas colunas e matérias da revista, inclusive no ano de sua criação.

Colunas femininas

Com o assunto praia recorrente as colunas "Elegancia e Belleza" e "Graça, saude e belleza" estavam inseridas na revista O Cruzeiro e nelas, principalmente as mulheres podiam aprender como se comportar no banho de sol ou de mar. A seção "Elegancia e Belleza" foi voltada para questões de higiene, dicas de beleza e profilaxia de doenças. Dúvidas sobre os assuntos também eram respondidas, valorizando o corpo e a boa saúde. Conselhos e padrões de conduta também são veiculados mostrando as qualidades da boa sociedade. Estes artifícios contribuíam para a constituição de feminilidades em diferentes estágios da vida das mulheres, sendo elas jovens ou adultas. Ademais, trazia conselhos de beleza para o público feminino, que variavam de dietas e exercícios para definir o corpo a conselhos de maquiagens e vestimentas. A coluna "Elegância e Beleza" já estava presente na Revista "A Cigarra" e posteriormente em "O Cruzeiro".[1] Como seu próprio nome diz, trazia conselhos sobre elegância, que era considerada uma qualidade feminina.

"Elegancia e Belleza" é assinada por Elza Marzullo, diferente de outros espaços que eram escritos por pseudônimos. A pesquisadora Jaqueline Almeida (2015) conta em sua dissertação que existem poucas informações a respeito de Elza Marzullo. Ao que tudo indica, Elza começou a trabalhar na revista *O Cruzeiro* em meados da segunda metade da década de 1930, atuando como jornalista responsável por reportagens. Depois, em meados de 1940, "Elegância e beleza" tomou as páginas de O Cruzeiro. A coluna de Elza era um segmento radiofônico, não apenas porque se originou de um programa de rádio, mas porque cultivou um repertório com linguagem coloquial, em que a proximidade com os espectadores, era importante ou mesmo essencial para o seu sucesso. Esse formato funcionou tanto que a coluna permaneceu fixa na revista por, aproximadamente, vinte anos.

Uma novidade proposta por Elza Marzullo eram séries de exercícios físicos para as diferentes partes do corpo divulgadas em sua coluna. Para as mulheres, mesmo que possam praticar outros esportes, a ginástica era sempre indicada. Como já mencionado a beleza e a juventude é um tema central de discussões e preocupações dentro dessa seção. Outro aspecto presente é a atenção com o corpo feminino, como a forma magra. Em um dos exemplos retirados da coluna, a autora conta que:

1 Em março de 1914 surge a revista ilustrada "A Cigarra". Lançada primeiramente em São Paulo por Gelasio Pimenta, ela passaria a integrar o grupo Chateaubriand na década de 40 quando transfere sua redação para o Rio de Janeiro.

> a mulher moderna se submete a muitos sacrifícios impostos pela conservação da silhueta. Suprime as guloseimas, faz regimes, regulariza as horas de repouso, pratica determinadas regras de higiene e se impõe exercicios, que a tornam agil, que fazem seus movimentos graciosos, rítmicos, perfeitamente equilibrados" (O CRUZEIRO, 06 de dezembro de 1941, p. 71).

Figura 1: Coluna "Elegancia e Belleza" em que Elza Marzullo fala das machas na pele causadas pelo sol. Na foto uma mulher está sentada na praia, com proteção do guarda-sol. Ela está lendo uma revista de moda, o que mostra que o impresso fazia parte da hora de lazer dos banhistas. Fonte: O CRUZEIRO, 27 de dezembro de 1941, p. 67.

Em outra edição da coluna, Elza fala do problema que as mulheres enfrentam com o cabelo durante a temporada dos banhos de mar. Discorre que naturalmente as banhistas de cabelos ondulados não precisam se incomodar de molhá-los ou não. Mas aquelas que ondulam artificialmente não podem fazer o mesmo e, se mergulharem com os permanentes e cachinhos, depois de terem "furado" duas ou três ondas do mar ficam sem ondas "próprias". A colunista diante dessa fato, traz soluções para manter o cabelo arrumado:

> 1 – Use uma touca de modelo especial e própria para impedir que a agua molhe a cabeça. Ou, pelo menos, use duas; essa, impermeavel, justa, em baixo e uma mais elegante em cima.
> 2 – Puxe o cabelo todo para cima, juntando-o ao alto, bem distante dos bordos da touca. Assim, se a agua penetrar sob o "cap", molhará apenas as raízes, não os cachos.
> 3 – Use uma bandagem de camurça sob a touca. Então poderá segurar seus cachinhos com grampos, sem que a touca seja furada pelos grampos. Além disso, a camurça ajudará a defender seus cabelos da agua. (O CRUZEIRO, 08 de fevereiro de 1941, p. 45).

Como uma forma de interação, a revista colocava dentro dessa coluna dúvidas dos leitores, chamada de "Correspondencia", que aliás era algo recorrente na imprensa feminina (BUITONI, 1986). Interessante notar que o principal público que enviava os comentários era as mulheres. Nesta seção, a leitora ganha espaço para sugestão, elogios, dúvidas e reclamações. Isso possibilitava a interação, reforçando um caráter pessoal com o veículo. Jaqueline Almeida (2015) discorre que a partir de uma linguagem simples e amigável, Elza transmitia uma série de normativas às leitoras; e, quando suas mensagens não eram suficientemente claras, a coluna "Correspondência" cumpria o papel de fazer a mediação entre a "especialista" e o seu público.

Um dos assuntos presentes nas cartas era justamente sobre praia, o que pode ser justificado por ser um ambiente ainda novo e que passa a ser cada vez mais visitado. Além disso, a função de lazer deste local tinha sido há pouco tempo implantada e, dessa forma, surgiam várias dúvidas pelos banhistas que queriam se atualizar aos novos hábitos, como a exposta por Nilsa: "'Qual a hora melhor para o banho?'". Quem responde é Elza Marzullo: "Neste ponto discordamos dos autores antigos que recomendavam as horas matinaes, pois está absolutamente provado que entre "dez e quatorze horas o sol attinge seu maximo de potencia" (O CRUZEIRO, 12 de maio de 1934, p. 44). A dica sobre o bronzeamento durante a leitura do texto era não queimar demais a ponto de causar insolação ou agressão a pele.

Assim como na coluna "Elegancia e Belleza", a seção "Graça, Saude e Belleza" também recebia dúvidas enviados pelos leitores. Escrita por Sylvia Accioly, ela ensinava diversas atividades físicas que podiam ser realizadas principalmente na praia. Era uma forma de manter o corpo em forma e continuar com o banho de mar. Na página do dia 13 de abril de 1935, Sylvia Accioly ensinava os passos certos para uma boa natação. Na coluna, a autora, que era "directora do Instituto Feminino de Cultura physica", respondia às leitoras sobre "solicitações de palavras de estímulos dedicadas à cultura physica". Ao final do texto vinha escrito onde a carta deveria ser dirigida: "á séde do Instituto, Av. Rio Branco, 90-2º" (O CRUZEIRO, 16 de junho de 1934, p. 44).

Um dos textos de "Graça, Saude e Belleza", Sylvia fala sobre exercícios que ajudam a eliminar as gorduras extras, o que mostra o desejo pelo corpo magro e atlético. "A mulher dos tropicos – a morena principalmente – possue tendencia muito pronunciada á obesidade, com localizações deformantes. Dos esteatomas encontrados no corpo feminino, tres principalmente são assignalados em seu panículo adiposo" (O CRUZEIRO, 28 de julho de 1934, p. 37). Outro exemplo que também trazia a questão do peso das mulheres, Sylvia Accioly dizia,

> "e a mulher, victima principal de toda sorte de preconceitos, que vivia reclusa nos lares fechados, deixava que a gordura invadisse insidiosamente as suas fórmas, incapaz de uma reacção menos eficiente que a de comprimi-lo, quando havia necessidade, em incriveis instrumentos de supplicio, determinados pela moda, para adelgaçar-lhe a cintura, e que servia apenas para deforma-lo ainda mais" (O CRUZEIRO, 15 de junho de 1935, p. 52).

A preocupação em preparar o corpo trabalhada pelas colunas, é possivelmente um reflexo da ideia do cuidado com esse corpo que seria exposto publicamente, principalmente durante o verão em que usava-se o traje de banho. Os alongamentos e exercícios eram praticamente todos executados nas praias. Em todas as edições da coluna "Graça, Saude e Belleza" tinham fotos de mulheres fazendo os movimentos descritos em legendas. Talvez a praia foi o local escolhido para fazer a atividade, por ser um ambiente de lazer e mais que isso, era onde os corpos mais ficavam expostos, os pequenos trajes podiam ajudar nos movimentos.

Diante da sociedade vista muitas vezes como seres inferiores, as mulheres eram o foco das colunas. O sexo feminino era tratado ainda como frágil e que precisava se exercitar para ficar próximo da força dos homens. Seguir os conselhos era uma maneira de elevar a moral das mulheres e assim elas poderiam ser vista por dentro dos ideias da boa sociedade. Na coluna "Graça, Saude e Belleza", Sylvia Accioly diz que:

> privadas de exercício durante gerações consecutivas, ellas acabaram por ter esta inferioridade mental tão apregoada, e que por muito tempo foi tida como natural. É crível portanto que de um momento para outro não consiga attingir ao grau de fortaleza a que chegou o

homem, mas assim mesmo, tendo atraz de si um pequeno passado de independência já consegue realisar um certo equeillibrio que a faz competir com elle em todas as atividades que outrora lhe eram interdictas" (O CRUZEIRO, 05 de outubro de 1935, p. 51).

Figura 2: "Graça, saude e beleza". Sylvia Accioly ensina o passo a passo do alongamento para perder as gorduras e adquirir um corpo magro. As poses são de Dorothy Morgan. Fonte: O CRUZEIRO, 07 de outubro de 1939, p. 48.

Considerações Finais

Ainda que normas higienistas que recomendavam a prática de exercícios fossem divulgadas na revista, elas esbarravam, muitas vezes, em preconceitos difundidos até mesmo pela classe médica, que desaconselhava esforços mais vigorosos para as mulheres por entender que tais movimentos apresentavam perigos ao organismo feminino, considerado fraco e hipersensível (VIGARELLO E HOLT, 2008). Outro receio era que a atividade física para as mulheres podia causar efeitos estéticos em um corpo que tinha como principal atributo a fragilidade.

Em geral, as ideias destas seções seguiam as mesmas linhas das veiculadas pelas revistas femininas. Pautavam-se pela moral tradicional em que as distinções de gênero encarregavam aos homens autoridade e poder sobre as mulheres. A mulher era definida por características tais como doçura, pureza, instinto materno, dependência, vocação prioritária para o casamento e os trabalhos domésticos (DEL PRIORE, 2004). Ao masculino eram relacionadas características tais como participação no mercado de trabalho, autoridade e poder. O conteúdo dos conselhos dados pela revista era marcado por valores morais que favoreciam as experiências sexuais masculinas enquanto procuravam restringir e controlar a sexualidade feminina classificando os comportamentos em certos e errados. Era como se apenas a mulher precisasse aprender os moldes da civilização, pois o homem já estava inserido no padrão.

A mulher deveria seguir o padrão de dona do lar, se casar e ter filhos. Mary Del Priore (2004) salienta que o casamento entre famílias ricas e burguesas era usado como um degrau de ascensão social ou uma forma de manutenção do status. Mulheres casadas ganhavam uma nova função: contri-

buir para o projeto familiar de mobilidade social através de sua postura nos salões como anfitriãs e na vida cotidiana, em geral, como esposas modelos e boas mães. Cada vez mais é reforçada a ideia de que ser mulher é ser quase integralmente mãe dedicada e atenciosa, um ideal que só pode ser plenamente atingido dentro da esfera da família "burguesa e higienizada". A mãe é que ficava responsável por cuidar da primeira educação dos filhos.

A bela aparência e algum poder de sedução agora ajudavam a arrumar casamento. Assim, aprimorar tais encantos femininos passou a ser um bom investimento. Para médicos e higienistas, mulher que se preze precisava ser saudável, sair de casa e fazer exercícios físicos adequados ao seu tipo físico: como uma ginástica leve, um jogo de tênis, natação, passeios a pé ou de bicicleta. Tais hábitos combatem o ócio e os excessos mundanos da juventude, assim como a tendência ao adultério das esposas entediadas (PINSKY E PEDRO, 2012).

A partir da década de 1920, novas posturas seguiram a nova moda no vestir. Houve o abandono das velhas regras de comportamento: determinadas mulheres começaram a tomar banho de sol na praia, a falar gíria e a fumar em público. Parte dessas mulheres agora eram representadas como elegantes, ousadas, sedutoras e misteriosas. Esse novo padrão de beleza estava estampado nas páginas de *O Cruzeiro*. A mulher estava mais ativa, enérgica, forte e ágil.

Havia uma forte oposição entre corpo natural e aparência artificial. Mesmo no começo do século XX, a beleza física tendia a ser vista como uma dádiva divina. À mulher cabia conservá-la, com recato e comedimento. É possível observar essa ideia através das colunas femininas publicadas na revista, "manter a linha" era um conselho corriqueiro. Ainda não se falava em "boa forma". Os exercícios aconselhados destinavam-se, em geral, a afinar a cintura e a endireitar a postura.

A nova mulher ideal foi "liberada" da ignorância, mas os educadores projetavam currículos destinados a prepará-la, antes de mais nada, para desempenhar seu papel "natural" como gerente racional da vida doméstica e como socializadora inteligente da geração futura. Para Susan Besse:

> as mulheres que deixavam de adquirir um verniz de modernidade eram submetidas ao ridículo e ao ostracismo social, enquanto as que levavam a sério as mensagens que transmitiam a possibilidade e a desejabilidade da emancipação social, econômica e sexual das mulheres briguentas, feias e velhas. Esperava-se que as mulheres cultivassem uma aparência exterior de sofisticação moderna e ao mesmo tempo conservassem as "eternas" qualidades femininas de recato e simplicidade. Deveriam ser, ao mesmo tempo, símbolo de modernidade e baluartes de estabilidade contra os efeitos desestabilizadores do desenvolvimento industrial capitalista, protegendo a família das influência "corruptoras" (1999, p. 40).

O perfil da maioria dessas mulheres ainda era de submissa aos homens; afinal, elas eram destinadas a formar uma família. Esse era um modelo de mulher considerado moderno, porque ela era livre para ser consumidora, geralmente usufruía do dinheiro do marido, pois em grande parte não trabalhava, e deveria cuidar do corpo.

> Como é impossível chegar a um percentual, ou, pelo menos, uma estimativa do número de leitoras da revista em decorrência da falta de dados, fazemos algumas inferências envolvendo os números dos exemplares da revista, que chegava a 91 mil exemplares, segundo mostra a edição de 16 de junho de 1944. Podemos deduzir que era um número considerável de leitores, já que no país, nesse período, só a população feminina chegava a 20.622.227. Dessas, 19% estavam no mercado de trabalho e, pelos indicativos da revista, a maioria das suas leitoras não fazia parte do operariado nacional; eram donas de casa, que poderiam até ser

> também trabalhadoras, mas pertencentes às elites empresariais, políticas, econômicas e militares, principalmente dos grandes centros urbanos. Segundo a revista, era um público-leitor de várias partes do país e até do exterior, já que o magazine circulava na Europa e em vários países da América Latina. Isso demonstra que a classe leitora alvo de O Cruzeiro eram as mulheres das camadas mais elevadas da população, especialmente as integrantes das famílias das classes médias e altas, da burguesia (SERPA, 2003, p. 13).

O Cruzeiro ao mesmo tempo tentava apresentar a ideia de uma "nova mulher" que significava ter características modernas e estar atualizadas com as tendências. Leoní Serpa (2003) aponta que as matérias não refletiam a realidade da maioria das mulheres brasileiras, que viviam em condições precárias e eram analfabetas. O periódico mostrava uma imagem relacionada às mudanças de um país que despia as mulheres das saias longas e as urbanizavam, através de novas formas de se vestir e se apresentar para a sociedade. Esse cenário mostra que a revista considerava que o público que mais precisava de autocontrole e de aprender a ser civilizado eram as mulheres.

Outro indício que também comprova o direcionamento para o público feminino, veio na matéria "Quando fôrá praia..." que trata também de como se portar na praia, que o ideal era abolir o uso da maquiagem, principalmente na região dos olhos, pois geralmente ela não resistia a água. "A pintura nos olhos deve ser completamente abolida para o ar livre e, no caso de fazer muita questão, somente um pouco de lápis nas sobrancelhas. Usar rímel nos olhos em toillete de praia é o cumulo da falta de gosto" (O CRUZEIRO, 14 de outubro de 1939).

Tanto as mulheres que estampavam as páginas da revista semanal quanto suas leitoras eram mulheres pertencentes às classes média e alta, alfabetizadas e urbanas, da sociedade brasileira das décadas centrais do século XX. Leoni Serpa (2003) salienta que aproximadamente 30% das páginas são referentes ao imaginário feminino, que não compunha apenas um perfil feminino, mas vários perfis. A revista foi uma das primeiras a se preocupar em mostrar o universo feminino de uma maneira requintada e em dar à mulher espaços antes pouco vistos na imprensa brasileira. Esses espaços eram ocupados com novos costumes, que reforçavam a ideia da modernização feminina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Jaqueline de Almeida. **Madames e mocinhas em revista: corpo, gênero e moda em *A Cigarra* (1940-1955)**. Dissertação – Universidade Estadual de Campinas. Campinas – 2015.

BUITONI, D. S. **Imprensa Feminina**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

DEL PRIORE, Mary. História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Editora Contexto, 2004.

MENEGUELLO, Cristina. **Poeira de estrelas: O cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50**. Campinas, Editora da Unicamp, 1996.

NETTO, Accioly. **O império de papel – os bastidores de O Cruzeiro**. Porto Alegre: Sulina, 1998.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: Diários Associados, 1928-1943.

PENNA, Gabriela Ordones. **Vamos, garotas! Alceu Penna: moda, corpo e emancipação feminina (1938-1957)**. São Paulo: Annablume; Funesp, 2010.

PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). **Nova História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012.

SCALZO, Marília. **Jornalismo de revista**. São Paulo: Contexto, 2009.

SERPA, Leoní. **A máscara da modernidade: a mulher na revista O cruzeiro, 1928-1945**. Universidade de Passo Fundo, 2003.

VIGARELLO; G.; HOLT, R. **O corpo trabalhado: ginastas e esportistas no século XIX**. In: CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G. (Org.). História do corpo: da revolução a grande guerra. Petrópolis: Vozes, 2008.

LOOK DO DIA: UMA ANÁLISE SOBRE A TRAJETÓRIA DA BLOGUEIRA THASSIA NAVES

Carolina Feitoza Doria Cardoso[1]
Universidade Federal Fluminense - UFF

RESUMO: Na última década, observamos o aparecimento dos blogs de moda no Brasil, e a partir de 2011 assistimos ao que o mundo da moda tem chamado de profissionalização das blogueiras. Desde então, são frequentes as aparições de blogueiras em eventos como desfiles e nas publicações de moda. Chama atenção a figura de Thassia Naves, mineira do interior que construiu sua trajetória como uma das maiores blogueiras do país, partindo de um ponto fora dos circuitos comerciais da moda. O presente trabalho parte da moda como campo, e concentra-se em coletar e organizar materiais do *Blog da Thassia* para estabelecer uma análise sobre os elementos textuais e imagéticos encontrados no primeiro ano de seu blog e as mudanças ocorridas até a culminância do sucesso no ano de 2016. O trabalho analisa a contribuição das mudanças nestes elementos para a construção de sua imagem como "super blogueira" e para o seu sucesso neste mercado, e assim, contribui para um estudo das relações sociais, do papel da mídia e do consumo na sociedade brasileira contemporânea.

Palavras-chave: mídia; blog; Thassia Naves; construção da identidade; moda.

O COMEÇO

Nos últimos anos, assistimos ao crescimento do poder de compra da população brasileira, anunciado exaustivamente pelos jornais, governos e institutos de pesquisa[2]. Na última década, percebemos a criação e o crescimento de diversos blogs de moda no Brasil e no mundo, bem como o aumento no acesso à internet no Brasil[3]. Da mesma forma, é perceptível o investimento das marcas em blogs de moda e de beleza. Em 2011 teve início a plataforma de blogs FHits[4], que levantou a bandeira da profissionalização das blogueiras no país.

Na edição do mês de setembro de 2015, a revista Vogue mostrava em sua capa a seguinte chamada: *"Como a blogueira Camila Coelho chegou à primeira fila da Dior. "* Ela fazia alusão à presença da brasileira em um dos desfiles de moda mais importantes e disputados no mundo, e ainda, acomodada em um dos mais prestigiados assentos que alguém pode ocupar num evento como este.

Em 2014, a blogueira Thassia Naves lançou o seu primeiro livro de moda, *Look*, poucos meses após uma festa de aniversário realizada com o patrocínio dos mais diversos setores.[5] O livro lançado tem introdução de Daniela Falcão, a diretora de redação da revista Vogue, e apresentação

1 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano (PPGMC-UFF); integrante do grupo de pesquisa Multis – Núcleo de Estudos e Experimentações do Audiovisual e Multimídia; pesquisadora vinculada ao LaPa – Laboratório de Pesquisas Aplicadas do PPGMC; e-mail: carolina.feitoza@gmail.com

2 Em 21 de setembro de 2012, o site da Revista Exame publicou o crescimento de 8,3% no poder de compra do brasileiro entre 2009 e 2011, segundo pesquisa do IBGE.

3 Em 06 de abril deste ano, o site de notícias G1 publicou que pela primeira vez na história, o percentual de residências com acesso a internet passou dos 50% no Brasil, segundo pesquisa do IBGE.

4 O site FHits, disponível no endereço www.fhits.com.br, é uma iniciativa da publicitária Alice Ferraz, e se declara "A Primeira Plataforma de Influenciadores Digitais de moda e lifestyle do mundo." Consiste em um conglomerado de blogueiras e influenciadores digitais, que trabalham para a bandeira através de seus canais pessoais.

5 A festa pode ser encontrada em diversos posts disponíveis em http://thassianaves.com/2014/03/page/2/

de Costanza Pascolato, conhecida como referência no mercado de moda, convidada assídua para a primeira fileira em desfiles, e integrante do conselho editorial da parceria entre as editoras Globo e Condé Nast, que, além da Vogue, publicam revistas que abordam frentes variadas de estilo de vida.

Também em 2014, o *Garotas Estupidas*, de Camila Coutinho, esteve na lista dos blogs de moda e de beleza mais influentes do mundo, ocupando a sétima posição, entre vinte mil sites analisados[6]. Em 2016, ela e a blogueira Thassia Naves estiveram no Festival de Cannes, quando Thassia exerceu uma cobertura a convite da Revista Glamour.

Além dos pontos já apresentados, é possível assistir às ruas exercendo sua força sobre o processo criativo no mundo da moda. Observa-se também o crescimento dos laboratórios de observação de tendências e inspirações, bem como o fortalecimento e profissionalização do ofício do *cool hunter*[7]. Os clássicos cadernos de tendência continuam a existir, mas vemos até mesmo as marcas da alta costura se inspirando na estética das ruas, como foi possível observar nos últimos desfiles da Chanel.

Figura 1: Desfile da Chanel na temporada Inverno 2015 na Semana de Moda de Paris, realizado em 04.03.2014, quando Karl Lagerfeld, diretor criativo da marca, transformou o local do desfile da marca de luxo em um supermercado, e apresentou suas modelos de tênis numa alusão às rotinas do dia-a-dia.
Fonte: Fashion Forward. Disponível em: http://ffw.uol.com.br/desfiles/paris/inverno-2015-rtw/chanel/836205/. Acesso em 20 de outubro de 2016.

6 A pesquisa foi realizada pela ferramenta 99 Styles, associada à plataforma de análise de comportamento e estilo de vida Signature 9 e os dados podem ser encontrados em http://www.signature9.com/style-99. Os resultados são referentes ao ano de 2014. Os resultados de 2015 ainda não estão disponíveis.

7 A Escola Superior de Propaganda e Marketing oferece cursos de extensão e o Instituto Europeu de Design oferece uma pós-graduação, além de curso livre, no assunto. Ambas as instituições são bem avaliadas pelos profissionais da área e contam com centro de ensino no Rio de Janeiro e em São Paulo. Outras instituições também oferecem formação acadêmica ou cursos livres no assunto.

Figuras 2 e 3: Desfile da Chanel na temporada Verão 2015 na Semana de Moda de Paris, realizado em 30/09/2014, em sintonia com as manifestações que ocorriam nas ruas em diversos países, levou modelos às passarelas desempenhando o papel de militantes feministas dentre outras causas.
Fonte: Fashion Forward. Disponível em: http://ffw.uol.com.br/desfiles/paris/verao-2015-rtw/chanel/1440262/colecao/86/. Acesso em 20 de outubro de 2016.

A própria Vincent Richard, diretora durante anos do caderno de tendência de grande prestígio Promostyl, ainda em 1989 falou sobre a necessidade de uma transformação nos moldes destes cadernos em parâmetros menos rígidos de moda.

> Propor uma série de representações, fotos e desenhos de um imaginário coletivo, feito de desejos e fantasias, pode ser a base para a criação e sobretudo para a divulgação de determinado produto.
> Parece ter chegado o momento exato de apresentar à indústria um catálogo aberto de conexões heterogêneas, e não mais um leque de opções de tendências bem definidas. (VINCENT-RICARD, 1989, p. 210)

Levando em consideração o panorama apresentado, percebe-se a necessidade de compreender o desempenho dos blogs de moda e seus respectivos criadores no que diz respeito aos seus posts, à publicidade executada neles e ao impacto sobre os seus seguidores. Para compreender esta questão, foco nas blogueiras mais frequentemente citadas pelo site Fashion Forward, que acompanha as semanas de moda no Brasil e no mundo, e pela Revista Vogue[8], uma vez que o intuito seria compreender a atuação dos atores sociais que circulam e se relacionam com as figuras, marcas e eventos mais exclusivos e que a comunicação de moda faz parte da construção de valor destes elementos. Chegou-se assim a quatro nomes: Camila Coelho, Camila Coutinho, Helena Bordon e Thassia Naves.

8 A Revista Vogue foi considerada no ano de 2015 a líder em publicação impressa de moda entres as classes AB e o público jovem. Foi também líder em número de seguidores no Instagram entre as revistas femininas. Os dados foram coletados e apresentados pelos institutos Ipsos e comScore e estão disponíveis no material de captação de mídia externa da revista, encontrado em http://editora.globo.com/midiakit/vg/midiakit_vg.pdf

A última citada chama atenção devido à sua trajetória. Mineira de Uberlândia, uma cidade sem tradição nem preponderância na cadeia produtiva da moda, oriunda de uma família cujas atividades se concentram em comércio e atividades rurais, a estudante de publicidade construiu seu blog e desenvolveu a sua imagem através da comunicação desempenhada pelo seu blog até chegar à posição atual, já explanada.

Acredita-se aqui que a jovem expõe em sua biografia por meio do *blog* o caminho a ser percorrido socialmente até conquistar a posição de uma "blogueira *top*". Sendo assim, a análise de sua trajetória enquanto blogueira - autora do *Blog* da Thassia (BT) - se mostra útil para a compreensão das relações sociais, do papel da mídia de moda e do consumo na sociedade brasileira contemporânea.

AS FASES DA BLOGUEIRA

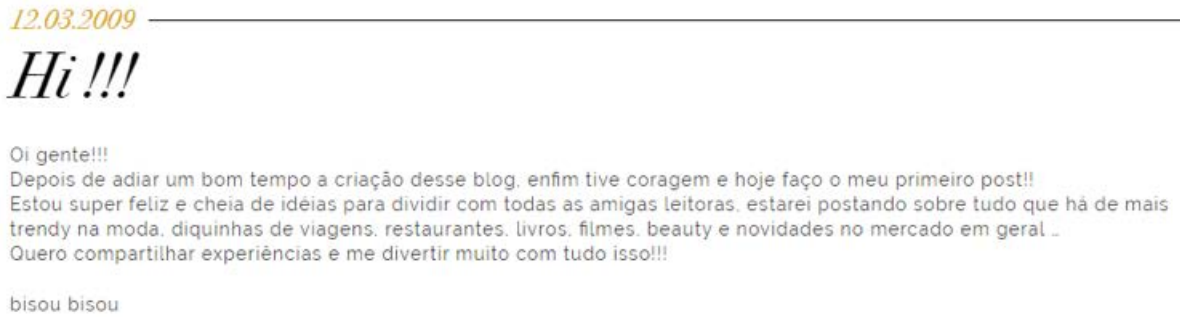
Ao analisar o desenvolvimento da blogueira e de seu *blog,* é possível observar características marcantes em fases distintas ao longo go tempo. A partir desta observação, foi realizada a análise do material postado no *Blog da Thassia,* numa perspectiva cronológica. Assim, diagnosticou-se três fases temporais distintas, cada uma apresentando características precisas quanto a linguagem, tratamento da imagem e posicionamento da blogueira. A primeira fase está compreendida entre o ano dois mil e nove – o início do blog – e meados de 2011. A segunda fase é percebida entre os anos dois mil e onze e dois mil e doze, enquanto a terceira fase se apresenta no período a partir de dois mil e treze, culminando nos dois últimos anos.

A PRIMEIRA FASE

Relaciono aqui características específicas deste momento:

- Fotografia amadora: não havia um profissional responsável pelas suas imagens e frequentemente a blogueira aparecia em poses pouco comuns às personalidades da moda.
- Uso de imagens genéricas da internet e ausência de *look do dia:* As análises de produtos eram feitas com imagens encontradas na internet e a pauta era uma demanda do gosto pessoal da blogueira. A blogueira dificilmente apresentava o seu *look* como referência, e quando o fazia não se apresentava nas poses comuns às celebridades da moda.
- Linguagem coloquial e popular: sua linguagem era bastante popular e não trazia ao blog os termos utilizados pelas personalidades do mundo da moda.
- Ausência de *gourmetização* ou publicidade: a blogueira mostrava seus hábitos de consumo numa perspectiva simples e pessoal, sem incorporar em seu discurso os modismos. Os produtos que mostrava estavam no âmbito do gosto pessoal e da sua experiência, mas não do investimento publicitário por parte das marcas.

Sua linguagem nos posts deste primeiro momento demonstravam a inexperiência dentro do campo tratado e diferem bastante da linguagem segura e crítica, além do conhecimento das personalidades da moda, características que a blogueira passou a demonstrar nos últimos anos.


12.03.2009

Hi !!!

Oi gente!!!
Depois de adiar um bom tempo a criação desse blog, enfim tive coragem e hoje faço o meu primeiro post!!
Estou super feliz e cheia de idéias para dividir com todas as amigas leitoras, estarei postando sobre tudo que há de mais trendy na moda, diquinhas de viagens, restaurantes, livros, filmes, beauty e novidades no mercado em geral ..
Quero compartilhar experiências e me divertir muito com tudo isso!!!

bisou bisou

Figura 1: Primeiro post do Blog da Thassia. Fonte: *Blog da Thassia*. Disponível em: http://thassianaves.com/hi/ Acesso em 25 de janeiro de 2017.

A SEGUNDA FASE OU "O MOMENTO DA VIRADA"

Esta fase foi intitulada "o momento da virada" porque é o momento em que a blogueira já é conhecida, já recebe alguns convites para participações em eventos da moda e já recebe investimento publicitário. Seu sucesso é alavancado pela parceria com a marca em lançamento Pat Bo, que utiliza sua imagem e a de outras duas blogueiras em sua campanha publicitária de lançamento alegando que as jovens teriam participado da produção de minicoleções. Ao mesmo tempo, é lançado pela mesma idealizadora da campanha, Alice Ferraz, o FHits[9], uma plataforma que reúne diversas blogueiras, e atualmente também influenciadores digitais. A plataforma acabou por levantar a discussão e disseminar estratégias para o que veio a se chamar a profissionalização das blogueiras. A blogueira começa a ter familiaridade com as personalidades e os discursos comuns a elas, mas nem sempre desempenha seu papel com total propriedade. A seguir, relaciono as características mais expressivas deste momento:

- Maior uso de imagem da blogueira e mudança de postura diante das fotos: embora neste momento muitas fotos ainda não sigam o padrão de poses de *look do dia*, é perceptível que a blogueira começa a se projetar como um modelo de vestuário e maquiagem, mostrando suas próprias escolhas cada vez mais. As fotos começam a ser realizadas por profissionais. Isso faz parte do caminho rumo à sua profissionalização.
- Crescimento de intimidade com as personalidades do mundo da moda: ela começa a saber quem é cada figura principalmente no meio do jornalismo de moda e passa a mostrar estas personalidades como ícones de estilo de vida e pessoal.
- Início da publicidade frequente no blog: é neste momento que Thassia passa a estrelar com frequência diversas campanhas e a realizar posts sobre produtos que recebe ou ações nas quais participa.

9 O *FHits*,é um site que reivindica o título de "A primeira plataforma de Influenciadores Digitais de moda e lifestyle do mundo". Ele aparece como uma espécie de conglomerado de blogs de moda e beleza já existentes. Está disponível em http://www.fhits.com.br/

Figura 3: Colação de grau de Thassia Naves na faculdade em 2011. Enquanto as duas primeiras imagens são fotos despojadas, a terceira mostra a pode no estilo *Look do dia*.
Fonte: ***Blog da Thassia***. Disponível em: http://thassianaves.com/look-do-dia-colacao-de-grau/. Acesso em 25 de janeiro de 2017.

A imagem acima ilustra bem um momento de transição em que a blogueira ainda posta fotos muito pessoais, mas também já começa a fazer poses que caracterizarão as blogueiras ao longo dos anos.

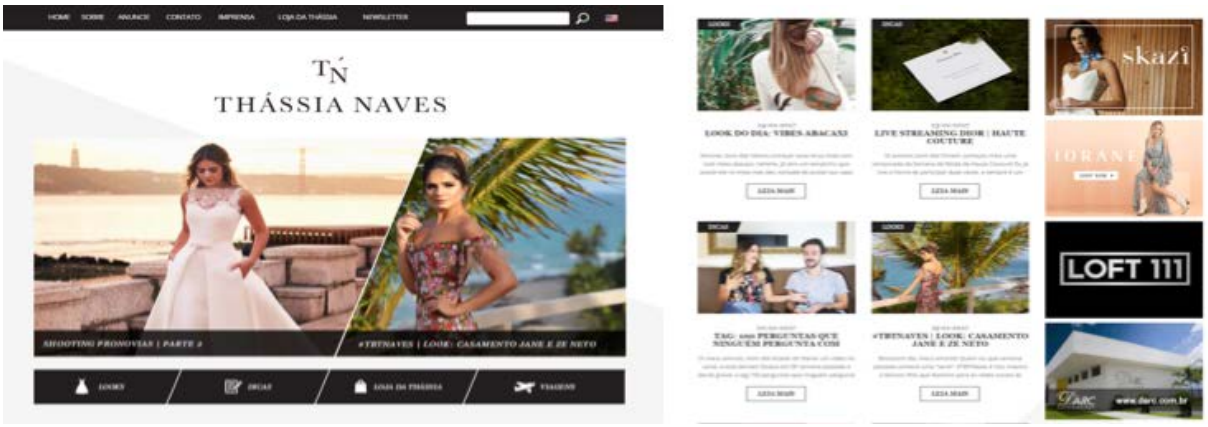
TERCEIRO MOMENTO, O ATUAL

Após o momento da virada, em que é reconhecida pelas grandes marcas como um meio de alcançar o grande público, ela se estabelece como integrante do campo, sendo reconhecida por público e empresas como influenciadora sobre o estilo de vida e sobre os hábitos de consumo das pessoas.

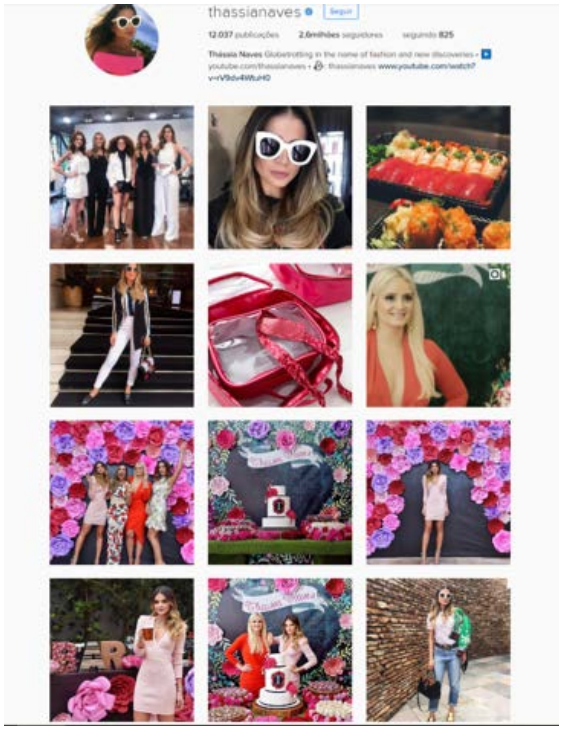
As características mais marcantes deste momento são:

- Aparato profissional completo: é fotografada, maquiada, penteada por profissionais para os posts, além de contar com equipe de Relações Públicas dentre outros profissionais.
- Convidada em diversos eventos fechados de moda ou de outras áreas, como o Festival de Cannes de 2016: atualmente a blogueira é vista ocupando lugares de prestígio em desfiles[10], festas e festivais e participando de bate-papo sobre situações relevantes do mundo da moda.
- Conhecida pelos "Looks do dia": atualmente ela posta muitas fotos do próprio *look* para mostrar aquilo que é bem aceito e está na moda.
- Viagens e posts patrocinados: ela realiza posts para mostrar viagens e visitas a *showrooms* a convite de marcas, meios de comunicação e profissionais da área. Resenta marcas diversas.
- Livro publicado cujo prefácio é de Costanza Pascolato;
- Intimidade com o mundo da moda e suas personalidades: hoje aparece nas fotos junto com personalidades da moda e integrada ao grupo.

10 As semanas de moda são fechadas e cada desfile requer convites específicos queindicam a fila onde o convidado deve se sentar. Quanto mais à frente está o lugar do convidado, maior importância o indivíduo para a marca. As blogueiras, incluindo Thassia Naves, vem sendo vistas ocupando este lugar ao lado de editores de moda e celebridades influentes.



Figuras 4 e 5: Blog da Thassia atualmente, com diversos quadros, atuações e patrocínios. **Fonte:** *Blog da Thassia.* Disponível em: http://thassianaves.com/. Acesso em 27 de janeiro de 2017.



Figuras 6: Perfil da blogueira no Instagram mostra seu dia-a-dia.
Fonte: Instagram. https://www.instagram.com/thassianaves/Acesso em 27 de janeiro de 2017.

Ambas as imagens anteriores mostram o envolvimento da blogueira com a moda e com um estilo de vida relacionado ao consumo. As imagens são profissionais, realizadas por um profissional que acompanha a blogueira constantemente com este fim. A produção da fotografia, assim como a produção de moda se mostram algo importante nesta análise.

MODA, *CIBERESPAÇO* E IDENTIDADE

O circuito de desfiles de moda e sua respectiva comunicação gira em torno de marcas e personalidades envolvidas numa lógica que, atendendo a padrões e interesses específicos, se estabelece como um campo (BOURDIEU, 1989), composto de suas próprias disputas a partir de valores e signos próprios. Na medida em que as blogueiras desempenham hoje posições de prestígio dentro deste campo, somos levados a crer que elas apreenderam estes valores e signos e os utilizam nas suas relações sociais com sucesso a ponto de serem aceitas e respeitadas nele, apesar de não pertencerem a ele originalmente. Aqui destaco que muitas já possuíam considerável poder de compra e o seu contato com determinadas marcas mais exclusivas não era exatamente uma novidade. Por outro lado, não detinham convívio social que lhes permitissem desempenhar um papel de referência em estilo de vida e hábitos de consumo.

Acredito que Thassia, para ser aceita e requisitada no campo tratado, atendeu aos interesses daqueles que detém o poder simbólico (BOURDIEU, 1989) dentro deste campo e agora lhe concedem também espaço para falar sobre moda: "não é qualquer um que tem direito a falar, nem todos podem falar de tudo (...) São procedimentos de controle, de exclusão, de ritualização dos discursos que atravessam de parte a parte a comunicação maciça, os dispositivos da massmidiatização" (MARTIN-BARBERO, 2015, p. 71). Assim, ao conquistar seu espaço, legitimado pelos atores já circunscritos naquele campo, Thassia parece realizar uma ponte entre as marcas exclusivas e aquelas potenciais consumidoras que não faziam parte dele.

Embora haja a questão do planejamento dos posts e possivelmente uma estratégia sobre a imagem que se deseja passar, questiono se os resultados vistos alcançados seriam tão claros desde o início. Acredito que os veículos de comunicação de moda já teriam oferecido uma *socialização antecipada* (GOFFMAN, 1986) da blogueira com os elementos constitutivos da vida de uma mulher integrante do campo da moda.

> Ao aprendermos a desempenhar nossos papeis na vida real, guiamos nossas próprias apresentações. (...) E quando chegamos a ser capazes de dirigir convenientemente uma rotina real, isto se deverá, em parte, a uma "socialização antecipada", já tendo sido instruídos sobre a realidade que justamente se está tornando verdadeira para nós.
>
> Quando um indivíduo passa a uma nova posição na sociedade e consegue um novo papel a desempenhar, provavelmente não será informado, com todos os detalhes, sobre o modo como deverá se conduzir. (...) Já deverá ter uma ideia clara da aparência, da modéstia, deferência e justa indignação, e pode tomar liberdades em desempenhar estas "pontas" quando necessário.
>
> Uma condição, uma posição ou um lugar social não são coisas materiais que são possuídas e, em seguida, exibidas; são um modelo de conduta apropriada, coerente, adequada e bem-articulada. (GOFFMAN, 1985, p.86)

Ao criar o seu próprio *blog*, Thassia ainda que de forma incipiente, já detém um imaginário do que é ser uma mulher do exclusivo mundo da moda, de acordo com os padrões antecipados a ela por meio da sua experiência social, reproduzida pelos meios de comunicação. Assim aos poucos ela constrói o seu trabalho com base naquilo que entende que se espera de uma blogueira de moda. Parece que teve sucesso neste aspecto, já que foi amplamente aceita pelas forças que atuam no campo. Thassia constrói seu caminho no sentido de gerar conteúdo para seus seguidores ao mesmo tempo que atende aos interesses de quem fomenta o *blog*.

Acredito aqui que na medida em que Thassia Naves aplica seus esforços para desenvolver sua figura de forma relevante como uma blogueira, há um caminho de mão dupla que une marcas e comunicação de moda. Neste caminho, há uma troca de apoio incessante em que um divulga e apoia o outro em troca de benefícios e divulgação e vice-versa. Dito isso, ressalto o ponto de Martin-Barbero (2015) no que diz respeito à "marca da fábrica" da informação veiculada enquanto produto.

> Essa marca é a que determina a forma mesma de sua recepção, marca que é uma linguagem repressiva, de coação não em forma explícita, mas sim dissimulada, linguagem hipnotizante que está na base do discurso ritual e autoritário com que uma classe encerra, fecha, recorta e controla o mundo como uma ordem, uma legitimidade inapelável. A expressão mais eficiente e clara é a linguagem publicitária, essa linguagem que transforma sistematicamente as ideias e as coisas, reduzindo-as à sua forma mercantil ao tornar operatizantes tudo o que toca, desde o ângulo exato da posse. (MARTIN-BARBERO, 2015, p. 52)

A blogueira passa a produzir informação de acordo com os interesses dos grupos dominantes no mundo da moda, atendendo a pedidos, sendo produzida enquanto produto oriundo destes grupos sociais que dominam talvez não só os meios de produção, mas também as forças que regulam a continuidade do sucesso de cada figura.

As sessões de *streetstyle* e dos *looks* do dia ajudam no processo de fetichização, fazendo parecer que o produto trabalhado atende exclusivamente às leitoras, sem mostrar os interesses econômicos por trás destes conteúdos. É o *blog* trabalhando agora enquanto mediação, transformando o consumo em objetivo identitário dos indivíduos da sociedade: "O campo daquilo que denominamos *mediações* é constituído pelos dispositivos através dos quais a hegemonia transforma por dentro o sentido do trabalho e da vida da comunidade." (MARTIN-BARBERO, 2015, p. 265).

Percebo que o processo descrito neste trabalho foi possível num mundo em que as identidades parecem ter passado a se formar com base numa cultura da mídia, que reproduz padrões estéticos.

> (...) parecem exageradas as afirmações pós-modernas referentes à completa dissolução do sujeito na cultura contemporânea. Em vez disso, parece que a cultura da mídia continua fornecendo imagens, discursos, narrativas e espetáculos capazes de produzir prazer, entidades e posições de sujeito de que as pessoas se apropriam. Aos indivíduos de nossa época ela fornece imagens daquilo que é apropriado em termos de modelos sociais, comportamentos sexuais, estilo e aparência. Assim, fornece recursos para a formação de identidades e apresenta novas formas de identidade nas quais a aparência, o jeito de ser e a imagem substituem coisas como a ação e o compromisso na constituição da identidade, daquilo que alguém é. Houve um tempo em que identidade era aquilo que se era, aquilo que se fazia, o tipo de gente que se era: constituía-se de compromissos, de escolhas morais, políticas e existenciais. Hoje em dia, porém, ela é aquilo que se aparenta, a imagem, o estilo e o jeito como a pessoa se apresenta. E é a cultura da mídia que cada vez mais fornece material e recursos para a constituição das identidades (KELLNER, 2001, p. 333).

O trecho citado contribui para pensarmos sobre ciberespaço e formação da identidade. Levo esta discussão aos blogs de moda e levanto a hipótese sobre o papel das blogueiras hoje: fornecer recursos para a formação da identidade de seus seguidores. É a cultura da mídia fornecendo um repertório imagético para a formação de *identidades*. É possível interpretar então que as blogueiras – e Thassia – atuam na formação da identidade de seus leitores, por meio da *cultura da mídia* (KELLNER,

2001, p.333), reproduzindo os padrões interessantes àqueles que dominam os meios de produção da informação ou ainda àqueles que exercem algum poder sobre a circulação da informação de moda.

A FORMAÇÃO DA "BOA SOCIEDADE"

Analiso o *blog* em questão como um meio em que o pensamento hegemônico, no que diz respeito ao modo de vestir e pensar a aparência pessoal, se reproduz com base nos interesses do mercado. Nele, assim como coloca Martin-Barbero (2004), não fica clara a distância entre o emissor e o receptor da mensagem. De forma fetichizada, o padrão da moda é passado de forma naturalizada, sem que se perceba a relação de poder disfarçada na relação blogueira-leitora através da linguagem praticada. Ela, enquanto um modelo de bom gosto a ser seguido, leva suas seguidoras ao mesmo movimento que já no Brasil colônia se percebia na busca pela aparência da "boa sociedade".

> No sentido de igualar-se à burguesia europeia e à aristocracia portuguesa, era preciso que a "boa sociedade adotasse valores e modos europeus, civilizando os costumes, eliminando os ares coloniais.
> (...) a 'boa sociedade' fluminense manifestava, por meio do vestuário, o quanto se distinguia dos outros estratos da sociedade. (RAINHO, 2002 p.15)

Um caminho parecido já havia sido colocado por Elias em sua obra O processo civilizador (1994) sobre o ciclo de geração de novidades e a necessidade de se encaixar em padrões para garantir visibilidade perante a "boa sociedade". Tais relatos de Rainho (2002) ou de Elias (1994) nos leva a pensar que a cultura da mídia vem como um instrumento pautado na comunicação para reafirmar processos, e quiçá tensões, já existentes na vida social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do exposto, é possível perceber que no primeiro momento, Thassia desempenha um papel de desbravadora do mundo da moda, ainda com o olhar da garota comum, que apesar da situação financeira permitir determinado hábito de consumo, não possui acesso ao campo da moda, na medida em que não demonstra o acúmulo de conhecimento e experiências necessárias para ser ouvida daquele campo.

Na segunda fase, a blogueira mostra o avanço no seu conhecimento sobre o campo, e o benefício do discurso sobre a profissionalização da profissão. Tem início o uso de profissionais de imagem, mas ainda não se coloca como referência do mundo da moda. Pelo contrário, ainda realiza um papel no sentido de apresentar ao seu público aquilo que encontra de mais interessante na moda, mas ocupando uma posição de seguidora de tendências e não de alguém que as propaga, ou seja, um lugar fora deste campo tão exclusivo.

No terceiro momento é perceptível o resultado do processo desenvolvido na segunda fase. Há uma mudança na posição da blogueira e ela passa a falar "de dentro" do campo, como uma referência, a quem os interlocutores escutam. Ao analisar este momento, é possível perceber a mudança de posição desempenhada ao longo dos anos. É necessário ressaltar que sua atuação está diretamente relacionada ao conteúdo do seu *blog* e que a sua atuação muda pouco a pouco na medida em que o *blog* se aproxima, por meio do seu conteúdo, dos valores e significados praticados pelo campo da moda,

elementos mostrados frequentemente nos veículos de comunicação de moda. Conclui-se então que, se a blogueira – e respectivamente o *Blog da Thassia* – modificaram a posição que ocupam perante marcas e público, isto foi possível por meio de um processo em que veículos de comunicação da moda como a revista Vogue, ao mesmo tempo em que funcionavam como referência para a já citada *experiência antecipada* (GOFFMAN, 1985) sobre a vivência de uma mulher integrante do campo da moda, endossava a blogueira como uma integrante do campo, diante de seus "acertos", legitimando assim o *blog* não mais como um meio de fora do campo, mas como uma *mediação* (MARTIN-BARBERO, 2015). Esta transformação na posição dela e do respectivo *blog,* assim como a atuação ativa dos meios de comunicação em relação ao *Blog da Thassia* são possibilitados pela Cultura da Mídia (KELLNER, 2001), já apresentada anteriormente, que institui construção da identidade a partir do imagético, processo que Thassia parece ter percorrido ao desenvolver sua trajetória transformando a Thassia, estudante de Uberlândia na blogueira poderosa Thassia Naves, capaz de transferir com autoridade informações sobre um vestuário aceito e respeitado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. A gênese dos conceitos de habitus e de campo. In: BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico.* Lisboa: Difel, 1989. p. 59-73

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador. Volume 1: uma história dos costumes.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

GOFFMAN, Erwing. *A representação do eu na vida cotidiana.* Petrópolis: Vozes, 1985.

GOMES, Helton Simões. *Internet chega pela 1ª vez a mais de 50% das casas no Brasil, mostra IBGE.* São Paulo: G1, 2016. Disponível em <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2016/04/internet-chega-pela-1-vez-mais-de-50-das-casas-no-brasil-mostra-ibge.html.>. Acesso em 30 out.2016.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia. Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno.* São Paulo: EDUSC, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos *meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *O ofício do cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura.* São Paulo: Edições Loyola, 2004.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *A Cidade e a Moda: novas pretensões, novas distinções.* Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

RÊGO, Tânia. *Crescimento de renda aumenta poder de compra do trabalhador.* Rio de Janeiro: Exame, 2012. Disponível em http://exame.abril.com.br/brasil/crescimento-de-renda-aumenta-poder-de-compra-do-trabalhador/8. Acesso em 30 out.2016.

VINCENT-RICARD, Françoise. *As espirais da moda.* 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1989

A MODA DAS BUTIQUES DE IPANEMA: UMA METAMORFOSE NOS TRAJES DOS ANOS DE 1960 E 1970

Isis Sena Silva[1]
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

RESUMO: Transformações econômicas e culturais em curso desde os anos de 1950 tiveram consequências importantes na cultura e no estilo de vida das elites brasileiras. Os moldes clássicos da moda, atrelados aos modelos da alta-costura e às elites socioeconômicas, vistos em boa parte do século XX, passaram a ser amplamente contestados. Assim, a partir dos anos de 1960, uma mudança radical na moda se apresentou: esse universo passou a girar em torno da juventude. Diante deste cenário observou-se o nascimento de uma moda produzida no Brasil que se baseia em outros signos de elegância e beleza: a moda das boutiques de Ipanema.

Palavras-chave: Butiques; Ipanema; 1960; 1970.

INTRODUÇÃO

Desde o século XVIII a França mostrou exercer uma forte influência não apenas na cultura de outras nações europeias, mas também na cultura das elites brasileiras, propagando hábitos em matéria de etiqueta, estilo de vida e moda. A indústria da moda francesa permaneceu, de fato, soberana no mundo durante a primeira metade do século XX. No entanto, com a inserção de novos centros produtores a lhe fazer concorrência, contando com a difusão de estilos de vida mais marcados pelo hedonismo, mesmo Paris passou por transformações, embora tenha conservado seu prestígio em termos de alta-costura, destaca Silva (2014).

A autora acentua ainda que nas décadas de 1950 e 1960, tornou-se observável, de forma geral, um abastamento econômico e um significativo avanço da produção industrial, possibilitando às camadas médias o acesso a bens de consumo antes exclusivos das classes mais altas. Isso ocorreu na Europa e nos Estados Unidos, mas foi visível também no Brasil, ainda que para uma porção restrita da população, habitante de áreas urbanas no sul e sudeste do país.

A cidade do Rio de Janeiro, conforme Rodrigues (2001) seguiu o padrão internacional até os anos de 1950, onde moda constituía-se como uma ocupação dos ateliês (versões adaptadas das *maisons* de alta-costura francesas) e mesmo as senhoras de classe média possuíam em seu guarda-roupa algum vestido parisiense, reservado para alguma ocasião especial. Pelo menos o tecido, algum crepe de queda impecável ou um veludo camurçado, geralmente em preto ou marrom café, estava ali presente. Neste momento, como ressalta Silva (2014), é possível ainda perceber algumas pistas que indicam o alto grau de rigidez no que se refere à conformidade a alguns papéis para a mulher: esposa virtuosa, discreta, anfitriã impecável e devotada à carreira do marido. Nesse sentido, a moda e as ideias de elegância do momento atestavam, um modelo de feminilidade passiva e tradicional, com os atributos do feminino (cintura, seios e quadris) bem destacados.

1 Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: isissenasilva@hotmail.com

Hobsbawm (1995) afirma que as transformações econômicas e culturais que ampliaram o consumo das camadas médias a partir da década de 1950 tiveram consequências importantes na cultura e no estilo de vida dessas elites, inclusive com a maior influência que a cultura norte-americana passou a exercer nas sociedades ocidentais. Assim, conforme a asserção de Silva (2014), essa construção estilística que manteve-se erguida durante boa parte do século XX vivia seus últimos momentos de glória e já era largamente contestada nas criações dos jovens costureiros da época.

A década de sessenta foi bastante singular na história recente da humanidade, deixando até hoje – e talvez por muito tempo ainda – seu rastro de originalidade e renovação. Chataignier (2010) observa que um dos pontos mais intrigantes dos anos 1960 referia-se ao novo mercado da moda: durante muito tempo esse mercado esteve atrelado ao modelo da alta-costura e à elite socioeconômica, representada por mulheres maduras e ricas, mas a partir dos anos de 1960, com o surgimento do *prêt-à-porter*, o "pronto para usar", uma mudança radical na moda se apresentou — esse universo passou a girar em torno da juventude.

Diante desse cenário a moda foi redesenhada, atrelando-se aos fatos mais relevantes do mundo. Chataignier (2010) acentua que a publicidade também teve um papel essencial nesse momento, uma vez que abriu espaço para a moda nos periódicos, destacando também as vitrines de pequenas lojas cheias de charme. Essas lojas, as butiques – do francês *boutique* – eram espaços pequenos e aconchegantes, onde a proprietária era quem recebia as clientes e fornecia sugestões de moda. Diante desse clima, houve um rejuvenescimento da figura feminina, com saias e cabelos curtos, destacando-se como personagem real da metamorfose dos trajes.

A MODA DAS BUTIQUES DE IPANEMA

O bairro de Ipanema, no Rio de Janeiro, ditou moda dos anos 1960 aos 1980, conforme afirma Castro (1999), mas podemos dizer que nem sempre foi assim, pois até o ano de 1961 não havia sequer uma butique no afamado bairro carioca. Às jovens de Ipanema que quisessem um vestido novo para ir a uma festa restavam as seguintes opções: ir até a Casa Canadá[2], no centro da cidade, ir às compras nas butiques de Copacabana, escolher um corte de tecido em algum armarinho do bairro, como a Casa Alberto, a Madame Faria ou a Miro, e solicitar os serviços de alguma costureira ou, simplesmente, não ir à festa.

No ano de 1961, a ideia de que um dia Ipanema se tornaria o centro da moda no Brasil era tão impensável quanto a possibilidade de Jânio Quadros renunciar à Presidência para a qual fora esmagadoramente eleito meses antes. No entanto, como Castro (1999) ressalta, na tarde de 25 de agosto de 1961 as duas coisas aconteceram: Jânio renunciou em Brasília e, no Rio de Janeiro, a primeira butique de Ipanema, a Mariazinha, foi inaugurada. Os dois fatos tiveram consequências históricas importantes para o nosso país: a renúncia do Presidente Jânio deixou o Brasil em um longo período de trevas, já a Mariazinha abriu caminho para centenas de outras butiques, que fariam de Ipanema um ponto de referência mundial da moda. Ao longo dos anos de 1960 e 1970 diversas butiques abriram e fecharam, mas algumas se firmaram, fazendo a fama do bairro.

A pioneira de Ipanema, a Mariazinha, de Mara MacDowell e Georgiana Vasconcellos, foi inaugurada no Bar 20, ao lado do Cine Astória, em 25 de agosto de 1961 e, apesar de produzir uma moda clássica, sua primeira vitrine, como acentua Castro (1999), já reproduzia uma fachada de demoli-

2 A Casa Canadá, na Avenida Rio Branco, era uma lenda na cidade e realizava desfiles fechados para as senhoras da elite. (RODRIGUES, I. O clima irresistível da moda carioca. In: CASTILHO, K; GARCIA, C. **Moda Brasil:** fragmentos de um vestir tropical. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2001).

ção. A moda da Mariazinha era voltada para a mulher feminina, chique e atuante. De acordo com Sernagiotto (2006), a marca apresentava como sua característica principal os acessórios, sempre repletos de personalidade e muito estilo.

Chataignier (2010) ressalta que ao longo de sua trajetória, a Mariazinha teve lojas de moda infantil, jovem, de presentes e até de tecidos. Estas lojas, além da comercialização de roupas, acessórios e presentes, forneciam informações de moda e falavam da importância dos acessórios na produção. Ao final dos anos 1990, a Mariazinha passou a se chamar Mara Mac.

No ano de 1966, a Bibba (1966-1983) entrou no cenário de Ipanema, criada por José Luiz Itajahy, que buscou inspiração na *Mic-Mac*, renomada butique de Saint-Tropez. Em uma época onde repartições, universidades e até alguns restaurantes ainda reprimiam a entrada de mulheres de calça comprida, a Bibba subverteu a separação entre os sexos lançando os terninhos femininos (sem nada por baixo) e as camisetas unissex. José Luiz Itajahy foi o primeiro a perceber a força da imagem de Ipanema para vender moda e fazer marketing em camisetas. Assim, em 1966, como afirma Castro (1999), a Bibba já havia se tornado a butique mais revolucionária do Brasil. Segundo Rainho (2014), a marca da loja eram essas camisetas unissex, produzidas em todas as cores, com o logotipo *Bibba-Ipanema* estampado na manga. Dentro da loja o cenário era composto por almofadões espalhados pelo chão, túnicas e vestidos pendurados no teto e colares enroscados pelos cantos.

A Bibba, como ressalta Castro (1999), era um enxame o dia inteiro, mas, ao fim do dia atraía uma multidão de moças, que saíam de lá vestidas com jeans tacheados, calças de bolinhas brancas, camisetinhas bem justas (sem sutiã), chapelões desabados e tamancos de cortiça. Em 1968, Itajahy resolveu lançar os terninhos desbotados, no entanto, a tecelagem Nova América, seu fornecedor, negou-se a desbotar a popeline cujas cores se orgulhava de firmar. Assim sendo, Itajahy confeccionou os terninhos, tingiu-os com corante Guarany, afogou-os em uma banheira com água sanitária, torceu-os e pendurou-os para secar na cobertura de seu escritório. O restante do processo foi feito pelo vento e o sol e em pouco as moças de Ipanema já desfilavam vestidas com os terninhos desbotados.

Figura 1: Técnica em estamparia gigante com barra em listras e abertura lateral. Desenho exclusivo da Bibba. 1968. Foto: Acervo O Globo.

Castro (1999) ainda evidencia que José Luiz Itajahy assemelhava-se a um profeta bíblico até ou mesmo a um beato de filme de cangaço de Glauber Rocha. Em 1966, com seus jeans desbotados, camisas coloridas, usando tamancos, barba comprida, se postava na esquina das ruas Visconde de Pirajá e Maria Quitéria, onde ficava sua loja, e ficava gritando provocações engraçadas às grã finas que por ali passavam. Itajahy só não foi preso ou internado porque a Bibba, situada naquela esquina, já havia conquistado sua fama. Acontecia de tudo na Bibba, lançamentos, como a Pepsi Cola no Brasil, desfiles, chuva de papel higiênico e, nos alto-falantes, a todo o volume, o som de "Caminhando", com Geraldo Vandré – isso com o AI-5 recém-imposto e com os militares à procura de Vandré. Em 1969, Itajahy acabou sendo preso pela decoração de sua vitrine de Páscoa — a figura de um anjo hermafrodita.

Dois anos após a inauguração da Bibba, Celina Moreira da Rocha abriu a Aniki Bobo (1968-1980), que era, como destaca Rainho (2014), uma das mais criativas butiques cariocas, funcionando no Posto 6, fronteira entre Copacabana e Ipanema, na galeria River. A Aniki Bobo tornou-se um sucesso logo após sua inauguração, especialmente entre as mulheres pertencentes aos estratos mais altos da sociedade carioca e artistas, como Maria do Rosário Nascimento Silva, Glória Maria, Tânia Caldas, Tereza Souza Campos, Elis Regina e Gal Costa.

Figura 2: (À esquerda).Gilles, Celina e Ana Lúcia Jordão.

Figura 3: (À direita). Gilles e Celina.[3]

Com relação ao design da butique, Castro (1999) salienta que até mesmo para o ano de 1968, onde todos queriam ser jovens, a Aniki Bobo era ultrapsicodélica. Celina, aos seus vinte anos de idade, criou, junto com o artista plástico Gilles Jacquard, uma estética surpreendente para a butique. A fachada era cromada, como a das boates, e não possuía vitrine, tornando seu interior visível apenas através das letras, as quais apresentavam-se em fonte semelhante à usada pelos Beatles em *Yellow Submarine.* Celina buscou o nome de sua butique em um jogo infantil de Portugal, parecido com o uni-duni-tê brasileiro, e também no filme *Aniki Bobo*, de Manuel de Oliveira, que antecipou o neorrealismo italiano – apesar de a Aniki Bobo de Celina nada possuir em comum com o neorrealismo.

3 Figuras 2 e 3. "Moda à nossa moda", Feminino, Correio da Manhã, 09/11/1969. Foto: Paulo Azevedo.

As roupas criadas por Celina, como destaca Castro (1999), eram unissex, como as calças de veludo amassado que visualmente parecia molhado. Celina produzia diversos modelos iguais, variando suas cores. Rainho (2014) destaca também a produção de paletós em veludo amassado, bolsas de *patchwork* de couro, calças de cintura baixa, bocas de sino em veludo, jaquetas coladas ao corpo e coletes de espelhos bordados. Em pouco tempo, foi possível observar grandes grupos desfilando por Ipanema vestidos de Aniki Bobo, incluindo-se nestes desde as grã-finas às mulheres que economizavam por meses para adquirir uma daquelas peças.

Já a butique da Rua Farme de Amoedo, número 72, a Frágil (1969-1973), mostrava uma intenção mais ambiciosa: Adriano de Aquino, Célia Resende e Carlos Veiga, seus sócios, não desistiam de mudar a realidade que o mundo estava vivendo (ainda que 1968 tivesse se mostrado um ano de derrotas). As teses no ano de 1969, como Castro (1999) destaca, eram outras, como, por exemplo, a revolução sexual e a "expansão da mente" através do uso das drogas, no entanto isso também poderia apresentar um caráter político.

A moda, ou melhor, a antimoda da Frágil, como frisa o autor, era uma mistura de desbunde com fundo de garagem: produzia-se calças pijamas, peças com tecido de saco e batas indianas. A loja era uma das que abasteciam o enxoval tropicalista da cantora Gal Costa. A própria loja em si, era um misto de *drugstore*: tinha uma banca, a *Free Press*, que vendia revistas de rock e objetos *underground*, além de promover eventos e abrigar exposições. Em 1971, quando o Píer[4] chegou a Ipanema, a Frágil começou a vestir os *hippies* de butique. A butique durou apenas até 1973, quando Adriano de Aquino mudou-se para Paris, dando por encerradas as atividades da Frágil (CASTRO, 1999).

A Blu-Blu (1972-1987), de Marília Valls, por sua vez, foi além do "vestir" Ipanema, ela levou seus desfiles para a rua — aliás, para o estacionamento em frente a butique, que ficava na Rua Montenegro, nº. 111, como frisa Castro (1999). Os desfiles da Blu-Blu eram verdadeiros *happenings*, suas modelos executavam coreografias sensuais, criadas por Paulo César de Oliveira, dançarino, e Biza Vianna, filha de Marília, que, em muitas noites memoráveis, pararam o trânsito da Rua Montenegro. De acordo com Sernagiotto (2006), Marília fez carreira na indústria têxtil e suas produções mudaram o mercado da moda no Brasil.

Marília buscou o nome de sua butique nas peças que deram início a sua produção: as blusas. Mas, ao longo do tempo, a butique expandiu-se através de seus vestidos de renda, aventais tingidos por artistas plásticos e tudo o mais que pudesse ser usado do umbigo para cima. A moda produzida pela Blu-Blu era uma moda vanguardista: Marília ousava nos cortes das peças, na estamparia, nas cores, nos aviamentos, abusava do uso de lantejoulas e misturava cores como vermelho com roxo e turquesa com laranja, buscando sempre uma moda "alegre, carioca e original", extrovertida e passional, assim como ela (CASTRO, 1999). O estilo inovador da Blu-Blu, de acordo Sernagiotto (2006), era apoiado em aproximadamente cinco elementos estéticos: o elemento retrô e nostálgico; as cores de suas estamparias que misturavam cores jamais antes propostas; o toque branco nas coleções, inspirado em nossa cultura e pelo sol carioca; o toque romântico das rendas e babados, também inspirado em nossa cultura e folclore; e, por último, o elemento lúdico e da fantasia utilizado inclusive na decoração de sua loja. Para a idealizadora da Blu-Blu valia tudo em termos de moda, exceto fornecer uma moda europeizada, frisa CASTRO (1999). Por questões financeiras, a Blu-Blu fechou suas portas em 1987, mas Marília nunca saiu do cenário da moda, destaca Sernagiotto (2006).

4 Píer de Ipanema: nome dado à obra provisória de construção de um emissário submarino em Ipanema, que foi iniciada em 1970 e encerrada em fins de 1974. Como forma de possibilitar a construção do emissário, a empresa construiu um píer que avançava algumas dezenas de metros no mar. (ALONSO, 2013). Essa intervenção deu origem a mudanças na areia (surgiram dunas) e no mar (as ondas ficaram maiores e mais bem delineadas). (DIAS; FORTES; MELO, 2012).

Outro nome importante da moda ipanemense é Mauro Taubman, que ao se olhar no espelho, aos seus dezenove anos, enxergou sua geração e de dispôs a atendê-la – fundando a Company, em 1972 (mesmo ano em que Marília abriu a Blu-Blu). Mauro voltou toda sua atenção para o "jovem" e, percebendo que o mercado mudara, inundou-o com camisetas, bonés, bermudas, sapatos, bolsas, cintos e mochilas. A Company começou uma loja na esquina da rua Garcia d'Ávila com a Prudente de Morais, mas em poucos anos já havia outras vinte lojas espalhadas pelo país. A receita estava no próprio Mauro. Aquela seria a "década do eu", do individualismo, do culto à beleza, afirma Castro (1999). Desde o início a Company esteve atrelada aos esportes emergentes, como o surfe, o skate e o voo livre, apoiando competições e patrocinando atletas. "A cada salto no espaço ou onda vencida, o nome da Company aparecia" (CASTRO, 1999:63).

A geração de Mauro já não mais se interessava por política, mas Mauro percebeu a força das novas causas e investiu em camisetas com mensagens – contra a usina de Angra, pela preservação dos golfinhos, pela natureza em geral e de alertas contra a AIDS. Assim, a Company foi a primeira grife de Ipanema a conquistar expressão nacional e, apesar disso, continuar "Ipanema". No entanto, adverte Castro (1999), pode ter sido também a última de sua estirpe. Dificilmente haverá sucessores, pois há muito que a moda deixou de ser uma atitude subversiva, uma expressão individual. Nesse sentido, o autor sublinha que os proprietários dessas butiques não se limitaram a apenas vestir ou despir os corpos de seus clientes: eles buscaram definir comportamentos, estilos de vida e atitudes através das roupas que criaram.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo inclui-se dentro de uma pesquisa maior que vem sendo desenvolvida desde 2014, buscando fornecer uma análise do comportamento da juventude brasileira dos anos de 1960 e 1970 de forma atrelada ao surgimento de uma moda produzida no Brasil, a moda das butiques de Ipanema. Neste sentido, o trabalho aqui apresentado não visa estabelecer um resultado conclusivo, mas sim destacar alguns pontos fundamentais deste processo.

Através da revisão bibliográfica que aqui está relacionada pode-se perceber que a moda liga-se não apenas ao vestuário, mas também às transformações econômicas, culturais e sociais da época em questão. Transformações estas que ampliaram o consumo das camadas médias, provocando fissuras no modelo estilístico que esteve em voga até a primeira metade do século XX.

Este cenário teve influência na Europa e nos Estados Unidos, mas também no Brasil, corroborando amplamente para o desenvolvimento de uma moda que até hoje simboliza o momento histórico e cultural aqui em questão. Os proprietários da Mariazinha, Bibba, Aniki Bobó, Frágil, Blu-Blu e da Company não estavam concentrados apenas em vestir seus clientes, mas sim em difundir estilos de vida, comportamentos e atitudes através de suas roupas. A moda de Ipanema foi composta à imagem de sua população: jovem, bonita, esportiva e com dinheiro para gastar. Mesmo quando se utilizava o estilo europeu, as peças eram adaptadas ao estilo brasileiro, tornando-se um sucesso. Mas a moda talvez tenha deixado, hoje em dia, de se apresentar como expressão individual, de apresentar uma atitude subversiva. Assim Nesse sentido, a Company pode ter sido a última desta estirpe.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, G. O píer da resistência: contracultura, tropicália e memória no Rio de Janeiro. **Revista de Ciência Política**, Rio de Janeiro, nº. 46, p. 44-70, jan./jul.2013.

CASTRO, R. **Ela é carioca**: uma enciclopédia de Ipanema. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

CHATAIGNIER, G. **História da moda no Brasil**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

CORREIO DA MANHÃ. Suplemento Feminino. 1969.

DIAS, C; FORTES, R; MELO, V. A. de. Sobre as ondas: surfe, juventude e cultura no Rio de Janeiro dos anos 1960. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 49, p. 112-128, jan./jun. 2012.

HOBSBAWM, E. J. **Era dos extremos:** o breve século XX:1914 – 1991. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RAINHO, M. do C. T. **Moda e revolução nos anos 1960**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014.

RODRIGUES, I. O clima irresistível da moda carioca. In: CASTILHO, K; GARCIA, C. **Moda Brasil**: fragmentos de um vestir tropical. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2001.

SERNAGIOTTO, R. **Butiques de Ipanema**. *Antenna Web*: Revista Digital do IBModa. São Paulo. n. 2. out. 2006. Disponível em: http://www.antennaweb.com.br/antenna/edicao2/artigos/artigo2.htm. Acesso em: 3 de julho de 2016.

SILVA, E. M. da. **As dez mais elegantes***:* notas sobre a rigidez do comportamento feminino no Brasil dos anos dourados. Trabalho apresentado ao 10º. Colóquio de Moda, 2014.

DESENHOS DE FIGURINOS DE ALEXANDRA EXTER PARA *ROMEU E JULIETA*

Priscyla Kelly Vieira Abreu[1]
Alexander Gaiotto Miyoshi[2]
Universidade Federal de Uberlância - UFU

RESUMO: Neste artigo abordaremos os figurinos de Alexandra Exter[3] para a peça *Romeu e Julieta,* dirigida por Alexander Tairov, em 1921. A observação aos desenhos e fotografias da peça demonstra que os trajes criados por Exter, apesar do uso bastante inovador de cores e formas geométricas, revelam a sobrevivência de características conservadoras em sua modelagem. Além disso, parece existir a subversão do padrão recorrente de representação visual da protagonista feminina, neste caso Julieta. Por fim, apontaremos a reincidência de outros elementos visuais que podem fazer alusão ao amor em perdição, como as espirais e formas em redemoinho, a sugerir a antecipação ao desenlace trágico da história.

Palavras-chave: Arte; Vanguarda; Figurino.

Romeu e Julieta, de William Shakespeare, conta a trágica história de amor de um jovem casal. Em Verona, Romeu e Julieta se conheceram no baile de máscaras, onde apaixonaram-se imediatamente. Porém, havia grande inimizade entre suas famílias, Montecchio e Capuleto, que se fortaleceu com a morte de Mercútio durante um duelo com Romeu. A rivalidade não impediu o amor entre ambos e, com a ajuda do Frei, Julieta forja sua própria morte para casar-se com Romeu. O Frei, porém, não conseguiu informar Romeu que Julieta estava apenas desacordada, e Romeu, após encontrá-la inerte, ingeriu todo o veneno para ficar ao lado de sua amada pela eternidade. Julieta desperta e vê o corpo de Romeu sem vida. Tomada por tristeza, apunhala-se e morre ao lado de seu grande amor. Como *Romeu e Julieta,* outras histórias de amor fadado à morte são as de *Francesca e Paolo, Tristão e Isolda,* bem como histórias precedentes como *Ippolito e Leonora,* reforçando a voga aos mitos românticos profusamente retratados por artistas no século XIX.

Os personagens de Shakespeare tornaram-se um tema recorrente nas artes visuais. Em *Romeu e Julieta*, a cena do balcão (ato II), bem como o momento da morte (ato V), são os mais representados em pinturas e gravuras. Após o primeiro encontro do casal no baile de máscaras, Romeu reencontra Julieta no jardim dos Capuleto, onde declaram-se apaixonados. Desta cena (cena II, ato II) desdobraram-se diversas representações artísticas, tanto do encontro do casal quanto de Julieta sozinha (figuras 1 e 2).

Alexandra Exter evidentemente fez desenhos de Julieta e diversos personagens da peça. Como aponta a pesquisadora Laura Hunt[4], em comparação com suas produções anteriores, como *Famira Kifared* (figura 3), em *Romeu e Julieta* Exter "esconde" (ou ressalta menos) os contornos, as formas do corpo humano por meio do volume dos trajes (figura 4). Também modifica a relação do figurino

1 Mestranda em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes (UFU). E-MAIL: priscila.vabreu@gmail.com
2 Pós-doutorado em Artes Plásticas (ECA–USP). Orientador da presente pesquisa.
3 Alexandra Exter (1882-1949) foi uma importante artista do Construtivismo Russo. Além da extensa produção no âmbito da pintura, Exter conquistou notoriedade pelos desenhos de figurinos para teatro e filme.
4 Ver HUNT, 2011.

Figura 1.William Powell Frith, *Julieta*, 1862, óleo sobre tela, coleção privada. Fonte: Website Artnet.

Figura 2. Philip H. Calderon, *Juliet*, 1888. Fonte: Wikimedia Common Images.

com o cenário através de efeitos tridimensionais. As cores dos figurinos, cenário e iluminação possibilitavam um movimento dinâmico no espaço cenográfico mesmo antes da atuação dos personagens, embelezado por uma "dinâmica congelada" (CHRISTIE, 2005, p. 95, tradução nossa), a ecoar as esculturas de Boccioni. Nesta produção, o espaço cênico elaborado por Exter foi marcado por uma inovadora verticalidade e jogo de luz[5], composto por sete praticáveis ligados por escadas, segundo Claudine Amiard-Chevrel, como "pontes lançadas no espaço" (GUINSBURG, 2001, p. 179). Elementos construídos em metal e espelhos aplicados em armações e no vestuário refletiam a luz, a produzir efeitos contínuos de nuances de cor. O dinamismo também estava presente nos atores, através da performance com uma articulação rítmica. Como aponta Guinsburg, esta seria a maneira de apresentar ao público "o temperamento meridional e ardente dos italianos, o impulso irresistível das paixões da tragédia" (GUINSBURG, 2001, p. 179).

Figura 3. Alexandra Exter, Figurino para *Famira Kifared*, 1916. Fonte: STRIZHENOVA, 1991.

Figura 4. Alexandra Exter, figurino para *Romeu e Julieta*, 1921, guache sobre papel, Museu Regional de Arte M. Vrubel. Fonte: Website Fine Art Images.

5 Ver HUNT, 2011, p. 49.

Nos figurinos femininos, Exter mesclou a modelagem do vestuário romântico-vitoriano e as características cubo-futuristas. As formas geométricas coloridas e sobrepostas compõem o traje das personagens, principalmente no volume da saia. As linhas retas são quebradas pelo volume arredondado das mangas bufantes e pela forma curvilínea que o traje atribui ao corpo. Em comparação com representações visuais que revelam a indumentária do final do século XIX e a primeira década do século XX, como os conhecidos cartazes publicitários da Coca Cola (figuras 5 e 6) e do pioneiro cartazista francês Jules Chéret (figura 7), observa-se que a maioria dos figurinos de Exter para personagens femininos corresponde à modelagem dos trajes tradicionais: o chapéu com penas posicionado na lateral da cabeça e as mangas e saias volumosas, a ressaltar a cintura exageradamente afinada. Até mesmo a pose das personagens de Exter apresentam semelhanças com as ilustrações publicitárias do século XIX, que além de sugerir a gestualidade do ator em cena, ressalta as formas do traje.

Figura 5. Cartaz publicitário, 1910. Fonte: Website Publistorm.

Figura 6. Cartaz publicitário da Coca Cola, 1896. Fonte: Website Propagandas Históricas.

Figura 7. Jules Chéret, cartaz publicitário, 1895. Fonte: Website BnF Gallica.

Figura 8. Alexandra Exter, figurino para Romeu e Julieta, 1920. Fonte: Wikimedia Commons Images.

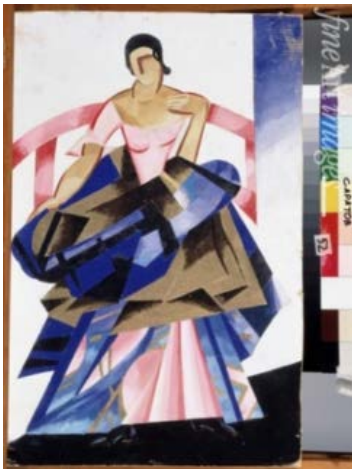


Figura 9. Alexandra Exter, figurino para Romeu e Julieta, 1920. Fonte: Wikimedia Commons Images.

Os desenhos de Exter para *Romeu e Julieta* aludem ao período em que o teatro e a literatura refletiam no vestuário elementos reminiscentes de outras épocas. Tais elementos "alimentavam essas modas-fantasmas" (BOLLON, 1993, p. 54) ao buscar inspiração nas vestimentas de pinturas e gravuras para serem produzidos pelas modistas. Dentre esses elementos, as mangas volumosas eram a principal característica dos trajes femininos, conhecidas como "manga presunto", herdadas dos trajes Renascentistas. Estas, somadas às saias bufantes e aos grandiosos chapéus, conferiam extravagância ao traje.

Para construir esses figurinos (figuras 8 e 9), Exter tomou como referência um vestuário que enfatiza a fragilidade feminina e a diferenciação de gênero: o corpo enrijecido pelo espartilho a afinar a cintura forçadamente e a saia volumosa que restringe os movimentos do corpo[6]. Como aponta Gilda de Mello e Souza, no século XIX, assim como em outros períodos, além de operar como um empecilho à gestualidade do corpo feminino, o vestuário fazia parte do jogo de sedução, sendo que um de seus papeis era acentuar as características sexuais do corpo[7]. Nos desenhos de Exter, contudo, o tradicionalismo dos trajes é atenuado pelo toque de vanguarda, as cores enérgicas e a geometria das formas que o compõe (figura 8).

Para Julieta, Exter desenhou um figurino distinto das demais representações (figura 10). A pose da personagem sugere o movimento de dança e, ao contrário de outros figurinos femininos projetados pela artista, a saia do vestido de Julieta é curta e as mangas são ajustadas aos braços, a mostrar as pernas e os ombros. Vale mencionar que, de acordo com o andamento da pesquisa até o momento, este foi o único desenho de Exter criado especificamente para a personagem principal. Nem todas as fontes dos projetos de Exter apontam para qual personagem o figurino foi direcionado, o que indica a possibilidade de outros trajes mais tradicionais também terem sido elaborados para Julieta.

Figura 10. Alexandra Exter, Figurino para *Romeu e Julieta*: Julieta, 1920, guache sobre papel, 47.9 x 34.3 cm. Fonte: Website Christie's.

6 Sobre a questão da roupa como elemento que circunda a submissão feminina no século XIX, destaca-se o trabalho de XIMENES, 2011.
7 Ver SOUZA, 1987, p. 93.

A Julieta de Exter distingue-se de outras representações da personagem, principalmente pelo desnudamento de partes do corpo e o uso de tons menos conrastantes. Comumente Julieta é representada com as vestes brancas ou claras, como podemos observar na obra do pintor inglês Thomas Francis Dicksee (figura 11). Os projetos de Exter e a *Julieta sobre o balcão*, de Dicksee, compartilham semelhanças na modelagem do traje, como o corpete ajustado e o volume da saia. Contudo, as cores e formas que configuram a proposta de Exter para a construção de uma Julieta de vanguarda contrastam com a figuração de Dicksee. O contraste fica ainda mais evidente se compararmos com outra pintura, de Frank Bernard Dicksee - *Romeu e Julieta*, de 1884 (figura 12) – em que Julieta traja um vestido branco, solto e fluido, aparentemente uma peça do vestuário íntimo.

Figura 11. Thomas Francis Dicksee, *Julieta sobre o balcão*, 1875, óleo sobre tela. Fonte: Wikimedia Commons Images.

Figura 12. Frank Dicksee, *Romeu e Julieta,* 1884. Fonte: Wikimedia Commons Images.

Na escultura, Pio Fedi representou os amantes que precederam a história de Romeu e Julieta. Leonora de Bardi e Ippolito Bondelmonte pertenciam a famílias rivais, por isso marcaram um encontro às escondidas com a ajuda da tia de Leonora. Ippolito, porém, foi preso no caminho sob a acusação de invasão à propriedade e intenção de roubo. Apesar de ter sido condenado, Ippolito confessa o roubo para proteger Leonora da culpa. Contudo, para não o perder, Leonora o salva da punição e anuncia publicamente o casamento, a reconciliar as duas famílias. Pesquisadores apontam o conto *Istorietta amorosa fra Leonora de Bardi e Ippolito Bondelmonti* como uma das fontes que inspiraram a história de Romeu e Julieta de Shakespeare[8]. Os amantes foram representados por Pio Fedi em uma extraordinária escultura (figura 13), distinta por detalhes minuciosos, principalmente no vestuário (figura 14). O caimento do tecido representado na escultura de Pio Fedi é extremamente realista, bem como o relevo dos brocados e a textura das rendas. Como a Julieta de Frank Bernard Dicksee, o traje de Leonora aparenta leveza e movimento fluido, sem a rigidez da modelagem presente nas vestes de outras representações da personagem.

8 Ver PRUNSTER, 2000.

Figura 13. Pio Fedi, *Leonora de Bardi e Ippolito Bondelmonte,* 1872, mármore branco. Fonte: Website Tutt'Art.

Figura 14. Pio Fedi, detalhe da escultura *Leonora de Bardi e Ippolito Bondelmonte,* 1872, mármore branco. Fonte: Website Tutt'Art.

Em 1911, Percy Macquoid desenhou figurinos para Julieta (figuras 15 e 16). Muito semelhantes à Leonora de Pio Fedi, os desenhos de Macquoid também apresentam tecidos mais fluidos na composição dos trajes. O movimento do corpo da Julieta de Macquoid é semelhante ao gesto delicado de Leonora e ambas apresentam a cabeça levemente inclinada, a apontar os olhos para baixo.

Figura 15. Percy Macquoid, desenho de figurino para Julieta, 1911. Fonte: Website Harry Ransom Center.

Figura 16. Percy Macquoid, desenho de figurino para Julieta, 1911. Fonte: Website Harry Ransom Center.

As obras que fazem referência à tragédia de Shakespeare variam de acordo com o ato representado. Na pintura, comumente Julieta está ao lado de Romeu. Na obra de Eugène Delacroix (figura 17), por exemplo, Romeu apoia Julieta desacordada em seus braços, com o corpo envolto em lençóis brancos e os seios à mostra. Esta composição rememora outra história de amor trágico, de Francesca da Rimini e Paolo Malatesta, com representações artísticas análogas às de Romeu e Julieta. Francesca, filha do governante de Ravena, foi concedida por seu pai a casar-se com Giovanni Malatesta, como um acordo de paz. Esta, porém, apaixonou-se pelo irmão mais novo, Paolo Malatesta, e logo tornaram-se amantes. O trágico fim do romance ocorreu quando o casal foi surpreendido por Giovanni e assassinado por ele. Gustave Doré representou diversos episódios do *Inferno,* de Dante Alighieri, entre eles o momento em que Dante e Virgílio encontram Paolo e Francesca (figura 18). Esta cena tornou-se uma das mais representadas nas artes, e aproxima-se da pintura de Delacroix, pois ambas as personagens – Julieta e Francesca – apresentam posturas quase idênticas, exceto pelo movimento dos braços.

Figura 17. Eugène Delacroix, *Romeu e Julieta*, 1846, óleo sobre tela. Fonte: Website Musée Delacroix.

Figura 18. Gustave Doré, *Paolo e Francesca da Rimini*, 1863, óleo sobre tela. Fonte: Website Christie's.

A aproximação entre as representações dessas duas histórias se repete em outras obras, como nas pinturas de Ary Scheffer e Lord Frederick Leighton, ambas do século XIX. *Francesca da Rimini* é uma das pinturas mais admiradas de Ary Scheffer (figura 19). Nesta, Dante e Virgílio observam os corpos dos amantes Paolo e Francesca a flutuar no segundo círculo do Inferno, condenados por luxúria. O gesto de Francesca envolvendo Paolo com os braços, a pendurar-se no ombro de seu amante, é semelhante ao de Romeu e Julieta na pintura de Lord Leighton, em *A Reconciliação dos Montecchio e Capuleto sobre os cadáveres de Romeu e Julieta* (figura 20). Além disso, as duas figuras masculinas posicionadas ao lado dos cadáveres na obra de Lord Leighton remetem a disposição de Dante e Virgílio de Ary Scheffer, embora com gestos distintos.

Figura 19. Ary Scheffer, *Francesca da Rimini*, 1835, óleo sobre tela. Fonte: Website Wallace Collection.

Figura 20. Lord Frederick Leighton, *A Reconciliação dos Montecchio e Capuleto sobre os cadáveres de Romeu e Julieta*, 1855, Fonte: Wikimedia Commons Images.

O conceito romantizado da invalidez como característica da "natureza" feminina foi bastante disseminado entre artistas e poetas do século XIX[9]. Para além do imaginário artístico, isso afetou a vida das mulheres por disseminar a ideia de que o vigor físico feminino era uma atitude perigosa e masculinizante. Com isso, a mulher saudável não era acatada como "natural". Nesse empreendimento, semelhante à representação de Julieta em sono profundo (figura 22), Joseph Noël Paton pintou *The Dead Lady* (figura 21), que, segundo Bram Dijkstra, possui duas opções narrativas baseadas no conceito da relação masculino-feminino em meados do século XIX: por um lado pode-se tomar a posição masculina e o sentimentalismo sádico-agressivo do dominador por quem a mulher morreu, por outro lado o prazer passivo-masoquista de auto sacrifício, centralizado na figura da jovem morta.

Figura 21. Joseph Noel Paton, *The Dead Lady*, 1854, Fonte: Website British Museum.

Figura 22. Sydney Muschamp, *Romeu e Julieta*, 1886, óleo sobre tela, fonte: Wikimedia Commons

Seguindo esta mesma linha, vale mencionar outro casal cuja história não deixa de corresponder à de *Romeu e Julieta*. A história de *Tristão e Isolda* é originária de uma lenda celta e se desdobrou em diversas versões. Tristão conhece Isolda em uma viagem à Irlanda, com o intuito de levá-la para casar-se com seu tio, rei Marcos. Acidentalmente, Tristão e Isolda bebem uma poção mágica do amor

9 Ver DIJKSTRA, 1986.

e apaixonam-se, mas são fadados a viverem separados devido ao casamento ao qual a princesa foi prometida. Após muitas aventuras, Tristão é ferido e, prestes a morrer, solicita a presença de Isolda para curá-lo. Isolda reencontra Tristão já morto, e de tristeza também dá o último suspiro sobre o corpo de seu amado. O artista espanhol Rogelio de Egusquiza representou a morte do casal (figura 23). Nesta obra, o corpo de Isolda jaz sobre Tristão, ambos sem vida, e o fetiche pelo corpo falecido é reforçado pelas vestes de Isolda, o tecido que transparece o corpo e os seios nus.

Figura 23. Rogelio de Egusquiza, *Tristão e Isolda*, 1910, óleo sobre tela, Museu de Belas Artes de Bilbal, fonte: Wikimedia Commons Images.

Devido ao caráter instrumental dos figurinos aos quais se destinam, os desenhos de Exter contrastam com as figurações mencionadas. Dentre os desenhos da artista para *Romeu e Julieta*, nenhum apresenta um vestuário que desvele o corpo das personagens, exceto os vestidos que possuem a saia mais curta. Ao contrário, as formas naturais do corpo, tanto feminino quanto masculino, quase desaparecem em meio a volumosa sobreposição de formas geométricas, que segundo Georgii Kovalenko[10], compõem um estilo "*Cubo-Baroque*". Porém, em comparação com outras representações, observa-se no desenho de Exter a marcante sobrevivência da modelagem do vestuário comumente atribuído à personagem. Na obra do pintor francês Henri Pierre Picou (figura 24), do século XIX, Julieta exibe o suntuoso traje peculiar ao período do Romantismo. O tecido inflado na volumosa manga bufante e os seios fartos, apertados pelo corpete, rememoram a silhueta dos figurinos de Exter.

Dentre os diversos projetos de Exter para os figurinos da peça, alguns apresentam linhas retas e formas angulares, outros são mais curvilíneos, sem reduzir, porém, o volume e aspecto enérgico do traje. Alguns desses desenhos recriam soluções formais de outros artistas, em representações de Romeu e Julieta. As formas circulares e o caimento do tecido nos desenhos de Exter lembram as do pintor Ford Madox Brown, de 1870 (figura 27). O tecido que recai no braço de um dos personagens de Exter (figura 25) rememora o movimento da manga do vestido da Julieta de Brown, e o tecido que se desenrola no braço esquerdo de Romeu tem movimento semelhante ao de outro figurino projetado

10 Refere-se ao texto *Alexandra Exter*, de Georgii Kovalenko, em BOWLT; DRUTT, 2000.

Figura 24. Henri Pierre Picou, *Romeu e Julieta*, sem data, 48 X 60 cm, Fonte: Wikimedia Commons Images.

por Exter (figura 26), sobretudo em contraponto a um elemento prismático horizontal: em Brown, braço e mão estendidos; em Exter, o chapéu em forma de cone. Além disso, o piso sobre o qual os personagens de Exter se apoiam e o balcão de Brown são oblíquos, a refletir na similaridade do movimento corporal de ambos os personagens.

Figura 25. Alexandra Exter, Figurino para Romeu e Julieta, 1921. Fonte: HUNT, 2011.

Figura 26. Alexandra Exter, Figurino para Romeu e Julieta, 1921. Fonte: HUNT, 2011.

Figura 27. Ford Madox Brown, *Romeu e Julieta*, 1870, óleo sobre tela. Fonte: Manchester Art Galery.

Liubov Popova, artista contemporânea a Exter, também projetou figurinos para *Romeu e Julieta*. Paralelamente, as duas mulheres artistas elaboraram elementos visuais para a interpretação de Tairov da tragédia de Shakespeare. Os desenhos de Popova (figuras 28 e 29) ressaltam as caracte-

rísticas do Construtivismo em sua vestimenta, inclusive no que sugere ser o penteado dos cabelos. Ambas as representações de personagens femininos – a de Exter e Popova – possuem volume e formas dinâmicas no traje, além de serem constituídas por traços abstratos marcantes, que atenuam a suavidade em relação a outras representações de Julieta. Porém, a abstração acentuada no desenho de Popova sugere que Exter preocupou-se em desenvolver desenhos mais técnicos para a confecção dos trajes, o que também pode ter reforçado ainda mais a sobrevivência da caracterização tradicional das personagens. Segundo Charlotte Douglas[11], Tairov havia advertido as artistas contra o excesso de similaridade com as peças tradicionais, bem como sobre a liberdade para a inversão de gênero dos atores e personagens: "as mulheres podem substituir os homens, e vice-versa" (BOWLT, 2000, p. 52, tradução nossa). Os desenhos de Exter para a peça, observa o autor, eram coloridos e exuberantes, enquanto os de Popova eram mais sóbrios. Certamente, estas questões somadas ao aspecto mais técnico da proposta de Exter contribuíram para que seus trabalhos fossem selecionados para a produção.

Figura 28. Liubov Popova, figurino para *Romeu e Julieta*, 1920. Fonte: Website Fine Art Images.

Figura 29. Liubov Popova, figurino para *Romeu e Julieta*, 1921. Fonte: BOWLT, 2000.

Em *Romeu e Julieta,* Tairov e Exter trabalharam juntos pela última vez na produção teatral. Apesar dos exuberantes trajes de Exter terem sido escolhidos para a peça, a produção não agradou aos críticos da época. De acordo com Bowlt, a produção não teve sucesso devido ao "excesso decorativo", que nas palavras dele "parecia mais adequado para uma pantomima ou circo" (BOWLT, 1977, p. 70, tradução nossa). Ainda segundo Bowlt, a concepção de Exter foi considerada estranha e mencionada por alguns críticos como "a mais amarga página" (BOWLT, 1977, p. 70, tradução nossa) da história do Teatro da Câmara.

Ao comparar os desenhos de Exter com as demais representações de *Romeu e Julieta*, fica evidente a introdução de seu próprio estilo pictórico na composição dos figurinos. O conjunto de peças

11 Refere-se ao texto de Charlotte Douglas, *Six (and a few more) Russian Women of the Avant-Garde Together,* em BOWLT; DRUTT, 2000.

geométricas formam o caimento do tecido, anteriormente representado de maneira mais realista (figuras 30 e 31). Contudo, os desenhos de Exter contém elementos comumente representados nas figuras dos personagens: as máscaras, os chapéus e a modelagem dos vestidos aos moldes do século XIX. Nem mesmo os trajes masculinos escaparam ao tradicionalismo formal, com as calças ajustadas, as casacas e o acessório de cabeça com penas, como podemos observar no desenho de Exter para Gregório (figura 32) em comparação com o traje de Romeu, na pintura de Francesco Hayez (figura 33). Estas características reforçam o quão marcantes são as imagens mais comuns que se construíram destes personagens.

Figura 30. Alexandra Exter, Figurino para Romeu e Julieta, 1921, lápis e guache sobre cartão, State Tretyakov Gallery, Russia.

Figura 31. Alexandra Exter, Figurino para Romeu e Julieta – Ama de leite, 1921, guache sobre papel, State Tretyakov Gallery, Moscou. Fonte: Website Fine Arts.

Figura 32. Alexandra Exter, Figurino para Gregório, de *Romeu e Julieta*, 1921.

Figura 33. Francesco Hayez, recorte da obra *O último beijo de Romeu e Julieta*, 1823, óleo sobre tela. Fonte: Wikimedia Commons Images.

Mesmo com tantos elementos tradicionais, os desenhos de Exter possuem caráter forte e marcante. As formas rítmicas e a vivacidade das cores da vestimenta conferem aos personagens certa agressividade. Por tratar-se de um desenho instrumental para a confecção do figurino, a Julieta de Exter, bem como as demais personagens, não possui expressão facial, mas é destemida em sua pose, a afrontar com seu gesto dançante outras representações de Julietas lamuriosas ou em sono profundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOLLON, Patrice. *A moral da máscara: merveilleux, zazous, dândis, punks, etc.* Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BOWLT, John E.; DRUTT, Matthew. *Amazons of the Avant-Garde.* Guggenheim Museum, 2000.

BOWLT, John E. "Construtivism and Russian Stage Design". *Performing Art Journal.* Vol. 1, Nº 3, p. 62-84, 1977.

CHRISTIE, Ian; TAYLOR, Richard. *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema.* Routledge, 2005.

DIJKSTRA, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture.* Nova York: Oxford University Press, 1986.

GUINSBURG, J. *Stalinavski, Meierhold e Cia.* São Paulo: Perspectiva, 2001.

HUNT, Laura A. *From Performer to Petrushka*: A Decade of Alexandra Exter's Work in Theater and Film. Dissertação de mestrado. Atlanta: Georgia State University, 2011.

PRUNSTER, Nicole. *Romeo and Juliet before Shakespeare.* Victoria University (Toronto, Ont.). Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2000.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove.* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STRIZHENOVA, Tatiana Konstantinovna. *Soviet Costume and Textiles: 1917-1945.* Paris: Flammarion, 1991.

XIMENES, Maria Alice. *Arte e moda na reinvenção do corpo feminino do século XIX.* São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

GT
O FEMININO NA MODA

30NOV2016

Coordenação: **Thaiana Gomes Vieira** (UFJF)

WEARING THEIR NATIONAL COSTUMES TRAJE NACIONAL: LATINIDAD Y BELLEZA EN EL MISS UNIVERSO (2011 – 2015)

Andrés Leonardo Caballero Piza[1]
Universidade Federal de Juiz de Fora

RESUMEN: Este artículo presenta el proyecto de disertación de maestría que desarrollo en el programa de Artes Cultura y Lenguajes de la Universidade Federal de Juiz de Fora, bajo la orientación de la Doctora en Historia Maria Claudia Bonadio. Aquí se presenta resumidamente lo que contendrá cada capítulo al concluirse el estudio, así como lo que se ha avanzado en la investigación, dividido en cuatro capítulos: 1. Pensar el Miss Universo; 2. Definición y necesidad de un Traje Nacional; 3. Caracterizaciones del Traje Nacional; 4. Cuerpo y Plasticidad: Símbolos Nacionales, Latinidad y Fantasía.

Palabras clave: Miss Universo, Traje Nacional, Latinidad, Belleza.

INTRODUCCIÓN

> Se dice que cuando Tetis se casó con Peleo, Júpiter convocó a todos los dioses a un banquete, excepto a Eris, esto es, a Discordia, que por haber llegado más tarde y no ser admitida en el banquete, lanzó una manzana desde la puerta al centro de la sala, y dijo que se la había de llevar la más bella (HIGINIO, 2009, p. 177)

La idea de juzgar la belleza y encontrar una figura que represente determinados ideales estéticos, es tal vez consecuencia del *Juicio de Paris* en la mitología grecorromana, donde Eris, la diosa de la discordia, dejó una manzana dorada "para la más bella", ya que ella no había sido invitada por Júpiter a la boda de Tetis y Peleo. Aquella manzana comenzó a ser el tema de discusión por parte de Juno, Venus y Minerva, quienes comenzaron a competir por el título de la más bella, sirviendo como juez Alejandro Paris. Ya ubicados en nuestra contemporaneidad, la manzana dorada se convierte en una corona y el *Juicio de Paris* en una especie de concurso de belleza, concursos tanto locales, regionales, nacionales e incluso internacionales, como el *Miss World* y el *Miss International*, por ejemplo.

El *Miss Universe*, objeto de este estudio, es un certamen de belleza creado en 1952, al cual se le atribuye la continuación del Concurso Internacional de la Belleza (*International Pageant of Pulchritude*) creado en Galveston, Texas, hacia 1926, realizándose su última edición en 1935, otorgando a la participante ganadora el mismo título de Miss Universo antes de la Segunda Guerra Mundial. Dicho certamen, surgido en "la época de las estrellas" (décadas de 1930 y 1940) (MORIN, 1980, p. 43), ya configuraba al concurso de belleza y especialmente el título de *Miss Universe,* como un lugar para abrir las puertas al estrellato de varias jóvenes proyectadas en Hollywood. Ya en la segunda mitad del siglo XX el concurso continua realizándose anualmente hasta nuestros días, eligiéndose a la mujer más bella del universo entre un promedio de 81 candidatas por edición desde el año 2000, y un promedio de 67 concursantes anuales desde su primera edición.

1 Mestrando em Artes, Cultura e Linguagens. Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail. pizart@msn.com

Wearing their National Costumes, frase en inglés que significa "vistiendo sus trajes nacionales", es una frase recurrente en la abertura del concurso de Miss Universo a la hora de presentar a las candidatas que compiten por este título, momento en el cual las delegadas exclaman su nombre y país de origen, otorgándose también un premio al mejor traje nacional: *the best national costume*. El uso de un traje nacional, como elemento dentro de un concurso de belleza, llama la atención para investigar de qué manera, por medio de estos vestuarios, se exportan identidades, y en el caso latinoamericano, se construye implícitamente una latinidad que generalmente remiten a la fiesta y el carnaval, teniendo en cuenta que el Miss Universo es el concurso internacional de belleza más popular de América Latina.

A continuación se presentan en cuatro subtítulos un resumen estimado de lo que contendrá cada capítulo, presentando también la metodología empleada y una bibliografía inicial que funcionan como referentes teóricos al momento de emprender la investigación.

PENSAR EL MISS UNIVERSO

Para comenzar, es pertinente dar a conocer el formato de competición de este concurso de belleza, saber cómo funciona el certamen, teniendo en cuenta las siguientes etapas en el concurso para evaluar a las misses: en primer lugar, existe una competencia preliminar donde todas las candidatas son evaluadas por un jurado en traje de baño, traje de noche y una entrevista en privado, obteniendo un puntaje de 1 a 10. Después de esta etapa, desde el año 2003[2], las 15 misses con mejor puntuación en la competencia preliminar son llamadas en la noche de coronación a las semifinales, desfilando en traje baño, reducidas posteriormente a un selecto grupo de 10 candidatas para desfilar en traje de noche, cerrando con un top de 5 semifinalistas, las cuales son entrevistadas respondiendo a la pregunta final, eligiéndose a la miss con la mejor respuesta como Miss Universo. Cabe señalar que el premio al mejor traje típico es entregado durante esta ceremonia, sin embargo, este es mostrado y elegido en un evento preliminar, siendo evaluado el vestido y no la candidata.

También es importante saber que existen requisitos para ser reina de belleza que envuelven ciertas características relacionadas con su jovialidad y "pureza sexual": la miss no puede ser divorciada, no puede tener hijos ni haber estado embarazada, no puede haber posado desnuda, y debe tener entre 18 y 27 años para participar, creándose la imagen de una mujer con ciertos comportamientos sociales que van más allá de las cualidades físicas, ya que literalmente no existen restricciones frente al peso, la altura, ni medidas de rigor, siendo deseable un cuerpo de contextura delgada. Por lo anterior, es importante señalar que la mujer más bella del universo, como una embajadora de la belleza, también realiza una labor social incluida en su agenda: visitar hospitales, algunos países subdesarrollados, presenciar campañas contra el VIH-SIDA, etc.; convirtiéndose de esta manera en una figura pública representada por un país.

Así, el elemento que identifica a cada miss como embajadora de su país en el concurso internacional, antes de ser coronada como Miss Universo, es la banda que porta en los diferentes eventos del concurso. La banda impone el nombre del país representado sobre el cuerpo elegido para personificar al territorio, siendo este el elemento que literalmente define el origen de la candidata, independientemente de sus trazos raciales. La banda juega como un elemento que no únicamente limita el origen de la candidata, visibiliza determinado territorio en la pasarela, en el

2 Antes de la edición del 2003 existían solo dos cortes en la competición: top 10 y top 5, ampliando este nuevo sistema de competición la entrada de más países en las semifinales. En las ediciones del 2011 al 2014 existió un top 16, siendo elegida una de las semifinalistas por el público.

sentido que, por ejemplo, en 1990 participó la primera candidata de la Unión Soviética, justo en el año que comenzaba su disolución.

Si bien la banda representa un territorio, esta está hegemonizando la diferencia cultural existente en el país representado. La cuestión de la raza, la etnia o el fenotipo, también es un elemento que genera otras discusiones en el concurso, entrando en diálogo a pensar cómo la mujer que personifica dicho territorio, realmente corresponde a los rasgos físicos predominantes de su lugar de origen, existiendo misses negras y latinas que han representado países europeos, por ejemplo. En todo caso, la misma *diferencia cultural* (BHABHA, 1998, p. 9)[3], étnica y racial existente en cada territorio, difícilmente podría ser encarnada por una reina de belleza, creándose una identidad que gira en torno a características físicas que raramente podrían reunir a toda una nación en pasarela: "los concursos de belleza crean un espacio compartido de símbolos y prácticas que definen la etnicidad y la feminidad en términos de una identidad nacional" (BANET-WEISER, 1999, p. 6).

***

Una vez introducidos los elementos que componen este concurso de belleza, se da paso para comprender en los tres próximos capítulos el objeto central de este estudio: el traje nacional en el contexto del Miss Universo, y de qué manera, como se indicó inicialmente, recrea identidades por medio de los símbolos allí materializados.

DEFINICIÓN Y NECESIDAD DE UN TRAJE NACIONAL

Para definir lo que sería el traje nacional en un concurso de belleza y su función, es importante conocer de antemano sus características por fuera de este. J. C. Flügel define el traje nacional como una señal de localidad o nacionalidad, los cuales "indican que el portador pertenece un distrito, un clan, o a una nación en particular" (FLÜGEL, 1966, p. 25), estando separados de lo que la moda pudiese imponer para su modificación, tratándose de trajes no cambiantes, un traje fijo. El traje nacional puede clasificarse, según Flügel, dentro de los trajes geográficos:

> En los trajes geográficos es más importante el elemento topográfico que el elemento social. La tradición asoció ciertos trajes a ciertas razas o a ciertos países. Dentro de cada grupo racial o nacional hay variaciones menores correspondiendo a determinadas localidades. Así, hay diferencias esenciales que nos permiten distinguir casi de reojo los trajes "nacionales", digamos, de Suecia, de Holanda y de Suiza. Pero dentro de estos grupos más grandes hay numerosas variaciones menores correspondientes a diferentes localidades, diferencias que en algunos casos pueden ser tan íntimamente asociadas con una determinada área de modo para distinguir dos ciudades vecinas (Flügel, 1966, p. 116).

3 "La diversidad cultural es un objeto epistemológico – la cultura como objeto del conocimiento empírico – mientras que la diferencia cultural es el proceso de la *enunciación* de la cultura como "*conocible*", legítimo, adecuado a la construcción de sistemas de identificación cultura. Se la diversidad es una categoría de la ética, estética o etnología comparativas, la diferencia cultural es un proceso de significación a través del cual afirmaciones *de la* cultura o *sobre* la cultura diferencian, discriminan y autorizan la producción de campos de fuerza, referencia, aplicabilidad e capacidad. La diversidad culturas es el reconocimiento de los contenidos y costumbres culturales pre-dados; mantenida en un encuadramiento temporal relativista, ella da origen a nociones liberales de multiculturalismo, de intercambio cultural o de la cultura de la humanidad. La diversidad cultural es también una representación de una retórica radical de la separación de culturas totalizada que existen intocadas por la intertextualidad de sus lugares históricos, protegidos en la utopía de una memoria mítica de una identidad colectiva única". (Traducción propia del Autor)

El traje nacional, como producto cultural, está relacionado con una indumentaria fija y/o de variaciones menores que identifican a un grupo o nación, una indumentaria que no es modificada dada su procedencia y usos característicos, siendo construido por cuestiones climáticas o folklóricas.

Definiciones como las de Flügel han realizado otros teóricos de la moda. Así, en este capítulo, se abordarán dichas discusiones con otros teóricos encontrados en el camino de la investigación, con el fin de construir una definición que oriente lo que sería el traje nacional, traje típico, traje tradicional, traje folclórico, *costume*, no moda, traje fijo... para así comprender el porqué de su aparición, usos e importancia en un concurso de belleza, partiendo con el presupuesto que es empleado como una estrategia para reafirmar ideales y símbolos nacionalistas dentro de una plataforma televisiva dirigida a un público común.

Caracterizaciones del Traje Nacional

Una vez abordado el significado de traje nacional se procederá a clasificar los tipos de trajes nacionales presentados en el Miss Universo. Si bien desde la edición 1962 del concurso se realiza la premiación del traje nacional y desde 1966 las misses se presentan con dichos trajes para la abertura del concurso, en esta investigación serán analizados los traje de las cinco últimas ediciones (2011, 2012, 2013, 2014 y 2015), ya que confidencialmente en los últimos años el concurso ha tenido una mayor concurrencia y variedad de países. En los 2011 y 2012 se alcanzó el máximo de participantes en la historia del concurso, 89 candidatas en cada edición, con un promedio de participación de 86 candidatas en las cinco últimas ediciones, superior al promedio de los años anteriores, teniendo en cuenta que para la edición 2016 del certamen (la cual se realizará en Enero del próximo año), se estima la participación de 87 candidatas.

Para la caracterización de los trajes nacionales, hasta el momento ya se cuenta con un presupuesto de cómo estos podría ser clasificados:

- Trajes nacionales que resultan de la apropiación de los *costumes* o trajes tradicionales de determinado lugar, los cuales algunos sufren determinadas alteraciones para la sexualización de la figura femenina, donde el uso de este vestuario se da principalmente por parte de los países europeos, asiáticos y africanos, a diferencia de los latinoamericanos.
- Trajes nacionales que personifican la historia o la cultura, es decir, fantasías que se apropian del propio patrimonio cultural para representar a la nación. Caben en esta categoría vestidos inspirados en las culturas precolombinas y objetos artísticos, así como la "reencarnación" de personalidades históricas por parte de las candidatas.
- Trajes nacionales que emplean las riquezas naturales de cada territorio para exaltar a la nación, siendo fantasías que emplean la representación de la fauna y la flora en sus indumentarias, para así destacar y además promocionar al país que se está personificando.

Las dos primeras categorías ya identificadas, pueden relacionarse con la construcción de nacionalismos anunciada por Stuart Hall:

> El discurso de la cultura nacional no es, así, tan moderno como aparenta ser. Este construye identidades que son colocadas, de modo ambiguo, entre el pasado y el futuro. Él se equilibra entre la tentación por retornar a las glorias pasadas y el impulso por avanzas más aún en dirección a la modernidad. Las culturas nacionales son tentadas, algunas veces, a regresar

> al pasado, a retroceder defensivamente para aquel "tiempo perdido", cuando la nación era "grande", son tentadas a restaurar identidades pasadas (HALL, 2006, p. 56).

Respecto al traje nacional inspirado en riquezas naturales y la biodiversidad, caben citar las palabras de Ana María Alonso, quien realizando una revisión bibliográfica sobre identidades nacionales y etnicidad, señala:

> Es preciso que se hagan investigaciones comparativas sobre cómo interpreta el nacionalismo a la naturaleza, poniéndola a disposición del consumo público, así como estudios de tropos de la naturaleza que han servido de inspiración para crear formas particulares de imaginar a los pueblos (ALONSO, 2006, p. 164).

Si bien podrían surgir más tipologías de los trajes nacionales, estos tres se han encontrado hasta el momento como las formas más recurrentes a la hora de representar a la nación, sin embargo, no quiere decir que serán excluidos del análisis la indumentaria que no se encaje dentro de dicha clasificación, ya que por ello dejan de ser interesantes a la hora de comprender el uso de dicha indumentaria para representar a un territorio y crear nuevas identidades.

CUERPO Y PLASTICIDAD: SÍMBOLOS NACIONALES, LATINIDAD Y FANTASÍA.

Este último capítulo se dedicará exclusivamente al análisis de los trajes nacionales latinoamericanos desde su plasticidad, expresión corporal y los símbolos empleados para la creación y representación de dichas identidades. También se hará referencia a los trajes nacionales de América Latina que han sido ganadores de este premio a lo largo del concurso. Se trata de analizar los materiales empleados para la creación de tales fantasías, pensando el cuerpo como figura que personifica e interpreta a la Nación y se impone de esta manera en la pasarela, así como una descripción de los símbolos visuales que en conjunto con la actitud de la reina durante su presentación, construyen una latinidad que acaba sexualizando el lugar de origen.

***

Así, a través de la organización de estos cuatro capítulos se busca responder a la hipótesis de cómo estos trajes nacionales, dentro del contexto de un concurso de belleza, recrean identidades usando la figura femenina como medio para personificar un territorio y construir una nación, enfocados en el caso latinoamericano.

Para finalizar la presentación de este proyecto, se menciona a continuación la metodología empleada para su realización y una bibliografía inicial que funciona como componente teórico y punto de partida al momento de indagar sobre identidad, trajes nacionales y concursos de belleza, la cual será ampliada con la consulta de artículos científicos sobre el tema de investigación.

METODOLOGÍA

Dada la cantidad de ediciones del concurso, sesenta y cinco hasta hoy, se hace necesario realizar un análisis estadístico para identificar las participaciones y recurrencia de los países concursantes

en el Miss Universo, especialmente al momento de clasificar los tipos de trajes nacionales. Para dicho análisis, este proyecto se soporta principalmente de cuatro fuentes documentales:

- Recursos audiovisuales: se trata de las grabaciones del concurso, las cuales se encuentran disponibles en plataformas como youtube. Gracias a este recurso será posible analizar el movimiento corporal de la miss al momento que porta su traje nacional, así como apreciar la manera en que se presenta al público con dicha indumentaria y ver en movimiento su participación en cada una de las etapas ya mencionadas del certamen.
- Fotografías: diversas fotografías han registrado a las misses y los eventos del concurso, las cuales están disponibles en la red, facilitando su consulta a la hora de realizar la investigación. Es importante señalar que desde el 2009 el sitio oficial del Miss Universo, www.missuniverse.com, almacena las fotografías oficiales del concurso, encontrándose de manera organizada la presentación de los trajes típicos y otras fotografías del certamen. Estas fotografías serán revisadas para comprender la postura de la miss frente al lente fotográfico y analizar los elementos plásticos y visuales que componen el traje nacional.
- Artículos de periódicos y revistas de farándula: el uso de plataformas como *google news* y la consulta en diversos sitios de moda y portales digitales permiten examinar la opinión de estos medios frente a determinada edición del concurso de belleza, especialmente cuando se genera algún rumor por el "mal comportamiento" de una miss. Estos portales también suelen ofrecer descripciones sobre los trajes nacionales empleados y las polémicas que alguna vez han causado el uso de alguno de estos dentro del certamen.
- Foros de Fans y Wikipedia: la mayoría de seguidores del Miss Universo son latinoamericanos y filipinos, dichos fans conservan material físico impreso que han digitalizado y dispuesto en blogs personales, foros de belleza y la propia Wikipedia. Funcionando estas plataformas virtuales como archivo para la recolección de algunas fotografías que son allí albergadas y datos del concurso, fuentes que serán debidamente cotejadas por los recursos audiovisuales para confirmar su originalidad.

BIBLIOGRAFÍA

Identidad

BENEDICT, Anderson. Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1993.

BHABHA, Homi K. O Local da Cultura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

GARCIA CANCLINI, Nestor. Culturas Hibridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México DF: Editorial Grijalbo, 1989.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HALL, Stuart. Da Diaspora. Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart; DU GAY, Paul (Comp.). Cuestiones de identidad cultural. Buenos Aires – Madrid: Amorrortu Editores, 1996.

HOBSBAWM, Erick; RANGER, Terence (Eds.). La Invención de la Tradición. Barcelona: Crítica, 2002.

Traje Nacional / Costume

FLÜGEL, J. C. A psicología das roupas. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1966.

HOLLANDER, Anne. II. O Trabalho De Moda. Moda, Não-Moda e Antimoda. En*: O sexo e as roupas. A evolução do traje moderno*. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda, 1996.

WILSON, Elizabeth. Introdução. En: *Enfeitada de Sonhos. Moda y Modernidade*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

Concursos de Belleza

BANET-WEISER, Sarah. The most beautiful girl in the world. Beauty Pageants and National Identity. Berkeley: University of California Press, 1999.

BELLERINO, Colleen; RICHARD Will; STOELTJE, Beverly. Beauty Queens on the Global Stage: Gender, Contests, and Power. London and New York: Routledge, 1996.

ELWOOD, Watson. MARTIN, Darci (Eds.). There she is Miss America. The Politics of Sex Beauty and Race in Americas Most Famous Pageant. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

RUTTER, Chloe (Comp.). Pasarela Paralela. Escenarios en los Reinados de Belleza. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2005.

SAVAGE, Candace. Beauty Queens. A Playful History. New York: Abbeville Press, 1998.

TICE, Karen W. Queens of Academe. Beauty Pageantry, Student Bodies, and College Life. New York: Oxford University Press, 2012.

A IMAGEM COMO TEXTO: AS FOTOGRAFIAS DE ELIANE LAGE COMO REFORÇO PARA SEU PADRÃO DE COMPORTAMENTO

Gabriela Soares Cabral[1]
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

RESUMO: O objetivo deste artigo é analisar através do método histórico-semiótico proposto por Ana Maria Mauad uma série de imagens da atriz Eliane Lage (1928-) publicada pela revista de fã *A Scena Muda* (1929-1955). Uma vez que a estrela foi considerada o principal nome do elenco feminino da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949-1954) para alavancar sua proposta de cinema industrial brasileiro baseando-se num sistema de estrelas inspirado no modelo norte-americano, é preciso entender este contexto cinematográfico e suas repercussões no país. Para isso, cabe fazer um breve paralelo entre os conceitos de *studio system, star system, american way of life* e esta proposta da Vera Cruz de implementação deste empreendimento.

Palavras-chave: Eliane Lage, Vera Cruz, *star system, studio system,* cinema.

INTRODUÇÃO

A Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949-1954) tentou trazer para o Brasil uma proposta de cinema em escala industrial seguindo os moldes do já consolidado cinema norte-americano. Para executar esta ambição, o estúdio buscou implantar um sistema de divulgação baseado no *star system* hollywoodiano. Assim, através da difusão de materiais e fotografias para a imprensa especializada realizada por seu Departamento de Imprensa, a Vera Cruz lançou estrelas para um público já acostumado com os ícones da cinematografia internacional.

Neste sistema estrelar nacional proposto pela Vera Cruz, alguns nomes se destacaram, dentre eles Eliane Lage (1928-), lançada pelo estúdio como principal rosto de seu elenco feminino. Assim, conforme Ana Carolina Maciel (2008), a atriz tinha sua imagem midiática pautada em um conceito de simplicidade e naturalidade, marcada pelo papel de sitiante, esposa e mãe zelosa.

Este artigo pretende entender, através da análise de fotografias de Eliane Lage publicadas pela revista *A Scena Muda*, como as revistas de fãs e o Departamento de Imprensa da Vera Cruz utilizavam imagens para reforçar este papel representado pela atriz.

Portanto, para a realização desta análise, faz-se necessário compreender o que foi este sistema industrial de cinema e o papel fundamental das estrelas nesta empreitada, bem como contextualizar a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, para que possamos compreender sua proposta para a cinematografia brasileira.

1 Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens (IAD-UFJF). E-mail: gabriela.soarescabral@gmail.com

A ERA DOS GRANDES ESTÚDIOS E SEU SISTEMA DE ESTRELAS

O domínio hollywoodiano, a nível global, constituiu-se, de fato, após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), quando os países europeus se encontravam devastados pelo conflito. Os Estados Unidos estavam fora dos campos de batalha e, portanto, possuíam condições de produzir filmes e exportá-los, o que acabou levando a uma universalização do olhar ianque. Também é válido citar o surgimento, na virada da década de 1920 para a de 1930, dos filmes falados, bem como o estabelecimento de um modelo de produção industrial – conhecido como *studio system* – que, pautado por preceitos capitalistas, se assemelhava ao visto nas fábricas do país. Somados, esses três fatores foram os responsáveis pelo advento da era dos grandes estúdios de cinema.

Ocorre, dessa maneira, uma setorização do processo de produção fílmica. Os procedimentos, que antes se achavam centralizados nas mãos dos diretores, passaram por uma especialização em departamentos, com características semelhantes às linhas de montagem industriais. Neste contexto, os estúdios não eram responsáveis apenas pela produção dos filmes, mas também pela sua distribuição e exibição. A base da estrutura bem sucedida desse sistema estava, segundo Cristina Meneguello (1992), fundamentada na promoção dos longas através da figura das estrelas. Este processo que reproduz os grandes atores e atrizes do cinema como o principal produto para a venda dos filmes ficou conhecido por *star system*.

O *star system* surgiu entre os anos de 1913 e 1919, momento no qual a indústria cinematográfica, ao intuir que o público reagia à presença de determinados astros, percebeu que seus produtos poderiam ser comercializados com a exploração da imagem de atores e principalmente atrizes, que passaram a ser encaradas como mercadorias – fabricáveis. Os investimentos e as técnicas de racionalização do sistema fazem da estrela um artigo destinado ao consumo das massas, uma vez que a sua difusão, em larga escala, é assegurada por veículos de comunicação modernos, como, por exemplo, imprensa, rádio e, nesta discussão, o cinema. Deste modo, os intérpretes são transformados em produtos a serem consumidos pelos espectadores, através da projeção-identificação prevista por Morin (1980). As estrelas, ao mesmo tempo em que adquirem um papel de mito[2], possuem também um lado humanizado, levando os espectadores a projetarem em seus ídolos aquilo que não podem realizar e se identificarem com seus atributos humanos. Portanto, neste processo, o *star system* transforma até a vida privada dos artistas em objeto dotado de valor comercial e publicitário: "a estrela é simultaneamente mercadoria de série, objeto de luxo e capital fonte de valor" (MORIN, 1980, p.81).

Conforme destaca Morin (1980), há no *star system* uma preponderância feminina. As estrelas femininas são mais mitificadas que as masculinas e, consequentemente, são mais idealizadas e menos reais. Segundo Laura Mulvey (1983), isto ocorre através do prazer visual, um conceito utilizado para descrever como Hollywood estruturou a sua cinematografia por meio dos códigos de uma linguagem patriarcal dominante. Existem, portanto, duas formas em que isto acontece: a primeira é o prazer em observar outra pessoa como um objeto de estímulo de olhar, enquanto a segunda se constrói no narcisismo que se identifica com a imagem vista. Dentro deste contexto, as mulheres se tornam signos de sexualidade convertidas em imagens ao se tornarem, simultaneamente, objeto erótico para os personagens na tela e para o espectador.

Assim, as estrelas, moldadas pelos grandes estúdios e representantes dos padrões estabelecidos pelo mercado cinematográfico, projetavam para o público feminino, através de arquétipos, as formas como a mulher deveria se comportar, se vestir e se embelezar:

2 É importante ressaltar que aqui falamos de mito como um conjunto de condutas e situações imaginárias onde os protagonistas são personagens sobre-humanas, heróis ou deuses. Dessa forma a estrela como mito é entendida pelo processo de divinização do cinema que a transforma em um ídolo para seus espectadores (MORIN, 1980).

> A estrela participa dessa purificação estética que é o cerne de todo o espetáculo. Passa, portanto, a alimentar o sonho ou o imaginário que, por sua vez, passam a modelar a conduta, ou seja, os processos de identificações e imitações são postos em prática. A partir daí, todo o gestual, o modo de expressão, as formas dos relacionamentos com o meio social são guiados pela conduta das estrelas que se transformam em modelos a serem seguidos. (GUBERNIKOFF, 2016, p.73)

Neste contexto, a imprensa cumpriu um papel mediador entre a influência cinematográfica e seus espectadores, através de impressos especializados em cinema, também conhecidos como revistas de fãs (MIRA, 2001). Criados neste contexto da hegemonia hollywoodiana, estes periódicos disseminavam o modo de vida norte-americano. Marcados pelo culto às estrelas, estas publicações traziam entrevistas, reportagens, fofocas e fotografias sobre seus astros e os bastidores de suas produções, como forma de fortalecer o *star system* e o *studio system,* já que a maioria das notícias e reportagens eram materiais publicitários produzidos e enviados pelos próprios estúdios. Além disso, estes veículos foram responsáveis por difundir estes padrões de aparência e conduta femininos, construídos pelos estúdios, para suas leitoras.

A VERA CRUZ E A PROPOSTA DE UM *STAR SYSTEM* BRASILEIRO

Com o fim da Segunda Guerra Mundial e da ditadura do Estado Novo, São Paulo vivia um período de efervescência cultural, onde o interesse pelo cinema crescia através da fundação de cineclubes e grupos de debate. Neste contexto, surgia em quatro de novembro de 1949 a Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

Criada em São José dos Campos pelo produtor italiano Franco Zampari e pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, a Vera Cruz produziu e coproduziu 40 longas-metragem em cerca de cinco anos de funcionamento. No período de seu surgimento já existiam outros estúdios, como a Atlântida, fundada em 1941, e a Cinédia, de 1930, ambos sediados no Rio de Janeiro, porém, esta foi o primeiro parque industrial em moldes profissionais do Brasil. Seu slogan, "Do planalto abençoado para as telas do mundo"(MACIEL, 2008), indicava sua ambição de realizar no país um cinema em escala industrial atingindo padrões internacionais. Dessa forma, alimentada por empresários paulistas, a companhia vinha com a proposta de instituir para a cinematografia nacional uma tentativa de *studio system,* através de material técnicos mais modernos e profissionais estrangeiros.

Além da produção cinematográfica nacional em bases industriais, a Vera Cruz tentou implementar também um *star system* brasileiro inspirado nos moldes hollywoodianos. Conforme destaca Maciel (2008), a companhia possuía o Departamento de Publicidade, um de seus pilares mais bem estruturados, responsável por expedir matérias para veículos de comunicação de todo o país. Desta forma, este setor desempenhou o papel de eleger e divulgar os nomes que estrelavam suas películas. Assim, os periódicos ilustrados, principalmente as revistas de fãs, exerceram um forte papel na difusão das produções nacionais e suas estrelas.

Nestas matérias veiculadas pelas revistas de fãs, retiradas dos materiais fornecidos pelo Departamento de Imprensa da Vera Cruz, Maciel (2008) observa padrão de comportamento representado por este *star system* nacional. Há uma valorização da mulher dedicada ao matrimônio, à maternidade e ao lar, de tal modo que se renuncia à carreira diante do amor e da família. Embora as estrelas não se dediquem inteiramente à vida doméstica por possuírem uma carreira cinematográfica, elas sempre evocam o desejo de encontrar um amor para se casar, muitas vezes cogitando deixar a atuação de lado. Portanto, estes modelos femininos explorados pelos periódicos evocam certos papeis tradicio-

nais dos anos 1950, pois conforme destaca Pinsky (2014), este período foi marcado por um ideal de felicidade conjugal, em que a maior forma de realização da mulher seria se dedicar ao casamento, aos filhos e ao lar, de tal modo, que isto se tornava um atributo natural atrelado a uma noção de "essência feminina".

Além disso, Maciel (2008) também nota uma predominância da imagem da mulher consumidora de confortos da vida moderna, como aparatos tecnológicos para a manutenção do lar, cigarros, rádios e cosméticos embelezadores, já que "o vínculo entre imprensa feminina e consumo se intensifica acompanhando o crescimento da indústria de bens ligados à mulher e a casa e o aumento do poder aquisitivo de setores da população" (PINSKY, 2014, p.19).

As estrelas brasileiras circulavam concomitantemente com as *stars* importadas, uma vez que os filmes estrangeiros, principalmente hollywoodianos, já estavam consolidados no imaginário dos espectadores quando se tem a fundação da Vera Cruz. Pode-se dizer, inclusive, que enquanto o estrelismo nacional ainda surgia, o reino das estrelas norte-americanas já apresentava sinais de desgaste, uma vez que segundo Morin (1980), desde 1948 a televisão se mostrava uma ameaça para o cinema. Porém, apesar da produção cinematográfica do país não tenha se firmado, os astros brasileiros, mesmo que com espaço menor em relação aos internacionais, foram amplamente veiculados pelas revistas de fãs:

> Desta forma, mesmo sem ter acesso aos filmes que por vezes nem chegavam a ser exibidos, a população "partilhava" o universo cinematográfico através de revistas que, com preços mais acessíveis e a possibilidade de circulação mais eficiente, alcançavam aqueles que não podiam frequentar as salas de cinema, seja por entraves econômicos ou até mesmo pela própria inexistência de salas exibidoras em cidades pequenas e/ou distantes dos grandes centros (MACIEL, 2008, p.151).

Uma vez que o *star system* norte-americano já se encontrava consolidado no Brasil, o estrelismo da Vera Cruz preservou atributos do modelo no qual se inspirou. Uma das principais evidências é a constante comparação de estrelas nacionais com os ícones do cinema hollywoodiano. As revistas ressaltavam as semelhanças na personalidade dos astros e também na aparência. Muitas vezes "as atrizes eram simbolicamente 'destrinchadas' pois seus traços e/ou formas se assemelhavam aos de vários ícones estrangeiros: olhos de Garbo, cabelos de Marilyn, etc" (MACIEL, 2008, p.157). Esta busca por similaridades com as estrelas internacionais chegou a gerar concursos para eleger pessoas comuns que também se parecessem com as *stars.* Através destas comparações, pode-se aferir que o padrão de beleza que permeava as estrelas da Vera Cruz era o mesmo do cinema hollywoodiano.

Assim, na tentativa de alavancar uma proposta de cinema industrial no país, a Vera Cruz baseou-se neste sistema de divulgação calcado em estrelas. Dentre os nomes lançados ao estrelato, neste artigo nos ateremos a Eliane Lage, uma vez que ao ser escolhida o "carro-chefe" da Companhia, a atriz teve sua imagem cultivada pela imprensa em parceria com o estúdio.

ELIANE LAGE: UMA IMAGEM DE SIMPLICIDADE

Nascida em 1928 em Paris, Eliane Lage se mudou para o Brasil aos seis meses, onde realizou, desde jovem, trabalhos com crianças carentes. Após voltar para Europa por um breve tempo, ela retorna ao país em 1949, quando conhece o diretor de cinema argentino Tom Payne (1914-1996), com quem viria a se casar posteriormente, que a convida para fazer um teste para o filme "Caiçara" da

Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Assim, em 1950, Eliane Lage estreia sua carreira de atriz, se tornando a escolhida para representar o principal nome do elenco feminino do estúdio.

Conforme destaca Maciel (2008), a imprensa teve um papel fundamental na gestação de estrela de Eliane Lage, pois as revistas buscavam explorar informações que situassem para o público quem era esta nova estrela que surgia:

> A maneira como foi estruturada sua "biografia" na imprensa muito se assemelha a um enredo cinematográfico. Alguns temas foram (e ainda são) amplamente explorados, dentre eles podemos destacar sua origem abastada, sua negação do estrelato e seu despojamento, sua paixão pelo marido, o fato de ser uma mãe dedicada, sua opção por uma vida reservada e o gosto pela natureza (p.203).

Desta forma, através dos materiais divulgados pelo estúdio e das matérias publicadas pelas revistas, Eliana Lage era representada como uma mulher simples e despojada, marcada pelo papel de esposa e mãe zelosa. Além disso, cultivava uma postura de desinteresse pelo posto de figura pública, negando sua vocação de atriz. Estas ausências em compromisso sociais promovidos pelo cinema geravam curiosidade por parte da imprensa, que estava sempre em busca do que publicar sobre a *star*.

Assim, ao estabelecer este breve perfil de Eliane Lage juntamente ao contexto de seu lançamento ao estrelado, é possível partir para o objetivo deste artigo, que visa compreender como as fotografias da atriz, disseminadas pela Vera Cruz e a imprensa especializada, refletiam este padrão de representação da estrela. Portanto, para a análise imagética de Eliane, nos basearemos no método sugerido por Ana Maria Mauad (2005) em que há a proposta de realização de uma abordagem histórico-semiótica, pois a fotografia, na qualidade de texto, deve ser vista como uma mensagem que se organiza a partir de duas frações: a expressão, que compete os atributos técnicos, e o conteúdo, determinado pelo campo da composição e sua relação com o contexto. Segundo a autora:

> O primeiro envolve escolhas técnicas e estéticas, como enquadramento, iluminação, definição da imagem, contraste, cor, etc. Já o segundo é determinado pelo conjunto de pessoas, objetos, lugares e vivências que compõe a fotografia. Ambos os segmentos se correspondem no processo contínuo de produção de sentido na fotografia, sendo possível separá-los para fins de análise, mas compreendê-los somente como um todo integrado (p.143).

Este método baseia-se em três premissas: a noção de série ou coleção, o princípio da intertextualidade e o trabalho interdisciplinar. A primeira baseia-se na ideia de que a análise crítica da fotografia não pode se limitar a um único exemplar, sendo necessária a realização de uma serialização das imagens. A segunda tem como fundamento que para ser interpretada como texto (suporte de relações sociais), a fotografia se relaciona com outros textos, produzindo, assim, a textualidade de uma época. A terceira se expressa na compreensão da imagem como uma mensagem significativa que se processa através do tempo, demandando por parte do historiador um aparato teórico-metodológico em coordenação com uma gama de outros saberes.

A partir destas colocações, partiremos para a parte analítica do presente artigo. Como objeto de análise, estudaremos as fotografias de Eliane Lage veiculadas pela revista *A Scena Muda* (1921-1955) entre o período de 1949 e 1954, anos de funcionamento da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. O periódico, que neste momento já havia mudado seu nome para *A Cena Muda*[3], foi uma das principais

3 A mudança do nome ocorreu na edição nº1052, de 20/05/1941, devido a uma reforma ortográfica realizada no período, e assim permaneceu até o fim de sua circulação.

revistas de fãs em circulação no Brasil. O enfoque se limitará às matérias chamadas perfil jornalístico, ou seja, uma biografia sintética de um determinado personagem.

Ao realizar uma busca relacionada Eliane Lage na revista em questão[4] estabelecido, foi possível encontrar apenas uma reportagem perfil[5], portanto, será este o nosso objeto de análise. Sob o título de "Eliane Lage: eu e a minha história", a matéria sobre a "rainha do cinema nacional" – como era chamada constantemente pelo periódico – foi publicada em 22 de julho de 1953, edição da qual também foi capa. Assinada em primeira pessoa por Gilmar Dias, o texto traz um breve panorama da história de Eliane Lage, do nascimento ao estrelato, com muita ênfase a seu casamento com o diretor Tom Payne. A matéria procura ressaltar, sempre que possível, a simplicidade da atriz. Além disso, o perfil vem ilustrado por quatro fotografias que analisaremos agora.

ELIANE LAGE:

"Eu e a minha história"...

Figura 1: Página de abertura do perfil jornalístico de Eliane Lage na revista *A Scena Muda*, número 30 de 22 de julho de 1953. Fonte: Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo, *online.* Disponível em: http://bjksdigital.museusegall.org.br/. Acesso em: 10 ago.2016

4 Todas as edições da revista se encontram digitalizadas de forma completa no site http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/ permitindo este tipo de busca.

5 Na realização da pesquisa pelo nome da atriz foram encontradas um total de 69 ocorrências.

Figura 2: Segunda página do perfil jornalístico de Eliane Lage na revista *A Scena Muda*, número 30 de 22 de julho de 1953. Fonte: Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo, *online*. Disponível em: http://bjksdigital.museusegall.org.br/. Acesso em: 10 ago.2016

Ao observar as quatro fotografias que ilustram a matéria como um todo, podemos notar já que foram produzidas como série, pois é evidente que Eliana Lage utiliza a mesma roupa, havendo apenas alguma pequena mudança em cada foto, como na figura 2, em que a ausência de casaco na imagem em que divide um refrigerante com o marido e o uso do lenço nas outras duas restantes. Além disso, ao lado da assinatura da reportagem, há um crédito para as imagens sob o nome de A. Lima. Não podemos afirmar quem, de fato, realizou as fotografias, se a revista ou o Departamento de Imprensa da Vera Cruz, pois conforme Flora Bender (1979) afirma em seu estudo sobre *A Scena Muda*, muitos membros do expediente da publicação também eram publicitas da Companhia. Assim, entender que estas imagens fazem parte de uma unidade nos ajudará a compreendê-las facilmente, uma vez que conversam entre si.

A fotografia representada na figura 1 foi publicada na página de abertura do perfil jornalístico da atriz sob a legenda: "Eliane Lage folheava a 'Cena Muda' quando o 'flash' explodiu, fixando toda a sua simplicidade, traduzida num sorriso muito natural...". No que se refere à análise técnica, podemos dizer que se trata de uma foto posada simulando flagrante, um tipo de fotografia produzida dentro de estúdios com o objetivo de mostrar um pequeno detalhe da intimidade da estrela, como se não fosse propositalmente forjada. Segundo Adamatti (2008), este tipo de imagem era constantemente utilizado pela revista em questão.

Ainda no aspecto técnico da análise, nos interessa também observar a composição do quadro através dos aspectos de enquadramento e nitidez. Na fotografia, Eliane Lage aparece em primeiro plano[6], ocupando quase todo o quadro, o que segundo Jullier e Marie (2009) representa um desejo de entrar em intimidade com o personagem retratado. Além disso, a estrela, como objeto central da imagem, aparece focada e iluminada, contrastando com o restante da imagem, que está fora de foco e com baixa luminosidade. Assim, a partir deste arranjo, percebe-se a intenção de dar maior destaque à atriz.

Ao partirmos para a análise no campo do conteúdo, iremos nos ater ao local, pessoas e objetos retratados. Nesta imagem, em específico, não é possível identificar onde Eliane Lage está sendo fotografada, devido à baixa qualidade da foto. Também é de pouca legibilidade o elemento que a atriz carrega em mãos, pois este não aparece em sua totalidade no quadro, porém, sabemos se tratar de uma edição da revista *Scena Muda*, uma vez que a legenda traz esta informação. Quanto à representação de Eliane, podemos notar que a estrela aparece de perfil com olhar deslocado evitando contato direto com observador. Suas roupas discretas combinadas com os cabelos soltos e a maquiagem leve remetem à simplicidade da atriz, atributo constantemente evocado pela imprensa. De acordo com Maciel (2010), estes elementos configuram um costume de representações de Eliane e também são encontrados em fotografias de Greta Garbo.

> [...] é possível constatar semelhanças de posicionamento, de figurino (que serve apenas para emoldurar o colo), de deslocamento do olhar para fora do quadro (para cima ou para baixo), de enquadramento do rosto e de forte contraste claro escuro. Não há como afirmar que o fotógrafo que efetuou tais registros de Eliane Lage teve contato com as fotografias de Garbo, mas o fato é que, desde os primórdios do século XX, revistas brasileiras de cinema, como *Cinelândia* e *A Scena Muda*, reproduziam fotografias de atrizes do cinema internacional, algo que possivelmente deve ter influenciado os fotógrafos da Companhia. (MACIEL, 2010, p.185)

Outro ponto importante de se destacar nesta representação de Eliane Lage é o uso de um par de brincos e um colar que, embora não possamos afirmar com certeza, aparentam serem feitos de pérolas. As joias eram adereços importantes na composição imagética das estrelas durante o *star system*. Dentre os tipos de pedras, as pérolas eram mais modestas, sendo tradicionalmente associadas à virtude e à classe (DYHOUSE, 2010). Assim, podemos refletir que, talvez, até os acessórios tenham sido escolhidos de forma a combinar com esse ar de simplicidade cultivado pela atriz.

Com a legenda "Uma pose da estrêla de 'Sinhá Moça', o novo triunfo do cine brasileiro...", a segunda fotografia a ser analisada também vem representada na figura 2. Diante dos aspectos técnicos, a imagem traz Eliane Lage numa foto da categoria posada e em plano americano[7], um enquadramento utilizado pelo cinema para revelar a expressão da atriz e sua silhueta ao mesmo tempo, em equilíbrio. Tal posicionamento de câmera pode ter sido utilizado como forma de mostrar as roupas usadas pela protagonista do elenco da Companhia sem deixar de revelar sua expressão. Diferentemente da outra fotografia, nesta não há contrate entre o objeto central (a atriz) e o fundo. Este jogo de luz e sombra fica a cargo do lenço utilizado pela estrela.

Em relação ao conteúdo da fotografia, é possível notar que o lenço está sobre a grade em que Eliane está apoiada, o que pode sugerir uma forma de dar destaque a sua expressão, que mais uma

6 O primeiro plano, também chamado de plano fechado ou *close up*, representa um enquadramento próximo a uma pessoa ou objeto, deixando pouco espaço a volta. É considerado um plano de intimidade e expressão.
7 Plano americano é a nomenclatura dada, no cinema e no vídeo, ao posicionamento de câmera que enquadra o personagem dos joelhos para cima.

vez desloca o olhar e não encara seu observador, através do contraste com o restante da composição. Como este enquadramento permite ver mais de seu figurino, é possível confirmar que se trata de roupas discretas e em tons claros, que se misturam com os tons do cenário composto. Esta é mais uma maneira imagética utilizada pelo perfil para refletir a característica de Eliane sempre ressaltada pela imprensa, a simplicidade.

A terceira fotografia que analisaremos, também presente na figura 2, igualmente se enquadra na categoria de foto posada simulando flagrante e retrata Eliane Lage e Tom Payne dividindo uma bebida com a legenda "Juntos, sorvem o refrigerante que, ao que parece, está uma delícia...". No que se refere aos aspectos formais da imagem, a atriz e seu marido foram registrados em plano conjunto[8] com certa proximidade da câmera, possibilitando notar a expressão do casal. É importante destacar que ambos estão dispostos equilibradamente no quadro. No quesito relacionado à nitidez, a imagem é bem iluminada como um todo, resultando em baixo contraste entre o os personagens e o restante do cenário.

Quanto à composição, dois elementos são importantes para a leitura desta imagem: a disposição do casal e a presença do refrigerante. Eliane Lage e Tom Payne foram registrados em lados opostos da mesa, e ao dividirem o mesmo copo trocam olhares. Isto sugere uma relação intimidade e cumplicidade, o que representa o destaque dado ao casamento da estrela neste perfil e a noção de felicidade conjugal disseminada pelo cinema e imprensa ilustrada neste período. Quanto ao refrigerante, este representava um dos símbolos da sociedade de consumo ligada ao *american way of life*, o que alude a esta influência hollywoodiana vivida pela Vera Cruz. Vale citar também o cobogó ao fundo do quadro, que aparece apenas na direção da fotografia onde está Payne, de forma que o lado onde Eliane está posicionada é apenas uma parede em tom claro, o que cria um contraste maior com a figura da atriz, e consequentemente maior destaque, em relação ao marido.

A última imagem a ser analisada do perfil de Eliane Lage se trata de uma fotografia posada, dentro de um veículo, ao lado de Tom Payne, como é possível observar na figura 2. Ao observarmos os aspectos técnicos, podemos notar que a foto retrata com legenda "Juntos na caminhonete que lhes pertence e em que viajam sempre" o casal através de um plano conjunto, em um enquadramento no qual a atriz está mais próxima da câmera do que seu marido. Neste registro, a estrela aparece com destaque em relação ao restante da composição, uma vez que suas roupas claras contrastam com o cenário escuro do automóvel e com o traje usado pelo diretor, que em relação à fotografia anterior acrescentou um paletó a seu figurino.

Já na análise de conteúdo da imagem, podemos notar que, pela primeira vez nesta série fotográfica, Eliane Lage encara a câmera, o que sugere uma forma de proximação com o observador. Enquanto isso, Tom Payne a abraça e a olha, indicando uma atitude de proteção em relação à esposa. Nesta foto, o veículo representa um cenário importante para a composição, uma vez que seu jeep é um tema constante na imprensa, assim como nesta reportagem perfil, como uma forma de destacar o estilo de vida simples do casal.

Assim, ao analisar esta série fotográfica utilizada pela *A Scena Muda* para ilustrar a matéria é uma forma de reforçar padrões de representação de Eliane Lage utilizados pelo estúdio e pela imprensa especializada. Portanto, as fotos em que a estrela é registrada sozinha expressaram sua personalidade pautada por uma simplicidade construída, enquanto as que aparece acompanhada de seu marido retratam a idealização de felicidade conjugal e o estilo de vida do casal.

8 O plano conjunto é um enquadramento com a função de situar a ação,apresenta o personagem, ou um grupo de pessoas no cenário, e permite reconhecer os atores e a movimentação em cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do papel das estrelas exercem no imaginário do público espectador na década de 1950, o Departamento de Imprensa da Vera Cruz ao lançar Eliane Lage como principal rosto de seu elenco feminino, cultivou para a atriz uma figura marcada pela simplicidade, despojamento e felicidade conjugal. A partir deste perfil, a imprensa difundiu a imagem de Eliane Lage como grande estrela nacional para um público já acostumado com as *stars* hollywoodianas.

Neste contexto, as fotografias foram uma forma de reforçar este perfil retratado por Eliane Lage, através de uma construção imagética que ressaltasse estes atributos de relacionados à estrela. Desta forma, a imprensa em conjunto com a Vera Cruz trabalharam cenário, figurino, enquadramento, iluminação, dentre outros fatores para ilustrar estes aspectos de simplicidade, naturalidade e esposa ideal tão bem representados por Eliane.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMATTI, Margarida Maria. A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs**:** A Cena Muda e Cinelândia (1952 – 1955). Dissertação (Mestrado em Estudos do Meio e da Produção Mediática) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BENDER, Flora Christina. A Scena Muda. 1979. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979

DYHOUSE, Carol**.** Glamour: women, history, feminism. Londres: Zed Books, 2010.

GUBERNIKOFF, Giselle. Cinema, identidade e feminismo**.** São Paulo: Editora Pontocom, 2016.

MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim. "Yes nós temos bananas". Cinema industrial paulista: a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, atrizes de cinema e Eliane Lage. Brasil, anos 1950. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

_____. Encantamento do rosto: poses e retratos de cinema. An. mus. paul., São Paulo, v. 18, n. 1, p. 179-205, jun. 2010 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142010000100006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 05 ago. 2016.

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. An. mus. paul., São Paulo, v.13, n.1, p.133-174, Junho 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142005000100005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 05 ago. 2016

MENEGUELLO, Cristina. Poeira de estrelas: o cinema hollywoodiano da mídia brasileira das décadas de 40 e 50. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

MIRA, Maria Celeste. O leitor e a banca de revistas: a segmentação da cultura no século XX**.** São Paulo: Olho d'Água/Fapesp, 2001.

MORIN, Edgar. As estrelas de cinema. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema:* antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. Lendo as imagens do cinema. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

PINSKY, Carla Bassanezi. Mulheres dos anos dourados. São Paulo: Contexto, 2014.

VESTUÁRIO E FEMINISMO: A ROUPA COMO RESISTÊNCIA NA LUTA PELA IGUALDADE

Laise Lutz Condé de Castro[1]
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

RESUMO: O recorte escolhido esse seminário foi trazer um resumo de como se sucederá o projeto de mestrado aprovado no Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, a fim de discutir em comunicação oral o que se pretende com o projeto, compartilhar e agregar novas referências, além de fomentar discussões acerca do tema. Portanto, nesse texto serão apresentadas as pretensões do projeto, como ele será desenvolvido e suas descobertas até o presente momento.

Palavras-chave: Feminismo; Vestuário feminista; Resistência não-verbal.

INTRODUÇÃO

O feminismo voltou à voga atualmente e se tornou assunto presente em rodas de conversas informais, nos meios de comunicação e até mesmo nas pautas políticas. Através da observação de passeatas e marchas contestadoras sobre o direito das mulheres de 2014 em diante no Brasil, surgiu a ideia de estudar as recentes problemáticas e contextos onde o feminismo está inserido. Nessas manifestações percebe-se a presença constante de faixas ou cartazes com dizeres como "Minha roupa não lhe dá direitos!", "Meu corpo, minhas regras!", "Vestida ou pelada quero ser respeitada!", que destacam ainda a forte importância do vestuário e do comportamento das mulheres nas pautas feministas.

É importante ressaltar que o feminismo age em ondas e que segundo Michelle Perrot (1972), possui intervalos, aparece em determinados períodos, é instável e possui reivindicações inconstantes. Ao contrário de outros movimentos sociais contemporâneos, o feminismo não se baseia em organizações estáveis capazes de capitalizá-lo nem em partidos políticos, apesar de algumas tentativas frustradas, apoiando-se em personalidades específicas, associações mais frágeis e grupos/coletivos efêmeros. Posto isso, podemos considerar que o movimento revive uma nova "onda", um novo momento de ação destacada na sociedade brasileira, ainda recente e pouco estudado, onde novas problemáticas, discussões e vertentes surgem, e até mesmo renascem de "ondas" passadas.

Deve-se observar também que o vestuário sempre foi pauta constante nos debates tanto atuais quanto passados dentro do movimento, devido à importância de seu papel na construção social da identidade, sendo assim, alvo de críticas pelas feministas considerando as diversas restrições e imposições de padrões aos quais as mulheres foram e ainda são submetidas para a aceitação social. Desta forma, o movimento feminista sempre buscou maneiras de utilizar o vestuário como forma de resistência não-verbal, criando novas possibilidades de trajes, adaptando, resignificando e propagando assim, seus ideais de luta através das roupas.

1 Mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens. laiselutz1@hotmail.com

INVESTIGANDO AS RELAÇÕES ENTRE VESTUÁRIO E FEMINISMO

A pergunta que move este trabalho é quais as mudanças de pensamento sobre vestuário e comportamento das mulheres nos movimentos feministas desde os anos 1960/80, denominada a "Segunda Onda" feminista, até o momento contemporâneo. A partir disso, investigar as transformações nos ideais dos movimentos feministas brasileiros e como o vestuário e o comportamento das mulheres estão inseridos e refletem nas discussões acerca da igualdade.

A maior visibilidade dos debates sobre gênero fomentados graças aos novos veículos de comunicação, como as redes sociais, reflete em uma nova "onda" de discussões acerca do movimento feminista e de outros questionamentos da comunidade LGBTQQI[2] quanto às possibilidades e repressões causadas pela desigualdade entre os gêneros e o binarismo sexual. O campo de estudos de gênero já é amplo, mas constantemente abre espaço para novas pautas a serem debatidas e pesquisadas devido às constantes mudanças nos movimentos sociais e suas ações.

A partir disso, surge a necessidade de pesquisar e entender as mudanças de posicionamento dos movimentos feministas atuais em comparação com outro momento histórico a partir do vestuário e comportamento, visto que a moda sempre funcionou a partir do lugar que a mulher ocupa socialmente e com isso, muitas barreiras foram rompidas, como as de classe, de "decência" e "vulgaridade", de idades, faltando ainda a ruptura com os padrões de gêneros impostos há séculos.

A metodologia que guiará o percurso do projeto será separada em dois momentos. Primeiramente, pretende-se pesquisar as discussões abordadas sobre vestuário e comportamento em dois jornais brasileiros frutos da imprensa alternativa feminista que circularam no país entre os anos 1976-1988, *Nós Mulheres* e *Mulherio*, ambos da cidade de São Paulo. A análise desses veículos será importante para o trabalho, pois a partir da leitura minuciosa será possível conhecer os discursos propagados pelas feministas brasileiras do período e como isso impactava as leitoras, visto a troca frequente de correspondências nas sessões específicas dos jornais, além da percepção se ambos eram coesos ou destoavam em alguns aspectos quando o assunto era vestuário e comportamento feminino.

Em um segundo momento, a fim de elucidar o pensamento feminista contemporâneo acerca dos assuntos escolhidos, prezou-se pela análise de dois veículos bastante atuais e de fácil acesso. O primeiro deles é uma revista on-line independente denominada *Capitolina*, criada por jovens brasileiras, já o outro veículo é o *blog Think Olga*, fruto de um projeto de jornalismo independente. Ambos parecem ser enriquecedores para o trabalho assim como os jornais da imprensa alternativa feminista por seu conteúdo e público alvo, permitindo contextualizar e compreender um determinado período recente e bastante múltiplo.

As leituras de bibliografias selecionadas também são de suma importância para a realização do projeto, pois a partir delas, relações, contextualizações, material histórico e conhecimento mais amplo da sociedade auxiliarão no embasamento da dissertação pretendida.

A dissertação será composta de três capítulos principais. No primeiro, intitulado "Movimento feminista, vestuário e comportamento" será traçado um panorama sobre o movimento feminista no Brasil a fim de compreender seus discursos e atuações desde a denominada "Segunda Onda" até o presente momento, podendo ser necessário um retorno aos primórdios do movimento para uma melhor contextualização.

O denominado feminismo de "Segunda Onda" aflorou a partir dos anos 1960 e tinha como bandeira a "liberação" das mulheres e ainda, a igualdade de direitos entre os gêneros. Ainda que tivesse forte inspiração nos movimentos feministas de "Segunda Onda" internacionais, que nos anos 1970

2 Sigla que define, no inglês, "Lesbian, Gay, Bisexual, Transsexual, Queer, Questioning and Intersex". Seria considerada pelo movimento como a sigla mais abrangente definida até o momento.

ganhariam ainda mais força, em solo brasileiro as problemáticas possuíam suas especificidades devido à conjuntura política do país, que estava sob o regime de ditadura militar, limitando ainda mais a liberdade de expressão e levando o movimento a um viés esquerdista.

> Com isso, no Brasil, a questão do trabalho e os problemas da mulher trabalhadora tiveram inicialmente prioridade sobre tantas outras pautas feministas da "Segunda Onda". Porém, em pouco tempo, as demais reivindicações ganhariam força, com destaque para os assuntos ligados a sexualidade e corpo e à violência contra a mulher, por exemplo. (PEDRO, 2012, p.240)

Como já mencionado, as "ondas" do movimento feminista são inconstantes. No feminismo contemporâneo, o caminho a ser seguido será uma ideia utilizada por Sônia Maluf (2006) que define este como a tematização do sujeito como a questão central do feminismo contemporâneo. A partir de uma participação no 10º Encontro Feminista Latino-Americano e do Caribe, a autora pontua suas observações sobre este e suas vertentes. Ela destaca a diferença na forma e nos direcionamentos desse sujeito nos debates:

> De um lado, a reivindicação das transgêneros de serem "incluídas" como mulheres e feministas nos encontros remete a uma dinâmica e a um processo que pode se definir como centrípeto, ou seja, em direção a um centro comum, ao compartilhamento (na diferença) de uma "identidade comum" às mulheres e feministas do encontro. De outro, em relação às jovens, lésbicas, negras, etc, a dinâmica é inversa, centrífuga, ou seja, o deslocamento de um centro comum (mulheres), para uma fragmentação e diferenciação (compartilhada) de especificidades não redutíveis ao termo comum. Dois movimentos opostos em relação ao que parece ser uma mesma questão: a reivindicação de um lugar político legítimo e qualificado no interior do movimento. De um lado, "apesar da diferença", apontar o que é semelhante; de outro, apesar de serem todas mulheres, apontar a diferença como o lugar dessa legitimidade. (MALUF, 2006, p.4)

As questões de subjetividade e identidade política norteiam o movimento feminista contemporâneo, pontuando as divisões e divergências presentes nas discussões de interesse feminista e fragmentando-o para problemáticas além da igualdade de gênero. "Se antes, o que se via era um 'conflito de interpretações e de representações': qual a melhor política para o movimento; hoje a discussão se daria em torno de um 'conflito de subjetividades'" (MALUF, 2006, p.4) E é justamente a subjetividade que embasará os questionamentos e a legitimidade dentro do movimento.

O vestuário também será abordado neste capítulo a partir do seu importante papel durante séculos na restrição comportamental das mulheres em vários locais do mundo. Porém, este também pode ser uma potente forma de resistência não-verbal, seguindo a ideia de Diana Crane (2006), de comunicação através do vestuário, onde é possível, conscientemente ou não, utilizar roupas que simbolizem uma resistência ao padrão hegemônico de determinados períodos.

No segundo capítulo cujo título é "A 'Segunda Onda' e a imprensa alternativa feminista dos anos 1970/80", o enfoque será dado ao conhecimento da imprensa feminista do período proposto e como os discursos acerca do vestuário e do comportamento das mulheres eram propagados nos jornais escolhidos. Pretende-se compreender os ideais, suas concordâncias ou dissonâncias e sua circulação nos períodos em atividade.

O jornal *Nós Mulheres* foi publicado pela Associação de Mulheres em São Paulo e circulou entre 1976 até 1978. Já o *Mulherio*, teve sua circulação entre 1981 e 1988, também na cidade de São Paulo, porém foi desenvolvido com o apoio da Fundação Carlos Chagas e da Fundação Ford.

Apesar do curto período de tempo do jornal *Nós Mulheres* perante o *Mulherio*, é interessante a atenção para questões de localização, ambos na mesma cidade, de continuação ou descontinuidade de pautas, visto a diferença de três anos de um jornal para o outro e até mesmo as divergências ou convergências de vertentes feministas. Em leituras iniciais, já se nota que, ao menos no quesito comportamental feminino, os dois divergem, sendo o *Nós Mulheres* mais tendencioso para o posicionamento da mulher se vestir ou se comportar como um homem elevando a ideia de igualdade, e o *Mulherio* tendendo à valorização do feminino como algo positivo.

Ainda a partir de leituras primárias, pode-se perceber que no viés da moda o feminismo de "Segunda Onda" internacional, assim como no século XIX, possuía um discurso de abnegação aos padrões de moda vigentes do momento. Diana Crane (2006) destaca que Simone de Beauvoir desempenhou um papel importante nas visões das feministas perante a moda. Com um discurso mais afiado e crítico, as feministas da década de 1970 propunham formas alternativas de vestuário, como forma de ruptura com os modelos em voga presentes e se alinhando mais a um vestuário masculino composto de calças, camisetas mais informais e sapatos baixos. Já as feministas lésbicas evitavam ao máximo qualquer tipo de adorno e exibição corporal.

No feminismo brasileiro, os pensamentos sobre vestuário eram semelhantes à ideia de ruptura com a moda proposta pelas feministas estrangeiras. No jornal *Nós Mulheres*, a tendência era a de descartar semelhanças com os estereótipos vigentes de feminilidade como forma de resistência à imagem de inferioridade, pois o tipicamente feminino ainda era associado, por homens, como algo fútil, supérfluo e sem importância, que aumentava ainda mais a superioridade masculina no âmbito social e profissional.

> Para que a mulher e o homem fossem tratados como iguais, as feministas assumiram o comportamento, os códigos de sociabilidade, os parâmetros, a linguagem e as referências masculinas e abandonaram alguns referenciais femininos - como a moda, a estética, os cuidados de si, a cozinha, a casa, os cuidados com os filhos, etc. (MARSON, 1996, p.96)

Porém, as discussões acerca do vestuário feminista não eram homogêneas. Devemos dar ênfase aqui à conotação negativa que o termo *feminista* possuiu por muito tempo no Brasil, sendo colocado como o oposto de *feminina.* Até o final dos anos 1980, o rótulo recebia muita relutância por parte de mulheres, pois a sociedade ainda associava o feminismo à luta de mulheres masculinizadas, feias, mal-amadas, ressentidas e anti-homens (PEDRO, 2012). Muitas mulheres, mesmo que a favor da igualdade de gênero, preferiam não adotar a nomenclatura. Sendo assim, também floresceu outra vertente do movimento feminista que não pretendia romper com o feminino, mas sim valorizá-lo como diferente do masculino, porém não inferior.

> O fato de pretender "recuperar a dignidade, a beleza e a força" das mulheres vai nesta direção: a valorização do feminino e a tentativa da construção de uma identidade feminina longe dos estereótipos da feminista como não-mulher e da mulher como inferior ao homem. (MARSON, 1996, p.96)

Surge então uma tentativa de construção de uma nova imagem da feminista observada no jornal *Mulherio*, que não abnega do feminino e do vestuário padronizado socialmente, que seria mais facilmente aceita por homens e mulheres e, que não distancie estas do movimento por medo de julgamentos e chacotas recorrentes no período. "Ocorre, então, a aceitação da feminilidade e do

feminino para a feminista, além de uma busca de não apenas mudar o Estado, as leis, mas os homens e a sociedade como um todo". (MARSON, 1996, p.101)

É interessante perceber a divergência de opiniões já presente nos movimentos brasileiros do período e como isso reforça a importância de se entender esses discursos com mais clareza. A partir disso, é ainda mais relevante a presença dos jornais *Mulherio* e *Nós Mulheres* na dissertação, visto os diferentes discursos entre ambos, sobre tudo no que envolve o vestuário e o comportamento feminino, além de sessões como as opiniões das mulheres escritoras e o *feedback* das leitoras através das cartas enviadas ao jornal. Dessa forma, a contribuição se torna ainda mais frutífera para a dissertação, devido a uma maior possibilidade de compreensão de diferentes vertentes e pensamentos através de depoimentos dessas próprias mulheres do período, contribuindo para a construção de um pensamento da época.

No último capítulo, intitulado "O movimento feminista contemporâneo: tradições e superações" serão traçados os discursos acerca do vestuário e do comportamento das mulheres a partir das observações de dois veículos on-lineescolhidos para a representação do período atual. A partir disso, pretende-se definir uma comparação entre os dois momentos pesquisados a fim de compreender as mudanças e as reiterações nas pautas e nos discursos observados nos períodos estudados.

O primeiro veículo escolhido é a revista independente *Capitolina* que está disponível *on-line* de forma gratuita. A sua circulação é destinada para meninas adolescentes e seu intuito é auxiliar no crescimento e na auto-estima destas na fase da vida onde as identidades são formadas. Apesar de se destinar ao público jovem, é de se reconhecer sua disponibilidade desde 2014, fazendo com que as leitoras estejam envelhecendo junto com a publicação, além ainda de diversos conteúdos pautarem temas que abrangem mulheres em suas diferentes idades. A outra escolha é o *Think Olga*, blog feminista fruto de um projeto criado em 2013 pela jornalista Juliana de Faria. O objetivo do veículo é "criar conteúdo que reflita a complexidade das mulheres e as trate com a seriedade que pessoas capazes de definir os rumos do mundo merecem", segundo a própria descrição. Ambos são interessantes por diferentes abordagens, uma mais leve e outra mais "sisuda", e por sua grande circulação e reconhecimento entre os movimentos feministas brasileiros, principalmente os *cybernéticos*.

O trabalho nessa fase caminhará assim como no segundo capítulo, a fim de uma tentativa de esclarecimento de um pensamento de um período. Porém, é importante já esclarecer a dificuldade de concretização de um pensamento acerca do momento contemporâneo visto a proliferação de diversas vertentes feministas frutos da interferência direta do sujeito nos movimentos sociais. Dessa forma, os resultados, provavelmente, não abarcarão uma vasta gama de ideias presentes no período. Sobre o vestuário e o comportamento através de leituras preliminares, é perceptível a ideia de vestuário interligada a escolhas de forma mais subjetiva, onde não se impõe em momento nenhum o que se deve ou não vestir, o que valida, de forma inicial, a ideia de feminismo do sujeito. Porém, é importante já destacar que determinadas escolhas não são tão privadas assim, visto a influência e pressão direta vivida pelas mulheres através dos padrões sociais.

Deve-se ressaltar que todos os comentários tecidos nesse momento são iniciais e frutos de leituras básicas, criando hipóteses para a dissertação e caminhos que podem ser mudados no decorrer da pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CRANE, Diana. *A moda e seu papel social*: classe, gênero e identidade nas roupas. São Paulo: Senac, 2006.

MALUF, Sônia. *Políticas e teorias do sujeito no feminismo contemporâneo*. Fazendo Gênero, v. 7, 2006. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/S/Sonia_Weidner_Maluf_06.pdf> Acesso em: 08 ago. 2016.

MARSON, Melina Izar. *Da feminista "macha" aos homens sensíveis*: O feminismo no Brasil e as (des) construções das Identidades sexuais. Cadernos AEL: Mulher, História e Feminismo. Campinas, vol. 2, n. 3/4, 1996. Disponível em: <http://segall.ifch.unicamp.br/publicacoes_ael/index.php/cadernos_ael/issue/view/13> Acesso em: 07 ago. 2016.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

A MODA FEMININA NAS LEIS SUNTUÁRIAS DE *VALLADOLID* DO SÉCULO XIV

Thaiana Gomes Vieira
UFJF/IAD/PPGACL

RESUMO: Nessa comunicação vamos tratar da moda feminina na Baixa Idade Média, especificamente do século XIV, momento em que consideramos o surgimento da moda, em *Valladolid*. O propósito é pensar a utilização de peças de moda como expressão da condição social, econômica e política dos sujeitos inseridos nessa região.
Os documentos que analisaremos não são as indumentárias em si, mas leis que pretendem manter os consumos adequados às hierarquias da sociedade, impedindo ou minimizando a mobilidade social, ou pelo menos, a visibilidade dessa mobilidade. Em resumo, buscamos verificar como as leis controlam as vestimentas das mulheres, sejam das camadas ascendentes, dos grupos sociais marginalizados as restrições dos adornos, cores e tecidos, e analisar porque eram estabelecidas.
As conclusões estão abertas, mas as reflexões apontam para interesses econômicos e sociais para a elaboração das leis. Indicam *Valladolid* como região expressiva no contexto da Península Ibérica nesse momento e com uma camada alta significativa e preocupada com os sujeitos que estão ascendendo socialmente. Além de uma inquietação com a aparência feminina.

Palavras-chaves: Leis suntuárias; Moda; Idade Média; *Valladolid*; Península Ibérica.

Introdução

Nem sempre as vestimentas eram trajes de moda. Durante determinadas temporadas históricas era fundamental apenas cobrir o corpo. A lógica é, a difundida pelo cristianismo, que a partir do pecado original, quando, após comer do fruto proibido, Adão e Eva percebem seus corpos nus e sentem vergonha. A partir daí o cristianismo apresenta que, os personagens começam a cobrir ao menos as partes que incitam o instinto sexual. Conforme explica um pregador inglês:

> Primeiro talharam uma túnica de peles para tapar o corpo nu, em sinal de que através do seu pecado o homem se tinha tornado como os animais que por natureza estão apenas cobertos com um vestuário de peles. Mais tarde, à medida que o seu orgulho cresceu, os homens passaram a usar roupas feitas de lã. Num terceiro momento, à medida que alimentaram cada vez mais o prazer carnal, usaram roupas feitas a partir das plantas da terra, nomeadamente o linho, e em quarto lugar roupas de seda, que são fabricadas a partir das entranhas de vermes – e todas estas espécies de vestuário são agora usadas mais por vanglória e pompa mundana do que por necessidade da natureza... e seguramente, acima de tudo, para excitar a luxúria.[1]

1HUGHES, Diane Owen. Las modas femininas y su control. In: DUBY, George; PERROT, Michelle, DUBY, George (dir.). *Historia de las mujeres em Occidente.* Madri: Taurus, 1993. V.3: La Edad Media: La mujer en la família y en la sociedade, p.171-195. p. 195. Conforme a autora indica: Citado de British Library Ms. Harl. 4894, f. 176b by G. R. Owts, Literature and Pulpit in Medieval England, 2.ª ed., Oxford, Brasil Blackwell, 1961, p.404.

Consideramos a moda como objeto representativo da história, entendendo que articula a diversos fenômenos sociais, políticos e econômicos. De acordo com Maria Giuseppina Muzzarelli:

> Uma roupa é a representação sintética e simultânea de muitos acontecimentos: pessoais e coletivos, econômicos, sociais e políticos. É uma cunha fincada no corpo da história que permite, se manejada com competência e sensibilidade, nela penetrar e, a partir do seu interior, colher os elementos importantes de uma época e de um ambiente.[2]

A mesma historiadora destaca "A tarefa do historiador da indumentária é, sobretudo, colher, caracterizar e transmitir a relação que, nos diferentes períodos, os homens e as mulheres estabeleceram e mantiveram com as roupas, os acessórios, os ornamentos e as cores.".[3] E ainda,

> Para o historiador da Idade Média, em especial aquele interessado na relação entre homens e indumentária, há um período particularmente importante e instigante: trata-se do período que vai do século XIII ao século XVI. Nessa época surgem muitas partes do discurso relativo à moda que hoje constitui um campo de conspícuos interesses econômicos e de reflexões para sociólogos e semiólogos. De fato, é justamente nesse período que nasce a moda como um fenômeno cujos desdobramentos são economicamente relevantes e como forma sistemática e consciente de comunicação, e também de ostentação a tal ponto difusa que exige uma regulamentação. É ainda nessa época que se reconhece o valor compensatório de um belo vestido para uma mulher, e é aí que se teoriza a capacidade das roupas e das cores de representar condição pessoal, proveniência regional e até mesmo estado de ânimo.[4]

Conceitos: moda e luxo

A moda é, em sentido geral, a adoção de uma postura, apreensão de uma realidade, de um comportamento, de uma identidade. A roupa marca, representa e comunica algo. Considerando o contexto e os dispositivos de uma época, aquela permite a produção e a compreensão do cenário, configura uma linguagem específica, e, por fim, a percepção de uma encenação da realidade. Moda é, neste caso, uma intervenção que organiza e hierarquiza o mundo e as relações sociais; é uma linguagem de um grupo e de uma época, materializa e oferece sentido aos sujeitos históricos e concretiza um estilo de ser e de estar numa sociedade. Sublinhamos que a moda não consegue ser, efetiva e longamente, privativa de um grupo. Ao tornar-se pública, ao ganhar as ruas, ela pode ser partilhada por outros grupos ou sofre uma releitura. Esta valoriza uma "distância" entre os sujeitos, e ao realizar tais processos ela significa e resignifica os sentidos.

Durante séculos, o traje de moda permaneceu um consumo luxuoso e prestigioso confinado às classes nobres e o vestuário respeitava a hierarquia das condições. Com a emulação insistente dos burgueses com relação às modas da aristocracia, a elite decide elaborar normatizações que os impeça de ter aparência semelhantes. As leis suntuárias proibiam as camadas baixas de se vestirem como os nobres. Segundo Diana Crane "...leis suntuárias especificavam os tipos de material e ornamento que podiam ser usados por membros de diferentes classes sociais".[5] Fica claro, desde esse período

2 MUZZARELLI, Maria Giuseppina. In: SORCINELLI, Paolo. *Estudar a moda*: corpos, vestuários estratégias. 2ª ed. Ed. Senac São Paulo, 2011.
3 Idem. p.19.
4 Idem. p. 20.
5 CRANE, Diana. A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas. Tradução de Cristiana Coimbra. 2 ed. São Paulo: Editora Senac, 2013. p.24.

inicial (século XIV principalmente), que a moda já revelava seus traços sociais e estéticos característicos, mas apenas para grupos muito restritos que monopolizavam o poder de criação e iniciativa.

Segundo Gilles Lipovetsky, "Só a partir do final da Idade Média é possível reconhecer a ordem própria da moda, a moda como sistema, com suas metamorfoses incessantes, seus movimentos bruscos, suas extravagâncias."[6] Desse modo, o que consideramos comumente como moda surgiu no final da Idade Média, particularmente no século XIV, quando apareceu um tipo de vestuário diferenciado para os dois sexos: curto e ajustado para o homem, longo e justo para a mulher[7]. O autor acrescenta: "Se o lugar do aparecimento importante revolução do vestuário é controvertido, sabe-se em compensação que muito depressa, entre 1340 e 1350, a inovação difundiu-se por toda a Europa ocidental."[8] Foi a partir desse momento que as mudanças começaram, intensificaram e as variações tornaram-se mais correntes em toda a Europa ocidental. Segundo Daniel Roche,

> A moda era, portanto, antes de tudo, um ponto de equilíbrio entre o coletivo e o individual, uma maneira de marcar a hierarquia social, ao mesmo tempo fixa e móvel. À medida que floresceram as distinções indumentárias, a fantasia de alguns e o conformismo de outros desencadearam ação defensiva de parte de instituições (a Igreja) ou grupos (a burguesia) que haviam ficado para trás.[9]

O gosto pelo luxo confirma-se especialmente na segunda metade do século XIV e durante o século XV. Era um momento em que a sociedade estava habituada às epidemias mais intensas e devastadoras, o que conferia aos contemporâneos uma necessidade de viver intensa e plenamente, afinal, acreditava-se que a morte os rondava em todos os momentos. Desse modo, houve uma descrença nos valores acreditados, que acabaram resultando em grandes heresias, uma valorização incipiente do individualismo e a falência dos quadros sociais estabelecidos. O traje acompanhou as transformações, as perturbações e inquietações dos espíritos, bem como refletiu as preocupações daquele mundo que angustiava.

Segundo Christopher Berry, os artigos de luxo podem ser alimentação, indumentária, moradia e lazer, ou seja, necessidades humanas básicas.[10] Para o autor luxo é um refinamento das necessidades, e ainda, é universal e independente de momentos históricos ou modelos econômicos. Gilles Lipovetsky e Elyette Roux apontam que em todas as sociedades sempre existiu uma forma de luxo, de excesso, mas que nem sempre o conceito de luxo foi o mesmo. Destacam que na Antiguidade o luxo era extremamente restrito, privilégio de reis e faraós. Sobre a Baixa Idade Média o autor aponta que "Em plena era de desigualdade aristocrática, o luxo tornou-se uma esfera aberta às fortunas adquiridas pelo trabalho, o talento e o mérito, uma esfera aberta à mobilidade social".[11]

Gilles Lipovetsky e Elyette Roux destacam "O luxo é o sonho, o que embeleza o cenário da vida, a perfeição tornada coisa pelo gênio humano."[12]. O dicionário Priberam da Língua Portuguesa[13] define luxo como "modo de vida que inclui um conjunto de coisas ou atividades supérfluas e aparatosas;

6 LIPOVETSKY, Gilles. O Império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.24.
7 Idem. p.31.
8 Idem, p.32.
9 ROCHE, Daniel. A cultura das aparências: Uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII). São Paulo: Edita Senac. São Paulo, 2007. p.61.
10 BERRY, Christopher. "The Idea of Luxury: A Conceptual and Historical Investigation". p. 37
11 LIPOVETSKY, Gilles, ROUX, Elyette, O Luxo Eterno. Da Idade do Sagrado ao Tempo das Marcas. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.p. 35.
12 Idem. p.19.
13 Luxo. In Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, http://www.priberam.pt/dlpo/luxo[consultado em 01-02-2016].

bem ou atividade que não é considerado necessário, mas gera conforto ou prazer.". Sobre o que os autores anteriores destacam que Max Weber e Nobert Elias já ressaltaram insistentemente "nas sociedades aristocráticas, o luxo não é algo supérfluo, é uma necessidade absoluta de representação decorrente da ordem social desigual."[14] Ainda:

> com a dinâmica do enriquecimento dos comerciantes e dos banqueiros, o luxo deixa de ser privilégio exclusivo de um estado baseado no nascimento, adquire um estatuto autônomo, emancipado que está do vínculo com o sagrado e da ordem hierárquica hereditária. Em plena era de desigualdade aristocrática, o luxo tornou-se uma esfera aberta às fortunas adquiridas pelo trabalho, o talento e o mérito, uma esfera aberta à mobilidade social. Foi assim que a extensão social do luxo precedeu a revolução da igualdade moderna.[15]

Os dois conceitos são complementares para o sentido da pesquisa, só podemos falar de moda concebendo que nesse momento ela é um aspecto de luxo na sociedade. Segundo Gilles Lipovetsky, "Com a moda instala-se a primeira grande figura de um luxo absolutamente moderno, superficial e gratuito, móvel, liberto das forças do passado e do invisível".[16] Sobre o individualismo, aponta "Como dizia Simmel, a moda sempre une gosto pela imitação e gosto pela mudança, conformismo e individualismo, aspiração a fundir-se no grupo social e desejo de diferenciar-se dele, ainda que por pequenos detalhes".[17] Desse modo conclui:

A moda é outra manifestação dessa preocupação com a particularidade do indivíduo, quaisquer que sejam os movimentos miméticos que aí se manifestem. Novo grande dispositivo do luxo, a moda deriva menos do consumo ostentatório e das mudanças econômicas do que das transformações do imaginário cultural.[18]

Legislação suntuária

As leis suntuárias são atas parlamentares, proclamações dos monarcas, ordenações locais e até éditos religiosos que regulamentam sobre o consumo de alimentos, móveis, tapeçarias, roupas, adornos, matérias-primas e outros itens comercializados nessa sociedade. São normatizações que pretendem manter os consumos adequados às hierarquias da sociedade, impedindo ou minimizando a mobilidade social, ou pelo menos, a visibilidade dessa mobilidade. Eram sancionadas pelas autoridades, seja o monarca, a autoridade local ou religiosa[19] e direcionadas, sobretudo, às camadas em ascensão e mulheres. Segundo Roche "As leis suntuárias eram uma forma de expressão da economia política cristã, na qual o consumo devia obedecer a uma hierarquia de regras e condições, sendo a mobilidade social limitada e denunciada."[20] Em resumo, o objetivo era o de aproximar os iguais e distanciar os diferentes.

14 LIPOVETSKY, Gilles; ROUX, Elyette. Op. Cit., p.34.
15 Idem. p.35.
16 Idem. p.40.
17 Idem. p.41.
18 Idem.
19 Majoritariamente as leis eram de iniciativa secular.
20 ROCHE, Daniel. *Op Cit.*, p.42.

Na prática, a regulamentação funcionava de dois modos no sentido de afirmar um código de aparências e moralização[21]: impedida que valores excessivos fossem gastos nas roupas completas para determinadas ocasiões, peças isoladas ou matérias-primas; e reservava peças, cores, tecidos e adornos para grupos específicos, independente da riqueza que o sujeito possuísse. No sentido econômico: determinada a alguns grupos o consumo local, aumentava taxas sobre produtos estrangeiros que entravam na região e impunham multas aos que violassem as leis.

Além da normatização social, as leis suntuárias tinham uma justificativa econômica de contenção de gastos, mas não foram eficazes na minimização do consumismo. Como aponta Daniela Calanca, "o luxo e suas proibições desencadeiam análises acerca das normas suntuárias".[22] Inclusive o papel do legislador é ambíguo, pois nas leis há a proibição, mas há também a saída para aqueles que descumprissem as regras: uma multa altíssima. Nesse sentido, a autora aponta que as leis também funcionavam como um sistema para harmonizar "consciências e substâncias citadinas".[23]

Moda relaciona ao feminino

A aparência se altera de modo brusco inicialmente pelo vestuário masculino. "A grande mudança é que por volta de 1350, encurta de uma assentada o vestuário masculino, de maneira escandalosa aos olhos das pessoas sensatas, dos idosos, dos defensores da tradição."[24] Ao que completa "Esta roupa justa ao corpo há de durar, e os homens nunca mais andarão de saias compridas. Quanto às mulheres, os corpetes também se apertam, desenham as formas e abrem-se em amplos decotes-outro motivo de censura."[25]

Nesse sentido, destacamos que não foi sempre que a moda foi associada ao feminino. Logo no momento de surgimento, o fenômeno acometia a homens e mulheres, não de todas as idades, mais recorrentemente aos jovens, porém de ambos os sexos. Inclusive, "os primeiros controlos sumptuários medievais, fixados por Carlos Magno e pelo seu piedoso filho, não prestavam especial atenção ao vestuário ou à ostentação das mulheres."[26]

Ainda, "os cronistas monásticos do século XII[27] encontraram sinais de declínio moral não nas roupas alongadas e justas das mulheres, mas antes nos laços apertados e nas caudas exageradas dos homens, cujas cabeleiras caídas e andar afectado completavam uma ameaça travestida aos modelos de um passado marcial."[28] E completa "Mas eles apontavam igualmente a invenção de certas modas particularmente odiosas, criadas directamenta para a vaidade masculina."[29]

A moda somente passa a ser associada ao feminino quando a roupa adquire potencial de significação social. Nesse momento, o tecido e as peças produzidas a partir do mesmo são considerados

21 Nesse caso não é possível separar a hierarquização da moralização. Por exemplo: no caso das vestimentas femininas, a mesma ordem pode ser interpretada como exercício de demarcação rígida das camadas sociais (função de hierarquização) ou como controle da vaidade, pecado condenado pela Igreja (moralizante).
22 CALANCA, Daniela. *Op Cit*, p. 49.
23 Idem. p. 47.
24 BRAUDEL, Fernand. *Civilização material, economia e capitalismo séculos XV-XVIII*: As estruturas do cotidiano.São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 286.
25 Idem.
26 HUGHES, Diane Owen. As modas femininas e seu controlo. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. (dir.). História das mulheres no Ocidente. Vol 2: Idade Média. Porto: Afrontamento, 1990. p.186.
27 O trecho destaca um apontamento de moda antes de 1350, momento aproximado do que consideramos o surgimento da moda, mas ressaltamos que isso não interfere na nossa perspectiva. Afinal, não desconsideramos expressões locais antes da segunda metade do século XIV. Esse momento é considerado o surgimento da moda que tem força para expandir por toda a Europa. Antes, houveram algumas, poucas, transformações no vestuário, mas sem grandes impactos fora de sua localidade.
28 HUGHES, Diane Owen. *Op. Cit.* p.186.
29 Idem.

item de status e, consequentemente, de mobilidade social, com a possibilidade de moldar a distinção política e também entre os sujeitos da comunidade.[30] Sobre isso Diane Hughes aponta

> As mulheres sentiram-se particularmente vulneráveis à manipulação social que a indumentária permitia, pois suas marcas visíveis ajudaram a fixar e solidificar uma identidade social necessariamente mais fluida que a dos homens que a concebiam. Quase ao mesmo tempo do auge da produção têxtil dos séculos XII e XIII, ocorreu uma troca que acentuou a ambiguidade de sua posição social e, em consequência, contribuiu a sua dependência referente às distinções e definições da vestimenta: o desenvolvimento de uma ideologia patrilinear de descendência por via masculina.[31]

A principal expressão dessa mobilidade fluida, principalmente em função da patrilinearidade é momento do casamento, conforme a análise que segue.

Destaco que a moda medieval não é homogênea. Não se pode considerar que todas as mulheres de um grupo social se vestiam exatamente do mesmo modo, ou que as pertencentes de uma mesma religião usavam as roupas detalhadamente iguais, ou que as trabalhadoras tinham apenas suas peças destinadas ao labor, ou que suas vestimentas festivas fossem iguais às de seus pares. O que percebemos é um determinado padrão para o período e para as camadas sociais mais relevantes, porém as peças variavam de tecidos, cores, ornamentos, dentre outros detalhes. Além do fato de alguns itens particulares inseridos na aparência pelos próprios sujeitos, buscando alguma distinção.

Nesse sentido, optei por ressaltar a lei de 1258 para tratar das mulheres, momento que a moda ainda não é considerada como realidade em toda a Europa, para trabalhar justamente com especificidades. Ou seja, mesmo concordando que a moda tenha surgido enquanto sistema posteriormente, julgo relevante destacar expressões anteriores. E ainda, mesmo que os estudos apontem para uma inicial associação e posteriormente condenação masculina com relação à moda, percebo que no caso de *Valladolid* há preocupações intensas com a aparência feminina. Além disso, analiso o trecho que a lei infere sobre casamento por considerar este o momento em que a aparência da mulher se altera em função da sua nova vida e do status do marido.

As atas da corte de *Valladolid* de 1258 – Mulheres

A aparência feminina tem muita relevância no reino de Castela na Baixa Idade Média. É alvo de regulamentações laicas e religiosas voltadas para a comunidade e também religiosa voltada para a coletividade cristã. Ou seja, nesse período muitos documentos foram redigidos preocupados com a imagem feminina, são leis, regras que possuem suas cláusulas referentes à exterioridade, obras de literatura que abordam a temática e discursam sobre possibilidades de manipulação a partir da aparência, dentre outros.

Mulheres são nesse momento as que mais aparecem retratadas nas leis com relação às vestes suntuosas. Acreditamos que esse fato ocorre porque os homens dessa sociedade demonstram nas

30 HUGHES, Diane Owen. Las modas femininas y su control. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. (dir.). História de las mujeres en Occidente. Vol 2: Idade Média. Madrid: Taurus, 1993. p.174.

31 Traduzido pela autora a partir do original: "Las mujeres se sintieron particularmente vulnerables a la manipulación social que la indumentaria permitia, pues suas marcas visibles ayudaron a fijar y solidificar uma identidade social necessariamente más fluida que la de los hombres que la diseñaban. Casi al mismo tempo que el auge de la producción têxtil de los siglos XII y XIII, tuvo lugar um cambio que acentuo la ambiguedad de su posición social y, em consecuencia, contribuyó a su dependência respecto de las distinciones y definiciones de la vestimenta: el desarrollo de uma ideología patrilineal de descendência por vía masculina." Idem. p. 175.

mulheres o poder que possuíam; porque havia uma preocupação para que as mesmas não incidissem ou não conduzissem outros sujeitos ao pecado e à infração; ou simplesmente porque elas infringiam as leis com mais frequência que os homens, gerando a necessidade de intensificar as regras.

Para essas mulheres a condição conjugal é superior à sua posição social. Ou seja, a mulher que é casada deve seguir e respeitar a aparência coerente a essa situação, abdicando de muitos itens considerados luxuosos e de moda, ainda que possuam riqueza para usá-los, conforme a lei permite. Inclusive porque a atenção à aparência tem como principal motivação atrair os olhares dos homens para que alcançassem o casamento, função principal da mulher nessa sociedade, seguida da reprodução. Quando as mulheres casavam, o cuidado com a exterioridade deve acontecer para que os maridos não cometessem adultério, mas essa imagem deveria ser comedida, para que atraísse apenas o seu companheiro. Do contrário, o uso de peças belas, adornadas e valorizadas era considerado um insulto, na maioria das vezes, contra a normatização e também um pecado, em resumo, uma dupla infração.

Destaco um aspecto que segue a lógica anteriormente anunciada: "E quem casar com concubina, no cabelo que não dê mais de sessenta maravedís em panos para seu casamento. E o que casar com viúva que dê sessenta maravedís em panos para seu casamento e o que der mais do que isso que o rei manda, que fique a sua mercê."[32] Ou seja, a normatização parece empenhada em elaborar um padrão de aparência às mulheres no momento do casamento, especialmente sobre artigos de luxo tão simbólico como o tecido sobre o cabelo.

A preocupação em regulamentar o momento do matrimônio acontece porque esse é um rito social extremamente relevante, uma ferramenta de construção ou reconstrução social e política dentro da sociedade.[33] Ou seja, pela sua relevância era um momento oportuno para aqueles que quisessem manipular seu lugar na comunidade por meio da aparência, daí serem alvo de regras urbanas.

Rivair Macedo aponta que o cabelo é relevante nas sociedades medievais em diversos aspectos, tanto para o sujeito quanto para a comunidade.

> Tal cuidado revela-nos o quanto, na percepção do corpo tida pelos medievais, os cabelos constituíam signo importante da consciência de si e da representação social. Nas sociedades tradicionais havia certa conexão entre o tamanho, o formato e a disposição da cabeleira com regras e tabus de natureza sexual. Em diferentes conjuntos culturais, as mudanças marcadas por penteados são comumente acompanhadas de alterações no status sexual que ocorrem, por exemplo, na puberdade e no casamento.[34]

Nesse sentido, o tecido sobre o cabelo é emblemático, pois a mulher jovem poderia mostrar os fios soltos, ou presos, penteados ou com chapéus. Já as mulheres casadas deveriam utilizar um pano sobre a cabeça com a finalidade de cobrir o cabelo, item de sedução feminina, que a partir do ato do matrimônio deixa de ser necessário, e respeitoso, apresentá-lo nas ruas ou na frente de outros. Mulheres dedicadas à vida religiosa também cobriam a cabeça com o intuito de ocultar o cabelo sedutor.[35]

---

32 Traduzido pela autora a partir das Atas da corte de *Valladolid* de 1258: "Et quien casar con mançeba en cabello que non dé .mas de .LX mr. por pannos pora sus bodas. El el que casare con biuda quel dé .LX. mr. por pannos pora sus bodas e el que mas diere desto que manda el Rey que sea a sua merçerd."

33 HUGHES, Diane Owen. Las modas femininas y su control. In: DUBY, George; PERROT, Michelle, DUBY, George (dir.). *Historia de las mujeres em Occidente.* Madri: Taurus, 1993. V.3: La Edad Media: La mujer en la família y en la sociedade, p.171-195.p.175

34 MACEDO, Rivair. A face das filhas de Eva - os cuidados com a aparência num manual de beleza do século XIII. *História*, São Paulo, v.17-18, p. 293-314, 1998. p. 308.

35 Ainda sobre isso Rivair Macedo sublinha as considerações do antropólogo Edmond Leach (1983) e apresenta que "nas situações aludidas, em geral o cabelo longo esteve associado simbolicamente à sexualidade não restringida, enquanto o cabelo curto, cabeça parcialmente raspada ou cabelo bem amarrado indicava sexualidade restringida, e a cabeça totalmente raspada, a abstinência sexual(p.143-145, 152)." MACEDO, Rivair. *Op. Cit.*. p. 308.

O hábito de utilizar véus sobre a cabeça, ao que as reflexões indicam, é oriundo da cultura muçulmana[36]. O que é mais relevante é que o tecido sobre a cabeça mantém o ideal de fidelidade e, até certo ponto, castidade, nas duas civilizações. Sobre o que Rivair Macedo destaca:

> Dentro dos sistemas simbólicos da Idade Média, o tamanho e a forma da cabeleira podiam indicar aspectos das convenções sociais: solta, tinha forte valor erótico, porém desfeita e desgrenhada indicava tristeza. O modo pelo qual as mulheres dispunham-na revelava seu lugar na família e na sociedade. Com frequência, às jovens solteiras era permitido mantê-la exposta e ligada por uma trança, indicação visível de sua disponibilidade para o casamento. As mulheres casadas deveriam mantê-la escondida, discreta, ou então amarrada em duas tranças e coberta por touca ou chapéu, evidenciando desse modo seu compromisso conjugal. (Régnier-Bohler, 1991, p.362; Frugoni, 1993, p. 474-475).[37]

Diane Hughes aponta a questão da diferenciação moral das mulheres que usam os diferentes tipos de véus. De modo geral, são utilizados para as mulheres casadas, com a intenção de castidade. Porém era utilizado por mulheres não casadas, como a própria lei aponta, como o caso das viúvas, com algumas diferenciações. A autora, por exemplo, destaca que as prostitutas utilizam tipos de lenço sobre a cabeça com cores e tecidos, e consequentemente conotações, bem divergentes das outras mulheres.

> No século XIII, os eclesiásticos trataram de criar uma categoria visual de honra feminina insistindo no véu como signo de mulher adequadamente casada, moda que muitos governos urbanos negaram às prostitutas públicas, que deveriam caminhar com o invento de véus de seda transparente, que não escondiam nada, e outros que cobriam demais e emascaravam perigosamente a identidade e status da mulher.[38]

A intenção é de moralização dessa mulher que deve ser vista pelos outros habitantes da comunidade como perigosa, com a face escondida, ou vista com dificuldade, de qualquer modo, a identificando como ameaçadora. Ou alguém tão desprezível que pode ser vista por todos, quando liberado o uso de véus transparentes. Condição bem diferente das mulheres de condição matrimonial diferente, seja casada ou viúva, que merecem olhar e tratamento respeitosos e condizentes tanto dos homens quanto das demais mulheres.

Os valores que aparecem nos trechos ressaltados da lei aparecem justamente para balizar as quantias gastas com a aparência. As motivações de significação social e demonstrativo de patrimônio da família acabam incentivando o uso de peças valiosas e, consequentemente, muito consumo no âmbito da exterioridade pessoal. Nesse sentido, não é surpreendente que o casamento seja um dos primeiros acontecimentos que a lei urbana se volta com a intenção de normatizar.[39]

São muitos os itens que podem ser adquiridos para demonstrar poder, riqueza e destaque. Por exemplo: batas, véus, joias, sapatos, bolsas, mangas, casacos, chapéus, e muitos outros acessórios

36 BOUCHER, François. História do vestuário no Ocidente das origens aos nossos dias. São Paulo: Cosac Naif, 2010. p. 164.
37 MACEDO, Rivair. *Op. Cit.*. p. 309.
38 Traduzido pela autora a partir do original: En el siglo XIII, los eclesiásticos habían tratado de crear uma categoria visual de honor feminino insistiendo em el velo como signo de mujer adequadamente casada, moda que muchos gobiernos urbanosnegaron a prostitutas publica, quienes tenían que caminhar com el invento de velos de seda transparente, que no escondían nada, y otros que cubrían demasiado y enmascaraban peligrosamente la identidad y el status de la mujer. HUGHES, Diane Owen. Las modas femininas y su control. In: DUBY, George; PERROT, Michelle, DUBY, George (dir.). *Historia de las mujeres em Occidente*. Madri: Taurus, 1993. V.3: La Edad Media: La mujer en la família y en la sociedade, p.171-195.p.186.
39 Idem. p. 176.

menores. Isso faz com o que a lei fique cada vez mais complexa, em resposta à sociedade que vai incrementando o significado social de todos esses elementos, materiais que os compõem, valores de presentes aos noivos (que também dá relevância e simbologia àqueles que oferecem), dentre outros aspectos.

Essas vestes tão elaboradas não podem ser sempre desmanchadas para feitura de novas peças para as outras gerações. Isso causa um desperdício de tecidos, de materiais, de mão de obra para confecção das roupas, de metais preciosos e até ouro, que muitas vezes compunham as vestimentas, e consequentemente, desprendiam e dissipavam muita verba.

Objetivando manter recursos dentro do patrimônio familiar, e perder menos valores com esses movimentos da moda de substituição em curto tempo de peças e de não reutilização de todos os materiais custosos, os homens da cidade acabam por limitar nas leis valores a serem gastos em cada peça segundo as condições de provimento, atuação e camada social. Sobre o que Diane Hughes aponta:

É certo que a necessidade de atender às exigências cada vez mais volúveis da moda alentou às mulheres a incluir rolos de tela sem cortar entre os elegantes vestidos de seu enxoval de noiva, também é verdade que levou aos maridos que estavam na legislatura a declarar fora da lei as novas modas em *gorgueras*, *corsés* e mangas que cediam à pressão social e mantinham suas esposas ao último grito da moda, ameaçavam consumir a riqueza familiar no término da duração do matrimónio.[40]

Considerações finais

A aparência é bastante relevante nessa sociedade, afirma a identidade social dos sujeitos, daí a preocupação de fazê-las alvo do poder. Esta se distinguia especificamente nos detalhes, cores e materiais, não nos modelos. As peças eram basicamente as mesmas, no que se refere aos padrões, para a grande maioria dos sujeitos. Inclusive essas roupas eram mais eficazes na diferenciação dos sexos do que dos estratos sociais, tão burlados. Além disso, em *Valladolid*, desde o século XIII até a segunda metade do século XIV, a maioria das normatizações são voltadas à mulheres, o que indica, por exemplo, que os homens demonstravam na aparência de suas esposas e filhas o poder que possuíam. E sugere também que esses gastos com a aparência precisavam ser controlados, principalmente por algo maior que a própria família, no caso, a legislação urbana, para que a lógica de significação social permaneça e a riqueza se mantenha.

As mulheres aparecem como espaço para exteriorizar o patrimônio da família e por isso é tão presente na lei. Além disso, sublinho novamente, não pode se tratar as mulheres como grupo homogêneo, elas divergem em condição social e moral nessa sociedade e a lei demonstra e reforça essa segmentação. Os trechos da lei nos sugerem objetivo de normatização econômica, social e moral (fortemente relacionada à sexualidade) com relação às personagens femininas.

O luxo aparece nessa sociedade como moeda de troca, serviu para premiar os que haviam sido úteis à cidade pela sua função bem executada, como o caso dos cavaleiros, e funcionou também como recrutamento de valores, na forma de imposto sobre o luxo aos infratores da lei. De qualquer forma, esse arrecadamento retornava aos sujeitos como investimento nas áreas comuns da cidade. Em resumo, os que infringiam as leis, acabaram investindo nas políticas citadinas.

40 Traduzido pela autora a partir do original: "Si bien es cierto que la necesidad de atender las exigências cada vez más veleidosas de la moda alento a las mujeres a incluir rolos de tela sin cortar entre los elegantes vestidos de su ajuar, también es verdade que llevó a los maridos que estaban en la legislatura a declarar fuera de la lei las nuevas modas em gorgueras, corsés yy mangas que, si cedian a la presión social y mantenian a sus esposas al último grito de la moda, amenazaban com consumir la riqueza familiar em el término de duración del matrimónio." Idem. p.177.

A emulação dos incipientes burgueses da vestimenta das camadas mais altas e busca pela inserção destes nos espaços sociais mais elevados indica o reconhecimento da hierarquia vigente, e daí o desejo intenso de fazer parte da elite, mesmo que apenas visualmente; e também a embrionária necessidade da construção de novos códigos sociais que mesmo não legitimados por esferas institucionais, são vistos nos centros urbanos *vallisoletanos.*

Principalmente, destacamos que o período da Baixa Idade Média é de guerra, mas que nem sempre era, apenas, batalha. Essas regiões constituintes da Península Ibérica são palco de inúmeros combates ao longo dos anos, mas também o são de trocas culturais, comerciais e econômicas. Nesse sentido, a indumentária supôs um fator a mais de diferenciação entre duas comunidades ideológicas que apesar de manter seus modelos socioeconômicos e culturais restritos, se influenciaram mutuamente.

Bibliografia

BERRY, Christopher. *The Idea of Luxury: A Conceptual and Historical Investigation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

BRAUDEL, Fernand. *Civilização material, economia e capitalismo séculos XV-XVIII*: As estruturas do cotidiano.São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CALANCA, Daniela. *História Social da Moda*. 2ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

CRANE, Diana. *A moda e seu papel social*: classe, gênero e identidade das roupas. Tradução de Cristiana Coimbra. 2 ed. São Paulo: Editora Senac, 2013. p.24.

HUGHES, Diane Owen. As modas femininas e seu controlo. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. (dir.). *História das mulheres no Ocidente*. Vol 2: Idade Média. Porto: Afrontamento, 1990.

HUGHES, Diane Owen. Las modas femininas y su control. In: DUBY, George; PERROT, Michelle, DUBY, George (dir.). *Historia de las mujeres em Occidente*. Madri: Taurus, 1993. V.3: La Edad Media: La mujer en la família y en la sociedade, p.171-195.

HUNT, Alan. *Governance of the Consuming Passions*: A Historu of Sumptuary Law. New York: St. Martin's Press, 1996.

LIPOVETSKY, Gilles, ROUX, Elyette, O Luxo Eterno. Da Idade do Sagrado ao Tempo das Marcas. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.p. 35.

LIPOVETSKY, Gilles. O Império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.24.

MUZZARELLI, Maria Giuseppina. *Il guadaroba medivevale*: vesti e società dal XIII al XVI secolo. Bolonha: Il Mulino, 1999.

_____. Um outro par de mangas. In: SORCINELLI, Paolo. *Estudar a Moda:* corpos, vestuários, estratégias. São Paulo: Senac, 2008.

MACEDO, Rivair. A face das filhas de Eva - os cuidados com a aparênccia num manual de beleza do século XIII. *História*, São Paulo, v.17-18, p. 293-314, 1998.

ROCHE, Daniel. A cultura das aparências: Uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII). São Paulo: Edita Senac. São Paulo, 2007. p.61.

RUCQUOI, Adeline. *História Medieval da Península Ibérica*. Lisboa: Estampa, 1995.

_____. Valladolid, del concejo a la Comunidad. *En la España medieval*, Madrid, n.7, p.745-772, 1985.

GT
TEORIA, ESTÉTICA E CRÍTICA

29NOV2016

Coordenação: **Cecília Samel Côrtes Fernandes** (UFJF)

A REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA NA OBRA DE ANDY WARHOL

Cecília Samel Côrtes Fernandes[1]
Universidade Federal de Juiz de Fora

RESUMO: Walter Benjamin desenvolveu sua teoria sobre a perda da aura da obra de arte no texto "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". Essa teoria reflete a mudança da relação do espectador com a obra de arte. Essa teoria permite tanto uma interpretação positiva quanto uma negativa sobre a fotografia como forma artística ou como anulação da aura, respectivamente. Esse artigo tem como objetivo comparar essas duas possíveis interpretações com as obras de Andy Warhol, que utilizava o método de serigrafia, que é um método de impressão em massa que permite uma reprodução fácil e precisa de imagens e fotografias. A série de quadros que é analisada nesse trabalho é a que retrata Jackie Kennedy, viúva do presidente J.F. Kennedy, que foi assassinado.

Palavras-chave: Andy Warhol; Serigrafia; Reprodutibilidade técnica; Walter Benjamin; Jackie Kennedy.

Walter Benjamin desenvolveu sua teoria sobre a perda da aura da obra de arte em 1935 no texto "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" (BENJAMIN, 1980). Essa teoria reflete a mudança da relação do espectador com a obra de arte.[2] Com o advento da fotografia, a reprodução de obras de arte se tornou muito mais fácil, o que gerou a difusão de obras até então inacessíveis ao grande público. Esse fato pode ser lido de duas formas, como aspecto negativo e como aspecto positivo.

A obra de arte sempre pode ser reproduzida, no entanto este era um trabalho manual bem complexo até que novas tecnologias surgissem, como a xilogravura e a litogravura. A fotografia permitiu uma reprodução técnica de imagens que não necessitava mais do trabalho artesanal, facilitando o processo. Benjamin faz um paralelo da reprodução técnica da imagem com a reprodução técnica do som, que:

> [...] atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos (BENJAMIN, 1980, p. 167).

Entretanto, existem elementos que não estão presentes em nenhuma reprodução: a existência única da obra, sua história, sua autenticidade. Esse é o conceito de aura[3], que é central na discussão de Benjamin. A aura da obra de arte é exatamente aquilo que abrange a unicidade da obra, sua história e todos os suas características específicas.

---

1 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: cecilia.samel@gmail.com

2 A primeira relação entre as esculturas e os espectadores era ritual, já que as primeiras obras de arte, segundo Benjamin, foram criadas para fins de culto. Benjamin apresenta o conceito de valor de culto, que, na era da reprodutibilidade técnica, foi substituído pelo valor de exposição.

3 "Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja" (BENJAMIN, 1980, p. 170).

Benjamin divide a história da arte em dois pólos: o valor de culto e o valor de exposição da obra de arte. O valor de culto foi o predominante desde o surgimento da obra de arte, que foi em seu início à serviço da magia. Essas imagens, entretanto, não eram feitas para serem expostas a todos. Na verdade, elas tinham quase uma obrigação de serem escondidas e acessíveis a um número restrito de pessoas, pois isso dava a elas um caráter misterioso e seu sigilo as tornava mais "canonizadas", fazendo-as inatingíveis a não ser àqueles especiais o suficiente para vê-las. Muitas imagens e símbolos antigamente só eram mostrados ao público em ocasiões específicas, como verdadeiras relíquias. Com o passar do tempo, as obras começaram a ter uma exponibilidade muito maior do que na época em que o valor de culto predominava. Assim, o valor de exposição começou a ter uma ênfase maior no contexto artístico. Benjamin aponta que "com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de are reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida" (BENJAMIN, 1980, p. 171). A fotografia ajudou na mudança de pólo no momento em que ela começa a retratar paisagens e não mais só retratos humanos. Os retratos são um resquício do ritual e à contemplação dos ídolos, que acabam sendo superados no momento em que eles não são mais os únicos representados.

As obras de arte não eram mais escondidas do público, mas isso não quer dizer que elas deixaram de ter totalmente o valor de culto. Até hoje em dia os museus têm um certo ar sagrando, onde o silêncio predomina e certas obras ainda são admiradas como ícones religiosos. Inclusive na discussão sobre aceitar o cinema e a fotografia como formas artísticas, Benjamin observou que os teóricos tendiam a adicionar características do valor de culto como uma tentativa de legitimação dessas duas novas técnicas. Com o surgimento da fotografia, houve uma grande mudança dessa relação do público com a obra de arte. As obras haviam se tornado mais acessíveis com a modificação do valor enfatizado. Assim, com a fotografia, foi possível para a arte ser difundida de uma maneira nunca vista antes. A fácil reprodução de quadros permitiu que as pessoas que não conseguiam ir aos museus vissem as obras de arte. A acessibilidade e aproximação das produções artísticas com as massas as torna atraentes:

> A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. Retrógrada diante de Picasso, ela se torna progressista diante de Chaplin. O comportamento progressista se caracteriza pela ligação direta e interna entre o prazer de ver e sentir, por um lado, e a atitude do especialista, por outro. Esse vínculo constitui um valioso indício social. Quanto mais se reduz a significação social de uma arte, maior fica a distância, no público, entre a atitude de fruição e a atitude crítica, como se evidencia com o exemplo da pintura. Desfruta-se o que é convencional, sem criticá-lo; critica-se o que é novo, sem desfrutá-lo (BENJAMIN, 1980, p. 187-188).

A fotografia, contudo, começa a desafiar a aura da obra de arte. Por um lado, ela consegue mostrar elementos e aspectos da obra original que não poderiam ser vistos a olho nu, assim como permite a aproximação entre o espectador e a obra. A princípio, esses não são elementos negativos, entretanto isso desvaloriza a aura, pois "[n]a medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial" (BENJAMIN, 1980, p. 168). O aspecto negativo da reprodutibilidade, portanto, é a perda da aura da obra de arte. O resultado foi a banalização da recepção da obra original pelos espectadores, havendo uma priorização da reprodução fotográfica[4].

4 É importante ressaltar que a fotografia em si não coloca em questão a autenticidade pelo fato de ela ser uma técnica com o intuito de ser reproduzida várias vezes. Ela como forma artística tem como pretensão ser disseminada e reproduzida. O que problematiza a questão é exatamente a reprodução de quadros pelo meio da fotografia.

Não há um interesse da massa de ir até o museu ver a obra original se a fotografia já está disponível sem grande esforço. Isso resulta também na banalização do uso da fotografia, pois ela acaba tendo como função primordial reproduzir quadros, deixando de lado qualquer outra função possível.

Contudo, Benjamin não acreditava que essa era a única consequência do evento da fotografia e da reprodutibilidade técnica. O filósofo afirma que a fotografia tinha um grande potencial artístico, que não foi claramente alcançado em sua época[5]. Além disso, as fotografias permitem um acesso mais democrático à arte, não restringindo mais o acesso à produção artística somente à elite. Há, portanto, uma aproximação entre indivíduo e obra, mesmo que esta seja feita pelo intermédio da fotografia.

Danto (2013) aponta no capítulo *The end of the contest* no livro *What art is* que a fotografia conseguiu um status de arte a partir de uma mudança da atitude em relação ao mundo. Danto (2013) afirma que a fotografia era capaz de produzir uma imagem realística sem o esforço da pintura para chegar ao mesmo, quiçá melhor, resultado final, já que a fotografia é capaz de capturar momentos que não são, necessariamente, visíveis ao olho nu. Havia, portanto, a ideia de que a fotografia tinha um critério de verdade visual, o que modificou um pouco a forma que os pintores do século XIX[6]: "The camera, presumably, showed only what the eye sees and nothing more. Hence it had to set the criterion of visual truth" (DANTO, 2013, p. 105).[7] Entretanto, alguns fotógrafos começaram a tratar a fotografia ficcionalmente, assim como os artistas faziam com suas obras, dando o exemplo de Delaroche: "He treats painting fictionally. Photographers were not slow to show that they were quite capable of doing the same with a camera lens and hence should be considered artists, if that were the criterion" (DANTO, 2013, p. 112).[8] A discussão do capítulo, que trata da controvérsia entre fotografia e pintura, se encerra com o modernismo, pois nesse momento, segundo o autor, a questão se torna irrelevante devido ao fato de as fotografias dividirem o espaço das galerias com as pinturas (DANTO, 2013, p. 113). Desse momento em diante, notadamente após Duchamp, a definição de arte não está mais ligada apenas ao fazer artístico ou à técnica manual e sim à ideia, ao conceito, ao artista, pois a arte depende de outros meios de legitimação além da técnica. Danto conclui seu capítulo mencionando um uso muito recorrente na década de 1960 da fotografia como arte, que é a serigrafia fotográfica, técnica extensamente utilizada por Andy Warhol, uma das principais figuras da pop art. O uso dessa técnica desafiava a concepção de obra de arte definida por seus aspectos visuais pura e simplesmente.

Andy Warhol pretendia aproximar a cultura de massas com a cultura erudita, na qual se incluía a produção artística. Para isso, ele trazia imagens do seu cotidiano para suas obras. Em 1962, o artista começou a usar o método de serigrafia, que é um método de impressão em massa que permite uma reprodução fácil e precisa de imagens e fotografias. O que inicialmente era um facilitador para a produção artística de Warhol, foi tomando aos poucos uma conotação mais profunda e significativa para seu processo:

---

5 Benjamin distinguia dois usos da técnica fotográfica: "Fotografar um quadro é um modo de reprodução; fotografar num estúdio um acontecimento fictício é outro" (BENJAMIN, 1980, p. 177). Esse segundo uso representa o lado artístico da fotografia, resultando em uma obra de arte. Ele ainda ressalta que o cinema, por exemplo, é um tipo de arte que necessita e foi feito para ser reproduzido em massa: "A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade" (BENJAMIN, 1980, p. 172).

6 Danto (2013) dá o exemplo da famosa sequência de fotos de Eadweard Muybridge que mostram como um cavalo se movimentava ao correr, que era diferente da forma que os pintores faziam antes. A partir desse novo "critério visual" estabelecido por essa série de fotografias, os pintores começaram a pintar cavalos a partir dela e não mais da forma como eles percebiam "a olho nu" um cavalo correndo.

7 "A câmera, supostamente, mostrava somente o que o olho vê e nada mais. Por isso ela precisou estabelecer o critério de verdade visual" [Tradução livre da autora]

8 "Ele trata a pintura ficcionalmente. Os fotógrafos não tardaram a mostrar que eram capazes de fazer o mesmo com uma lente, portanto deveriam ser considerados artistas, se esse era o critério." [Tradução livre da autora]

> La sérigraphie présentait à ses yeux plusieurs avantages. Elle lui permettait d'éliminer de ses tableaux les caractéristiques de sa griffe personnelle, d'en chasser définitivement tout élément subjectif et de se libérer ainsi irrévocablement des griffes de l'expressionnisme abstrait. De plus, cette technique permettant de produire une image, dès lors que quelqu'un en avait fixé la composition et les coloris, avec l'anonymat et la précision d'une machine, s'accordait à son tempérament froid, observateur et pondéré (HONNEF, 2000, p. 54).[9]

A técnica auxiliou a expressar melhor a reprodução em massa das fábricas, assim como os produtos e simulacros da cultura de consumo que Warhol retratava, tais como as latas de sopa Campbell e a célebre série de imagens de Marilyn Monroe.

Para mostrar de que modo a questão da reprodutibilidade técnica está presente nas obras de Andy Warhol, o exemplo da série de quadros com a imagem de Jackie Kennedy será utilizado. Essa série é composta por uma quantidade enorme de quadros, ultrapassando 300. O mais surpreendente não é somente o número de retratos, mas também o fato de eles terem sido feitos em um período curto de tempo. Eles são capazes de compor uma exposição sozinhos, como foi o caso da exposição *Warhol: Jackie* em 2014 na Galeria Blain/Di Donna em Nova Iorque para a comemoração do aniversário de 50 anos das obras (Figura 1). Em *Jackie*, Andy Warhol tinha como tema as imagens de celebridades na mídia, assim como as tragédias que as cercavam. O artista pegava imagens de revistas e jornais de Jackie Kennedy e transformava-as em serigrafias. Ele escolhia uma imagem e a repetia de diversas formas: repetia em quadros diferentes; repetia várias vezes em um mesmo quadro (Figura 2); repetia em quadros pequenos que faziam parte de um mesmo conjunto; repetia-a misturando com outras imagens repetidas (Figura 3). Os retratos eram retirados de várias imagens diferentes, mas principalmente imagens que mostram Jackie sorrindo, antes do assassinato de seu marido, e triste, no velório.

Figura 1 - Exposição *Warhol: Jackie*
Fonte: Site da BBC[10]

9 "A serigrafia apresentava diversas vantagens ao seu ver. Ela o permitia eliminar de seus quadros as características de seu traço pessoal, acabar definitivamente com todo elemento subjetivo e se liberar irrevogavelmente dos traços do expressionismo abstrato. Além disso, essa técnica, ao permitir a produção de uma imagem, a partir do momento que alguém a tivesse composto e colorido com o anonimato e precisão de uma máquina, se adequava a seu temperamento frio, observador e ponderado." [Tradução livre da autora]

10 Disponível em: < http://www.bbc.com/culture/story/20140418-jackie-warhols-pop-saint>

Figura 2 - *Nine Jackies* (1964)
Fonte: Site da W Magazine[1]

Figura 3 - *Jackie* (1965)
Fonte: Site da Galeria Saatchi[2]

1 Disponível em: <http://www.wmagazine.com/culture/art-and-design/2014/04/andy-warhol-jackie-kennedy-onassis/photos/>
2 Disponível em: < http://www.saatchigallery.com/aipe/andy_warhol.htm>

A repetição de imagens, ou *poping*, também ganhou um importante lugar em sua produção. Ela permite, por exemplo, eliminar o caráter do medo e do horror de imagens de tragédias, tema recorrente em Warhol. Assim, a realidade é apaziguada e ela acaba sendo consumida facilmente (FOSTER, 2005). Isso pode ser evidenciado nas serigrafias de Andy Warhol da série *Jackie*. Pode-se perceber uma relação com a perda da aura de Benjamin, que mostra a banalização do uso da imagem pela repetição fotográfica, enquanto Foster faz essa mesma relação com a repetição no quadro e seu efeito de amenizar o traumático. No estúdio *Factory* do artista, eram feitas diversas reproduções de uma mesma fotografia em várias combinações diferentes. Elas eram feitas com uma única imagem na tela, diversas imagens em uma única tela, pequenas telas em conjunto, entre muitas outras formas, cada uma com cores diferentes. Essas pequenas mudanças enfatizam o caráter único de cada quadro, mesmo passando por um processo industrial:

> Warhol ne fait qu'inverser le principe ridicule des modèles de tableaux destinés aux dilettantes: il reprend des techniques de la fabrication de masse en les appliquant à sa manière pour créer des séries de tableaux qui si distinguent les uns des autres, ne serait-ce que par des nuances, et non seulement ne remettent pas en cause l'unicité de l'œuvre d'art originale, mais au contraire bénéficient de son aura (HONNEF, 2000, p. 55).[3]

A aura de Benjamin acaba surgindo dentro desse processo industrial, já que seus produtos são únicos, mesmo sendo extremamente parecidos. A unicidade de cada quadro não é abalada pelo método de produção.

O tema da morte e do trauma se tornou extremamente importante na produção de Warhol. Com o facilitador da técnica industrial, ele produziu uma enorme quantidade de séries de quadros. Os quadros mostram notícias e fotos publicadas em jornais de acidentes de carro, assassinatos, suicídios, ou seja, basicamente imagens de mortes violentas provindas de notícias. O objetivo da repetição de tais imagens era o de anular o efeito traumático delas, esvaziando-as de sentido, pois, segundo o próprio artista, ao vermos uma imagem horrível repetidamente, ela perde esse efeito. O objetivo era mostrar como a repetição de imagens na mídia causava um efeito anestésico nas pessoas, banalizando a cena a tal ponto que ela deixa de comover e ser chocante. Contudo, Blessing acredita que esse efeito de horror é acentuado utilizando o exemplo de *Desastre Laranja (Figura 4)*, uma série de serigrafias que ilustram uma cadeira elétrica vazia:

> Warhol's painting speaks to the constant reiteration of tragedy in the media, and becomes, perhaps, an attempt to exorcise this image of death through repetition. However, it also emphasizes the pathos of the empty chair waiting for its next victim, the jarring orange only accentuating the horror of the isolated seat in a room with a sign blaring SILENCE (BLESSING, s/d).[4]

3 "Warhol só inverte o princípio ridículo dos modelos de quadros destinados aos diletantes: ele retoma as técnicas de fabricação em massa e as aplica de sua maneira para criar séries de quadros que se distinguem uns dos outros, apenas por nuâncias, e não questionando a unicidade da obra de arte original, mas, ao contrário, beneficiando sua aura." [Tradução livre da autora]

4 A pintura de Warhol fala com a constante reiteração da tragédia na mídia, e se torna, talvez, uma tentativa de exorcizar essa imagem de morte pela repetição. Entretanto, ela também enfatiza o pathos da cadeira vazia esperando sua próxima vítima, o chocante laranja simplesmente acentuando o horror do assento isolado com uma única placa dizendo SILÊNCIO" [Tradução livre da autora]

Figura 4 - *Orange Disaster #5* (1963)
Fonte: Site Guggenheim[5]

Em *Jackie* também está presente o tema da morte, além de também fazer parte do conjunto de obras com personalidades ícones da época, como os quadros da Marilyn Monroe. Essa série de serigrafias retratam a primeira dama do presidente dos Estados Unidos John F. Kennedy, que foi assassinado em 1963. Em um primeiro momento, os quadros são agradáveis e bonitos, levando em conta que vários deles mostram retratos de Jackie sorrindo. O objetivo mais aparente de Warhol era mostrar de fato a beleza da ex-primeira dama. A escolha de Jackie, no entanto, tomou um caminho um pouco mais mórbido quando Warhol se maravilhou com fotos dela nos jornais e revistas que relatavam a história do assassinato de seu marido. Ele retirou somente a imagem do rosto de Jackie para suas serigrafias. A repetição acaba se tornando uma metáfora para o modo que essas imagens eram reproduzidas pela mídia:

> The serial nature of the Jackie portraits – the way the images are repeated over and over again – is a metaphor for how the news media can work: bludgeoning its audience with a finite set of pictures and words, until we are "programmed" to think and feel a certain way (SOOKE, 2016).[6]

A imagem da primeira dama viúva impactou fortemente o artista, não com o sofrimento de Jackie. Esse ponto é muito importante para entender as motivações dele, pois a imagem e o que essa imagem simbolizava é o que o encantava. O fascínio de Andy Warhol com Jackie e figuras como

5 Disponível em: < https://www.guggenheim.org/artwork/4176>
6 "A natureza serial dos retratos de Jackie — o modo como as imagens são repetidas diversas vezes — é uma metáfora da maneira como os meios de comunicação podem funcionar: metralhando sua audiência com um conjunto finito de imagens e palavras, até que estejamos 'programados' a pensar e sentir de uma certa forma." [Tradução livre da autora]

Marilyn Monroe e Elizabeth Taylor não era com a pessoa em si, mas com a imagem que era passada na mídia daquela pessoa, como sua imagem se tornou um ícone que está muito além do mero indivíduo. Warhol se interessava muito por esses ícones contemporâneos, sejam produtos ou ídolos, pois, ao seu ver, eles representavam a essência dos Estados Unidos, de sua sociedade. Certa vez afirmou que "[a]s pessoas parecem mais beijáveis quando não estão usando maquiagem. Os lábios de Marilyn não eram beijáveis, mas eram muito fotografáveis" (WARHOL, 2008, p. 69). Marilyn, Jackie e Elizabeth se tornaram muito mais do que só pessoas famosas, elas se tornaram símbolos de um estilo de vida praticamente venerado pela sociedade americana. Elas eram exemplos a serem seguidos, entretanto não eram verdadeiramente tudo aquilo que aspiravam. A reprodução em massa desses ícones transfere toda uma ideologia por trás da imagem, gerando desejo e aspiração nas massas de ser como elas. Mesmo sofrendo, a beleza de Jackie e sua imagem são as únicas coisas que importam e que são reverenciadas, não seu luto.

A reprodutibilidade técnica acabou tomando uma outra dimensão na obra de Andy Warhol. Os objetos e quadros não eram meras cópias da realidade. Eles passavam por um tratamento estético, transformando e modificando a imagem original. O que poderia ser rotulado como uma existência serial de uma mesma fotografia substituindo uma existência única, a aura, na verdade é um conjunto de várias auras. Cada serigrafia não é igual à outra, por mais que sejam extremamente parecidas. Warhol se apropriou de uma técnica que tinha como objetivo apenas a reprodução e a transformou em uma técnica artística. Essa mudança é muito significativa para pensar o ponto de vista de Benjamin nesse contexto. A grande crítica do filósofo era a banalização das imagens reproduzidas e a perda da aura da obra de arte original. De fato a repetição pode causar esse efeito, entretanto, por mais que talvez não seja o objetivo de Warhol, ao vermos repetidamente as imagens de Jackie, tendo em mente sua trágica história, elas acabam causando algum efeito no espectador. Há um certo afastamento do que ela deveria estar sentido no momento da foto e quando a vemos nos quadros de Warhol. O artista se incomodava com o fato de que a sociedade era programada a ficar triste por ela mesmo se ninguém simpatizasse com sua tragédia. A repetição de imagens foi uma saída para eliminar de certa forma essa reação programada. De qualquer maneira, há algo de único naquela obra. Ela não é a cópia, ela é a transformação de algo banal em arte. Também é interessante pensar que o elemento da fotografia nas serigrafias de Warhol, que poderia ter uma conotação somente reprodutiva, é transformado em arte ao ser manipulado e colocado de uma forma que talvez não fosse pensado antes. A utilização de cores fortes e "não-naturais" na maior parte das serigrafias ajuda nessa transformação, dando ênfase em aspectos diferentes, e jogo de cores com os negativos e os contrastes das fotos elimina a função inicial da fotografia de gravar a realidade. Nesse momento ela começa a ser utilizada mais como uma ferramenta artística do que um meio de reprodução. O desgaste da serigrafia ao ser reproduzida muitas vezes é visível nas sequências de imagens. A saturação de cor é muito forte no início e aos poucos ela vai se modificando. É possível perceber marcas da subjetividade do artista por essas escolhas: qual a foto escolhida, o recorte, como ela é colocada na tela, se o quadro será disposto sozinho ou acompanhado de outro, entre muitos outros aspectos. Por mais que Warhol quisesse passar a ideia de impessoalidade no momento em que ele elimina a presença de qualquer traço seu no quadro, ainda há elementos subjetivos que existem independente da técnica.

Andy Warhol conseguiu transformar uma mera técnica industrial, a serigrafia, em uma técnica artística sem haver a perda da aura dos quadros produzidos, mesmo que eles sejam extremamente parecidos: cada um tem a sua especificidade. Uma técnica que produzia produtos com existências seriais foi capaz de se tornar uma técnica que produz existências e valores únicos através da mão do artista. Esse fato remonta a Benjamin, que via o potencial artístico da fotografia, mesmo ela sendo algo de fácil reprodução. Por mais que a questão da reprodutibilidade coloque em xeque a aura de

obras de arte originais devido a banalização do uso de sua imagem reproduzida, nada impede que um meio de produção em série não possa produzir algo único e com aura. Cabe, portanto, ao uso de determinado meio ou técnica para defini-lo como possuidor de aura ou não. A serigrafia fotográfica em Warhol possui esse caráter único demonstrando que, no final, a fotografia consegue sim atingir sua potencialidade artística, seja ela sendo tratada como ficção ou como base para as serigrafias. A visão dialética de Benjamin se mostra clara aqui então, com a fotografia podendo sim ser "destruidora" de auras de obras originais, mas também sendo capaz de ser arte. Talvez no momento em que Benjamin escreveu seu texto sobre a reprodutibilidade técnica, esse potencial artístico ainda não estivesse claro para ele ou ele simplesmente não podia afirmar com certeza devido a esse outro lado negativo. Contudo, o filósofo não deixa de demonstrar sua visão de certa forma otimista. Não é possível afirmar com certeza o que Benjamin pensaria de Warhol caso ele tivesse vivido o suficiente para ver as serigrafias, mas é possível que o filósofo encontraria ali uma forma de expressão do potencial artístico que ele via na fotografia e não produtos industriais puro e simplesmente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos selecionados*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BLESSING, Jennifer. *Andy Warhol*: Orange Disaster #5. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/4176>. Acesso em 23 de jul. 2016.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Duas visões sobre a Pop Art: Clement Greenberg e Arthur Danto. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 50-57, 2003.

DANTO, Arthur. O filósofo como Andy Warhol. *ARS*, São Paulo, v.2, n.4, p.99-115, 2004.

_____. The end of the contest: the *paragone* between painting and photography. In: DANTO, Arthur. *What art is*. New Haven: Yale University Press, 2013.

FOSTER, Hal. O retorno do real. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 6, v. 1, n. 8, p. 162-186, jul. 2005.

HONNEF, Klaus. *Andy Warhol, 1928-1987*. Köln: Taschen, 2000.

PALHARES, Taisa Helena Pascale. *Aura*: a crise da arte em Walter Benjamin. São Paulo: Barracuda, 2006.

SOOKE, Alastair. *Jackie Kennedy*: Andy Warhol's pop saint. Disponível em: <http://www.bbc.com/culture/story/20140418-jackie-warhols-pop-saint>. Acesso em 24 de jul. 2016.

WARHOL, Andy. *A filosofia de Andy Warhol: De A a B e de volta a A*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

A CRISE DO DESIGN E DA CIDADE NO PENSAMENTO DE ARGAN

Edmárcia Alves de Andrade[1]
Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF

RESUMO: O presente artigo trata das análises que o historiador de arte italiano, Giulio Carlo Argan, elaborou a respeito da crise do design, da crise da cidade e da crise da arte como ciência europeia. Argan apresenta uma série de considerações sobre a sociedade ocidental que se estruturou a partir do poder econômico, fundamentado no lucro, sem ter havido um projeto de desenvolvimento democrático, o qual o autor denomina design. Argan faz, também, uma análise das cidades enquanto objeto pensado pelo sujeito e identifica a crise da cidade à ausência da apresentação de um modelo revolucionário àquele vigente. Este artigo mostra as reflexões do autor sobre aspectos da sociedade que foram construídos a partir da visão capitalista e procura estabelecer relações entre a análise crítica de Argan sobre tais questões e os caminhos que ele próprio aponta para a solução das crises abordadas.

Palavras-chave: Argan; Design; Crise.

INTRODUÇÃO

Alguns conceitos, ressignificados por Argan, tornaram-se a base para sua análise crítica sobre a crise do design. Estes conceitos aparecem como mecanismos para a compreensão do pensamento do autor. O próprio conceito de design deve ser entendido sob a ótica de Argan, que o evoca como forma de projetar a existência, tendo como objetivo o bem-estar coletivo. O autor não faz referência ao desenho industrial, mas ao design entendido como a construção da cultura ocidental. Para ele, a crise deste conceito é resultado das condições da economia capitalista, principalmente com o advento da cultura de massa e a difusão do consumismo. Ele também acusa o contraste entre o avanço da ciência e a tendência à conservação política, entendida como a negação das classes dirigentes à efetiva transformação da sociedade em um projeto democrático.

Argan (1992) identifica dois conceitos importantes como bifurcação causal da crise por ele analisada: o projeto e a programação. O primeiro, partindo de uma concepção teleológica, onde a história é a estrutura orgânica de uma existência social, apresenta-se como finalidade para o desenvolvimento da sociedade. O projeto faz dos fatos históricos uma espécie de alicerce para as prospecções qualitativas. A história é colocada em prática no ato de projetar. Segundo o autor, a moral é um exemplo de construção direcionada, isto é, a tentativa da humanidade de projetar a existência de forma ordenada.

E em contraponto ao projeto, existe a programação, entendida como superação da ordem histórica, e apresenta caráter manipulador ao subtrair dos indivíduos a escolha e a decisão, o que é oportuno para os grupos de poder, dentro de uma cultura de consumo. A programação tende a colocar como verdade que a sua prática, determinada por estes poucos grupos de poder, garante uma situação positiva a toda a humanidade (ARGAN, 1992). Entende-se que para o autor, a sociedade

1 Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. Graduada em Comunicação Social pela UFJF e em Artes Cênicas pela *Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico*. E-mail: ed@arte.it

estruturada nos moldes do capitalismo, no bem-estar material, é uma sociedade programada e não projetada.

Os conceitos de objeto e sujeito são também fundamentais para a compreensão da crise do design, da qual trata Argan. Para ele, objeto e sujeito participam da estruturação do projeto.

> [...] o eixo de toda cultura ocidental, estruturalmente dualista, é a distinção e, ao mesmo tempo, o paralelismo, o equilíbrio simétrico entre objeto e sujeito. Não é possível pensar o objeto separadamente do sujeito: o sujeito é sujeito porque coloca a realidade como outra e distinta de si; o objeto é objeto apenas porque é assumido e pensado pelo sujeito. Neste sentido, podemos dizer que a realidade ou um fragmento da realidade tornam-se objeto na medida em que, pensada por um sujeito, adquire a singularidade do sujeito. Da mesma forma, o homem é sujeito porque compreende e faz a sua realidade ou um seu fragmento. [...] é o design que promove uma coisa ao grau de objeto como perfectível, ou seja, participante do finalismo da existência humana. A presente crise, portanto, é uma crise global; o mundo moderno tende a deixar de ser um mundo de objetos e sujeitos, de coisas pensadas e pessoas pensantes. O mundo de amanhã poderia não ser mais um mundo de projetistas, mas um mundo de programados. (ARGAN, 1992, p.252)

Argan (1992) designa valor ao objeto quando este possui qualidade ampliada e quantidade reduzida. O objeto tem seu valor na unicidade de sua produção. Assim sendo, a obra de arte é o objeto de maior valor. O objeto representa o produto na sociedade industrial e, à medida em que este tomou o lugar do objeto artesanal, instaurou-se a crise do objeto, significando a morte da arte. A industrialização focou sua produção na repetição, nos objetos idênticos e, assim, perdeu a grande oportunidade, como afirma o autor, de se posicionar propositivamente na construção de uma sociedade mais democrática e horizontal, ao lidar com o respeito às individualidades. Isso teria acontecido se a indústria tivesse colocado o pensamento em favor da produção e investido no valor estético, relacionado às técnicas da arte e do artesanato.

Interessante ressaltar que Argan possui um olhar crítico sobre a arte quando esta é fruto de uma sociedade que se formou a partir de um modelo capitalista, baseado no lucro, na produção em série, na padronização do objeto, e não no valor estético. A estética, no ponto de vista do autor, está relacionada à criatividade desde a época romântica. "Para ser criativa, a evolução da sociedade deveria ter sido substancialmente revolucionária", ou seja, ter partido da vontade incontestável de transformação ao modelo vigente (ARGAN, 1992, p. 255).

No capítulo, *A crise da arte como ciência europeia*, presente no livro *Arte moderna*, Argan (2010) contextualiza a arte como um conjunto de coisas feitas com técnicas diversas, mas que formam um sistema por conterem afinidades entre si. O aparato tecnológico da economia industrial não limita, muito menos impede, a função da imagem, e sim potencializa-a, pois o mundo nunca foi tão ávido por imagens (cinema, televisão, publicidade, etc). E, aqui, Argan talvez não profetizasse o advento da internet e sua força avassaladora, sobretudo, por ter como grandes aliadas as imagens. Talvez, porém, pudesse vislumbrar a redução crescente do conteúdo da comunicação escrita, que seria ancorado, quase ao ponto da substituição, às imagens. E desse modo, seria alimentada e perpetuada a cultura de massa.

No entanto, a respeito do profissional que exerce a função de técnico da imagem, ele não pode aceitar colocar sua disciplina a serviço de um sistema de poder. Não pode permitir que a experiência estética seja usada de modo diferente àquele que se destina, a finalidade institucional, cognitiva e instrumentalizada (ARGAN, 2010). Segundo o autor:

> Os operadores estéticos encontram-se hoje perante um dilema, menos dramático, porém não diverso do que tiveram de enfrentar os cientistas solicitados a orientar a pesquisa para produzir uma bomba de tremendo poder destrutivo: não poderiam fazê-lo sem contradizer os princípios e as finalidades institucionais da ciência. A pesquisa estética não pode servir à destruição lenta (o consumo), assim como a pesquisa científica não pode servir à destruição violenta (a guerra); pelo menos não sem deixar de ser o que sempre foi, pesquisa do valor, arte. [...] A crise da arte se insere no quadro da crise mais ampla e mais séria da relação entre cultura e poder. (ARGAN, 2010, p. 509)

A CIDADE COMO OBJETO DE USO COLETIVO

Argan elabora uma profunda análise sobre as cidades[2]. Fundamentalmente, seu olhar sobre o desenvolvimento das cidades é como um processo de criação. O autor coloca a cidade correspondente ao objeto e a sociedade correlata ao sujeito. Deste modo, a cidade é uma grande obra de arte. A evolução das cidades pode ser considerada como parte do processo de criação no desenvolvimento da própria história da arte. Argan (1992) coloca os artistas como gestores do ambiente urbano que, segundo ele, também o ajudaram a construir.

Para o historiador, "quando se fala em crise da arte, fala-se, na realidade, em crise da cidade; e a crise da cidade é um dos fenômenos mais graves e perigosos do mundo moderno" (ARGAN, 1992, p.255). Argan (1992), em alguns momentos do texto, é enfático quanto ao caráter de perigo que a cidade pode representar para os seus habitantes, sendo fonte de fenômenos socialmente patológicos como terrorismo, vandalismo, violência, drogas, entre outros, que o autor explica como formas de rejeitar o contexto de alienação da cidade, o que é chamado por ele de impulso anti-urbano e crise de rejeição.

As cidades de fundação antiga sofrem, mais facilmente, com as transformações urbanas pela inadaptabilidade aos novos sistemas, como os automobilísticos e, sobretudo, pela falta de reconhecimento e identificação dos imigrados que não possuem a motivação de mudarem a antiga urbe.

Outro aspecto analisado por Argan (1992) é a tendência de os centros administrativos situarem-se nas cidades históricas, como forma de continuação do prestígio e da própria narrativa histórica. Os centros de pesquisas e importantes universidades também se inclinam a estarem no núcleo central, onde se encontram os canais de informação e divulgação, os quais se aliam à pesquisa científica avançada, em uma mão-dupla de benefícios, em que os centros de pesquisa ajudam na promoção da cultura moderna. E aqui, vale ressaltar a posição do autor, de colocar as vanguardas culturais, como a arte, o teatro, a música, existentes nas grandes cidades, na condição de abastecerem a alta pesquisa científica.

Argan (1992) refletiu sobre acontecimentos em crescimento durante meados da década de 1960, como o da multiplicação das universidades em centros menores. Este fenômeno foi justificado com a não necessidade de a pesquisa recorrer aos fatos históricos, baseando-os na estatística. O historiador posiciona-se contrariamente a esta situação e afirma que se quisermos evitar a depreciação da cultura, é preciso que a pesquisa científica, que tem por objetivo a aplicação industrial, não substitua a pesquisa científica pura, que somente pode ser realizada no complexo sistema de valores

2 Segundo Lorenzo Mammi, tradutor de Giulio Carlo Argan no Brasil, no texto de orelha do livro *Arte Moderna*: "Arte moderna, história das reações e relações da arte diante de um sistema produtivo que aos poucos a absorve ou a expulsa. Daí o grande espaço que Argan dedica à arquitetura e ao urbanismo, disciplinas periféricas na historiografia tradicional, por serem demasiado ligadas a questões técnicas e sociais, e que aqui, justamente por isso, desempenham um papel central". In: Argan. Giulio Carlo. *Arte Moderna.* São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

culturais da cidade grande. Assim, a real crise da cidade dá-se no enfraquecimento do seu nível cultural e na perda do seu caráter original de organismo cultural.

Dentre as análises tecidas por Argan sobre as cidades, as considerações sobre Roma, em especial, tornam-se para ele objeto próximo de estudos. Tendo sido prefeito de Roma, de 1976 a 1980, sua reflexão sobre a capital italiana ilustra os sintomas de uma grave crise da instituição urbana.

Segundo Argan (1992), as periferias surgidas ao redor dos chamados centros históricos foram frutos da especulação imobiliária que, preocupada somente com a exploração do solo, não projetou a mudança e a adaptação dessa população ao novo *locus,* caracterizando-se pelos serviços escassos, o que acarretou uma sobrecarga na fragilizada estrutura do centro. Essa situação foi mais grave em alguns países, como a própria Itália, onde governos conservadores deram espaço à propriedade privada e à especulação. No caso de Roma, em particular, esta prioridade imobiliária colocou-a em situação de extrema fragilidade. Alguns países da Europa instituíram leis em defesa da historicidade e da funcionalidade das cidades.

Os grandes nomes da arquitetura moderna europeia, no início do século XX - considerados arquitetos da vertente racionalista, Gropius, Le Corbusier e Wright, tentaram soluções que pudessem dar respostas propositivas à degradação das cidades, fruto da especulação, do industrialismo, do crescimento demográfico desordenado. Contudo, pouquíssimos projetos foram realizados, pois suas propostas de soluções foram consideradas utópicas. Argan contesta e afirma que:

> Não eram: partiam da esperança de que a sociedade burguesa, desenvolvendo-se em conformidade com suas premissas iluministas, teria progredido no caminho da democracia até a eliminação das hierarquias das classes, até uma distribuição equitativa da riqueza, até a cooperação pacífica numa obra comum de civilização. [...] a sociedade burguesa em vez de desenvolver-se de acordo com suas próprias premissas iluministas, rejeitou-as com violência, instaurando regimes duramente reacionários que só podiam conduzir, como conduziram, à guerra. E, como os regimes reacionários, pela lógica das coisas, são inimigos da cultura, a cidade como entidade cultural foi sobrepujada pela sociedade como instrumento político. A cidade-sociedade acabou substituída pela cidade-Estado. (ARGAN, 1992, p.259)

Em razão do fracasso dos projetos arquitetônicos, que buscavam pensar as cidades como estruturas orgânicas e orientadoras da evolução da sociedade, deu-se a crise da cidade enquanto objeto coletivo, em coerência e concomitância com a crise do design do objeto.

Ainda sobre as cidades, Argan (1992) faz uma reflexão sobre o centro histórico, espaço urbano conservado arquitetonicamente, mantendo a paisagem histórica, e que faz parte da estrutura das cidades europeias. Porém, o autor questiona o conceito de centro histórico ao estabelecer como definição de cidade uma construção histórica em seu todo, e levanta a reflexão do porque algumas regiões da cidade deveriam ser consideradas como não-históricas. No capítulo *A História da Arte*, presente no livro *História da arte como história da cidade*, Argan (1992) diz que a cidade é todo o seu espaço físico, assim como todo o conjunto das funções públicas e privadas, ambientes domiciliares, zona rural e adjacências, como também a sua memória. Partindo desta definição, logo a história de uma cidade está em todos os seus espaços físicos e o conceito de cidade está diretamente ligado à história, sendo assim quase redundante classificar algumas cidades como cidades históricas.

O conceito de historicidade urbana também foi alterado quando os fatos históricos deixaram de ser apenas fatos das grandes personalidades e passaram a ser os fatos da população, como os fatos da economia, das artes, do trabalho, e deste modo, o valor da historicidade de uma cidade não se limitou aos monumentos, ampliou-se a todo o tecido urbano (ARGAN, 1992).

A crise da cidade como objeto de uso coletivo tem suas raízes no impedimento da realização de uma política urbanística, fruto de uma crítica da realidade social. Este impedimento foi por parte do poder das classes políticas e dirigentes ao não proporcionarem, conscientemente, a abertura necessária e providencial para a transformação das cidades.

Segundo Argan (1992), a solução para amenizar a degradação hodierna, resultante do descaso com os centros urbanos, evitando a perda de qualquer unidade orgânica, é curar as cidades doentes. Para ele, "hoje, é sem dúvida mais importante tratar das cidades enfermas do que imaginar as cidades do futuro" (ARGAN, 1992, p.261). Para isso, ele defende que os projetos sejam rigorosamente científicos e partam de uma análise crítica e severa das situações e, assim, a arquitetura possa obter, ao mesmo tempo, caráter revolucionário.

> O trabalho dos urbanistas acabará, assim, enquadrando-se na mais razoável e construtiva das perspectivas políticas: análise e crítica da involução da burguesia; recuperação dos motivos ideológicos das classes trabalhadoras reprimidos pela hegemonia do capitalismo; resgate das conquistas democráticas anuladas pelos regimes totalitários; reafirmação da vontade construtiva contra as libidos destrutivas. (ARGAN, 1992, p.261)

SOCIEDADE DE CONSUMO E A IMAGINAÇÃO (DESIGN) COMO ANTÍDOTO

> A utopia construtiva das décadas de 1920 e 1930, a que Argan aderiu em juventude, esperava transformar os sistemas de produção a partir da racionalidade do objeto e com isso conferir aos artistas-*designers*, enquanto portadores de uma teoria da forma, certo controle sobre o sistema industrial. No segundo pós-guerra, essa ilusão já não é possível, justamente porque o objeto perdeu sua posição de centralidade no processo produtivo, e os *designers* (ou arquitetos, ou urbanistas) podem apenas operar na interface entre os polos de produção e consumo, nos quais já não interferem. A transformação do artista em técnico (na passagem da Bauhaus para a escola de Ulm) é conseqüência e sintoma dessa involução. (MAMMI, 2012, p.84)

Argan (1992) traz à tona a reflexão sobre a sociedade de consumo, como exemplo de que o projeto de sociedade falhou ao estruturar um modelo fundamentado no lucro, consequentemente, na exploração das classes dirigidas, por parte das classes dirigentes, os detentores do poder econômico.

Para o autor, a cultura de massa é a única alternativa em um mundo dominantemente industrializado e que visa o máximo de padronização dos produtos. Esta ideia é evocada por ele ambém no capítulo *A crise da arte como ciência europeia*, na seguinte afirmação "sem informação por meio da imagem, não existiria uma cultura de massa, e a cultura de uma sociedade industrial não pode ser senão uma cultura de massa" (ARGAN, 2010, p.509).

No artigo *O Fetichismo na música e a regressão da audição* de 1983, o filósofo alemão Theodor Adorno faz uma análise sobre o consumo, neste caso, o consumo da música, abordando a decadência do gosto musical, estimulado pela indústria cultural[3] ao priorizar as mercadorias musicais padronizadas, proporcionando a massificação da música. Toda a estratégia para instauração deste perfil de sociedade é estruturada pelos sistemas de informação e canais de comunicação.

3 O termo,que em alemão significa*Kulturindustrie,* foi empregado pela primeira vez porTheodor Adorno eMax Horkheimer no capítulo*O iluminismo como mistificação das massas*no ensaio*Dialética do Esclarecimento* (1942).

> [...] os consumidores se transformam em escravos dóceis [...]. A renúncia à individualidade que se amolda à regularidade rotineira daquilo que tem sucesso, bem como o fazer o que todos fazem, seguem-se do fato básico de que a produção padronizada dos bens de consumo oferece praticamente os mesmos produtos a todo cidadão. Por outra parte, as necessidades impostas pela lei do mercado, de ocultar tal equação conduz à manipulação do gosto e à aparência individual da cultura oficial, a qual forçosamente aumenta na proporção em que se agiganta o processo de liquidação do indivíduo. (ADORNO, 1983, p.174)

Argan (1992) atesta que os meios de comunicação e difusão, como meros aparatos técnicos podem atuar a favor dos processos progressistas ou dos processos retrógrados da sociedade. Assim como a colocação de um produto novo no mercado, quanto a passagem de um padrão para outro pode ser positiva ou negativa. Positiva quando o desgaste do produto se dá por um motivo objetivo (quando há razões práticas para a substituição do produto) e negativa quando acontece por motivo subjetivo (incentivar o descarte do produto antes do prazo de sua duração). E sobre o negativo é possível influir com vários meios, em que o mais frequente é a publicidade.

Mesmo ponderando os possíveis caminhos da humanidade, Argan se rende, como Adorno, na constatação de que o design da sociedade (projeto) teve como única finalidade o máximo consumo, ou seja, o lucro máximo dos empreendedores. Também, como Adorno, ele reconhece o perfil de subserviência do ser humano, instaurado pelo poder vigente. "Provocando necessidades fictícias e inconscientes, eliminando qualquer interesse de crítica e de escolha consciente, o consumismo configura-se como uma sujeição servil da massa aos interesses do poder capitalista" (ARGAN, 1992, p.262).

Nos países capitalistas, de economia altamente competitiva, tem-se uma enorme utilização de fatores estéticos para a difusão dos produtos e o incremento do consumo. O projeto estético-industrial, nestes países, sustenta-se em estudos e análises de mercado e levantamentos psicológico e sociológico muito bem elaborados e direcionados. E assim, vê-se mais uma vez, a possibilidade de escolha para orientações distintas da sociedade: artistas que não renunciam ao papel de intelectuais e artistas que, inseridos no mundo tecnológico-industrial, visam apenas a aumentar o sucesso comercial, atuando na dependência do sistema político e colocando a pesquisa estética a serviço do lucro, que como toda riqueza, significa poder. Este fato, mais nitidamente que em outras partes do mundo, é observado nos Estados Unidos, país tecnológico e "consumista" por excelência. (ARGAN, 2010)

A pesquisa estética tornou-se fonte dos dados que se destinam à persuasão dos consumidores, os que fortalecem a indústria comercial. Como exemplo, tem-se todo o aparato de imagens que se vincula ao produto no supermercado, signos e cores, frutos de uma pesquisa que não se destina a ser construtiva, mas a emitir apelos fortemente sugestivos. Argan (1992) quando trata da crise do design, trata também dos resultados obtidos pela falta de um projeto para a sociedade, por parte do sistema vigente. Desse modo, ele vê no próprio design uma forma de amenizar as consequências produzidas por um poder classista e hierárquico, que focou no lucro e não no pensamento crítico da realidade.

O autor afirma que as tentativas de transformações sociais tornaram-se mais reformistas do que revolucionárias, após um período de transgressões artísticas, com exceção da Rússia, onde a vanguarda cultural recebeu o incentivo da revolução social em curso, antes, porém, do chamado realismo socialista, considerado pelo autor como mera propaganda política.

> A recuperação de um equilíbrio econômico no sentido de uma relação proporcional entre necessidades e produção só pode ser possível por uma nova maneira de projetar a existência,

> ou seja, por um *design* que não estará mais em função do bem-estar, mas das necessidades. (ARGAN, 1992, p.263)

Um dos principais movimentos pela reforma da sociedade do pós primeira guerra foi a Bauhaus[4], idealizada por Gropius[5]. Este centro de estudos pretendia não ser apenas um lugar de apreensão das metodologias de projeto, mas o modelo de uma sociedade que projetando seu próprio ambiente, projetava a sua reforma.

> Gropius constata que aqueles grandes ideais e aqueles supremos valores deixaram de existir com uma determinada estrutura da sociedade; admite que a crise da sociedade é também a crise da arte; quer estabelecer qual pode ser a função da arte, como inalienável 'experiência' artística, no iminente processo de transformação da sociedade. Seu limite foi o de ter acreditado que essa transformação pudesse reduzir-se a uma evolução histórica da classe dirigente, a fim de adequar-se a novas tarefas sociais. (ARGAN, 2005, p. 10)

A Bauhaus, ancorada em outras linguagens como a tipografia, o teatro, a publicidade, amplia infinitamente sua esfera de influência sobre os usos e costumes sociais. Foi uma importante iniciativa como vanguarda europeia, na tentativa, também, de reconstrução de uma Europa devastada pela primeira guerra mundial. Tem-se aqui um valioso exemplo de projeto para uma sociedade fundamentada no pensamento e no bem-estar coletivo. A Bauhaus buscava este design que consolidasse uma evolução para a humanidade, a partir de uma nova estrutura para as classes dirigentes.

> O fato é que Gropius preocupa-se bem menos com agir sobre a massa e solicitá-la a conquistar um nível mais elevado de cultura do que com isentar a classe dirigente e produtora a um crescente declínio, reconduzi-la aos seus deveres sociais, reorganizar tecnicamente a produção, criar as condições efetivas e objetivas para o progresso da vida social. Ele exige que a autoridade da classe dirigente não mais derive da posse dos capitais e dos meios de produção, mas sim da capacidade de produzir do melhor modo (e aqui entra em jogo a função artística, porque a arte é *modo* perfeito), isto é, de um seguro preparo técnico. (ARGAN, 2005, p.16)

Argan (1992) afirma que a crise do objeto não é mais reversível e aponta como possível solução para todos os questionamentos levantados sobre o desequilíbrio da economia, a mudança do conceito de objeto, que deixa de ser o produto e passa a ser a informação. Assim sendo, ele defende o design dos circuitos de informação, onde os objetos adquiriram o *status* de notícia. No primeiro momento da Bauhaus, buscava-se o objeto que não tivesse o seu valor na matéria e sim na forma, e que fossem usufruídos por todas as classes econômicas.

Este novo design está mais relacionado a um instrumento de pensamento e deve se apresentar como um novo processo de estruturação da cultura e haver todas as características próprias para ser inédito e propositivo. Este design deve estruturar os circuitos da informação e terá que ser iniciado

---

4 "Escola de arquitetura e arte aplicada que Gropius criou em 1919 e dirigiu até 1928. Conclui os esforços desenvolvidos, a partir de meados do século XIX, no sentido de restabelecer o contato entre o mundo da arte e o mundo da produção, de formar uma classe de artífices idealizadores de formas, de basear o trabalho artístico no princípio da cooperação. [...] Essa grandiosa insurreição das artes 'menores' ou 'aplicadas' contra a arte 'pura', à qual até se acabará negando toda legitimidade ou autenticidade formal, é indubitavelmente o último ato da luta romântica contra a ditadura do classicismo; mas é também o primeiro posicionamento concreto de uma teoria da arte, como ciência de um particular fazer humano, contra todo idealismo estético". In: ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 29.

5 Walter Gropius (Berlim, 1883- Boston, 1969) foi um arquiteto e urbanista alemão, fundador da mais importante escola de design e arquitetura do século XX, a Bauhaus.

a partir da cidade e do ambiente, e procurar definir de modo novo sua relação com a ciência, a economia, a política. Em suma, deverá ser o design que determinará não apenas a forma e o espaço, mas também, o ritmo ou o tempo da vida associada" (ARGAN, 1992, p.264).

Outro aspecto pontuado por Argan (1992) sobre o circuito de informação e comunicação é o design das imagens, que ele afirma suceder ao design dos produtos. O que o autor analisa é a quantidade abusiva de imagens colocadas em circulação pela indústria, principalmente, nos grandes centros, e sua consequência, a paralisação da imaginação como faculdade produtora de imagens. Esse fenômeno gera a aceitação passiva do ambiente efêmero construído pelo bombardeio de imagens. Essa falta de interação, de interesse e de reação por parte das pessoas é a alienação, conceito sempre presente nos temas da cultura de massa e sociedade de consumo. Conforme estabelece o autor, a alienação é o bloqueio da imaginação que é a ausência da crítica, que é a origem da patologia urbana, da violência, das drogas, do vandalismo e da neurose coletiva. A rapidez e a eficácia da publicidade impedem qualquer reação crítica e reflexiva sobre a qualidade do produto e da real necessidade de consumi-lo. O que também acontece com a informação política é o consumo da notícia-imagem e a anulação da imaginação.

> A imaginação é a faculdade que nos permite pensar em nós mesmos de forma diferente do que somos e, portanto, propor uma finalidade além da situação presente. Sem imaginação pode haver cálculo, mas não projeto. O projeto não é mais do que a predisposição dos meios operacionais para pôr em prática os progressos imaginados. A imaginação ética e politicamente intencionada é a ideologia, e não pode haver projeto sem ideologia. A imaginação é diferente da lógica e da ciência porque não tem por finalidade o conhecimento abstrato, mas um conhecimento indissoluvelmente ligado ao fazer e, portanto, à técnica. Em toda a sua história, a arte não foi mais do que imaginação dinâmica, ativa, produtiva. É compreensível que a crise da imaginação tenha determinado a crise da arte, e a crise da arte, a crise da cidade como criação histórica e instituição política. (ARGAN, 1992, p.266)

O design tradicional da Bauhaus no primeiro pós-guerra ocupava-se do objeto para a melhoria do ambiente da vida cotidiana. Na história da arte do século XX, uma outra corrente, partindo de Duchamp, ocupa-se do sujeito ao extrair objetos de seu contexto utilitário e conceder a eles um valor estético, procurando definir o ambiente em si, nem como bom e nem como ruim, dependendo de quem o vive. Experimentá-lo positiva ou negativamente, segundo Argan (1992).

De acordo com o autor, o único antídoto para a programação de um design eficiente é a escola que, contraditoriamente, continua a ser um instrumento para a conservação da hierarquia das classes ao lidar com a cultura de massa apenas como um aparelho para a propagação da cultura institucionalizada, que é a cultura de classe. E essa negação de uma mudança qualitativa da estrutura da cultura, para Argan (1992), era um dos absurdos mais perigosos, e, infelizmente, continua sendo para o mundo, até hoje.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através das análises de Argan apresentadas neste artigo é possível notar o seu pensamento crítico perante a sociedade ocidental que se estruturou sobre o alicerce capitalista e que o autor aponta como resultado, principalmente, o advento da cultura de massa e a difusão do consumismo, que geraram uma crise da existência. Esta crise, que Argan trata como a crise do design, refletiu-se em

outras crises, como a crise da cidade e a crise da arte. Tais crises são fomentadas pela alienação da massa e sua consequente sujeição servil, que resulta no bloqueio da imaginação, ou seja, na ausência de crítica. O que se percebe é o pensamento atual de Argan sobre vários aspectos, ao aplicá-los hoje, no século XXI, e a preocupação do autor em encontrar soluções urgentes para a transformação da sociedade, através de um projeto da existência, chamado por ele de design.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Os pensadores:* Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade.* São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna.* São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

Artigo

MAMMI, Lorenzo. *Murilo Mendes, Crítico de Arte.* Link: http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/2739. Consultado em: 15/08/2016

.

A ARTE DA MEMÓRIA E AS MÁQUINAS PARA LEMBRAR

Maria do Céu Diel de Oliveira[1]
Universidade Federal de Belo Horizonte - UFMG

RESUMO: Estudos na arte da Memória têm sido um movimento que embasa pesquisas e pensamentos na contemporaneidade. Imagens são veículos de programas político-visuais. Em sua obra, Mary Carruthers busca as relações das metáforas basilares da memória com o discurso. Procuro migrar estes conceitos para o mundo das imagens. Neste artigo elencarei os pensamentos de Carruthers e outros estudiosos sobre as metáforas basilares da memória, ou seja, a construção de máquinas para lembrar.

Palavras-chaves: Memória; Arte da Memória; fábrica da memória.

Introdução à memória e imagem-Cícero, Alberto Magno e os lugares para lembrar

Hoje em dia, criatividade e invenção, se não são sinônimos, são conceitos bem parecidos. Para criar ou simplesmente pensar, os seres humanos ativam um instrumento mental, uma máquina. Mnemosine não é só a mãe de todas as musas mas também a fábrica de todas as ideias e pensamentos sobre memória e invenção. É conhecida a divisão clássica da Retórica em cinco partes: *Inventio, Dispositio, Elocutio, Memoria e Actio*. No Ad Herenium, de Cícero, existe uma premissa onde o orador, figurando uma casa conhecida, vai colocando em quartos e vãos as imagens que precisa lembrar. Assim, na tradição manualistica medieval a invenção precede a memória. A Mnemotécnica, a memória artificial e seus "jogos" foram sempre vistas com certo ceticismo pelos seus praticantes. Conta-se que um estudante chinês do século XVII -a quem o jesuíta Mateo Ricci ensinava a arte da memória para prepará-lo para o terrível exame de auxiliar administrativo de estado - confidenciou a um amigo que o sistema de aprendizagem era tão difícil que era melhor recorrer à memória ela mesma que ao sistema mnemônico. Como sucede muitas vezes com a manualistica, a compreensão de uma disciplina do manual não se espelha no cotidiano. Muitas práticas caiam nesta contradição. A arte da Memória, para um orador, não consistia em usar um sistema para repetir até o último detalhe um discurso construído antecipadamente. Apreender pela memória para depois recitar como um papagaio era considerado um erro grave para um orador romano. O bom orador- sendo interrompido ou não—era aquele capaz de saber falar eloquentemente *ex-tempore*. Portanto, fica claro que a arte da memória da qual se servia o orador não era de fato fundamentada na recitação e na repetição e sim na arte da invenção, uma arte que colocava a pessoa a mover-se com competência na arena de debates: responder as interrupções e perguntas e desenvolver as ideias que chegavam naquele instante sem perder um fio dentro do esquema do discurso. Esta era a vantagem de se cultivar a memória artificial. Todos aqueles que que se ocupam em estudar a memória artificial têm grande débito com Frances Yeats[2]. Sem negar a força desta pesquisa, Carruthers explicita que:

1 Professora Associada III do Departamento de Desenho da EBA-UFMG. Pesquisadora da Arte da Memória, Programas Visuais e mitos de origem da visualidade. Este projeto tem o financiamento da FAPEMIG.Contato: mariadiel@gmail.com.
2 Frances Yeats (1889-1981) foi historiadora e pesquisadora do Renascimento. Estudou as imagens, as relações destas com a memória e as artificialidades contidas nas imagens.

> Yeats era convicta que a força desta Arte era somente uma prática que permitira a repetição, deixando assim a arte da Memória estática e privada de movimento.[3]

Assim como pensava o aluno chinês de Ricci, a mnemotécnica era um estudo considerado uma arte extravagante e difícil. Carruthers afirma que o objetivo da prática da mnemotécnica retórica não era fornecer aos estudantes uma prodigiosa memória que os possibilitassem repetir todas as informações necessárias para serem aprovados em um exame, mas sim possibilitar ao orador os meios e os instrumentos necessários para compor de modo criativo seu próprio "material". Desta forma, outra maneira de compreender a memória é entendê-la como uma arte compositiva. As artes da memória pertencem à categoria das artes do pensamento e favorecem em particular a qualidade do que hoje denominamos imaginação e criatividade. A memória monástica, assim como a memória romana, é fundamentada em lugares. Ela também cuidava da fabricação de imagens mentais necessárias aos fundamentos da inteligência. Assim sendo, na manualística da arte da memória, verdade e descrição não são sinônimos, visto que a segunda aponta para uma relação sofisticada entre invenção e uma forma simples de documentação. A relação da memória com a invenção e a cognição pode parecer óbvia, mas não é. Pois a definição de invenção mudou muito até o século XIX. Hoje em dia, tende-se a entender a Retórica sobretudo como a arte da persuasão. Mas, no âmbito da vida monástica, a obra retórica focalizou-se não tanto na persuasão pública, mas sim nas atividades ligadas à invenção literária. Não é correto dizer que os homens obscureciam as praticas retóricas, mas sim que as redirecionavam na formação de cidadãos da Cidade de Deus. A palavra latina *inventio* deu origem à duas palavras distintas: **invenção**, ou criação de qualquer coisa nova, que pode tomar forma a partir de ideias e objetos materiais. A outra palavra é **inventário**, que se refere aos muitos materiais colocados em quartos ou armários, sem estarem casualmente guardados: não se pode dizer que roupas jogadas ao acaso em um armário sejam um inventário - os inventários exigem uma ordem. Os materiais inventariados são contados e dispostos em lugares precisos dentro de uma estrutura mais ampla, de modo que seja possível encontrá-los facilmente. Esta ultima categoria exclui que os inventários possam ser muito volumosos ou pouco específicos. O termo latino *inventio* contém portanto diversos significados e revela um assunto básico no tratado da criatividade da cultura clássica. Inventariar ou catalogar é um requisito fundamental para inventar. Esta informação, segundo Carruthers, pressupõe que nada se pode criar sem um "arquivo" ou "armário" de memórias, mas este armário deve ser inventariado, ou seja, todos os elementos que o compõem devem ser encontrados com facilidade. Estas estruturas não tem necessariamente relação direta com a arte da memória descrita no Ad Herenium. Limitar o estudo da memória localizante à este único modelo ciceriano ofuscou, por assim dizer, os estudos na arte da memória. Até pelo menos a metade do século XIII, mais do que o Ad Herenium, desenvolveu-se uma disciplina ou "via" de meditação inventiva, baseada na memorização de estruturas localizantes e catalogáveis que foi denominada pelos monges de memória espiritual ou *sancta memoria*. Este modelo baseado em Cícero era essencialmente "localizante" e relacionado com o aprendizado e se diferencia completamente de outro modelo filosófico conhecido no ocidente através do pensamento de Aristóteles - portanto sem conseqüências diretas sobre a prática monástica da *sancta memoria*. Este modelo define a memória temporalmente como entidade que pertence ao passado, a *anamnesis*. Um exemplo desta diferenciação é a compreensão que Alberto Magno atribuiu ao modelo localizante. Segundo ele, essa memória localizante era essencial à cognição. Descrevendo a natureza da Prudência, em seu tratado De Bono, ele explicita a questão do conflito que contrapõe as duas definições de memória: uma que se caracteriza essencialmente temporal e outra que se apre-

3 Apud Carruthers in Machina Memorialis:Meditazione, retorica e costruzione delle imagine (400-1200) Carruthers, Mary-Edizioni della Normale, Pisa, 2006.pág.11

senta como espacial. Pois o Ad Herenium descreve que a memória artificial é baseada em lugares e imagens. Como a memória pode consistir de lugares, se Aristóteles sustenta que sua essência é temporal? Continuando a explicitar o contraste entre os modelos de mnemotécnica, Carruthers afirma que a propósito desta questão, Alberto Magno reponde que o lugar é necessário para pôr a termo o exercício mental da reminiscência. Se é verdade que a memória não pode ser só de coisas passadas que se apresentam a nós sob a forma de imagens, é imprescindível o fato de que estas imagens sejam conservadas em lugares. A errônea convicção de um conflito entre Aristóteles e Cícero sobre a natureza da memória permitiu, segundo Alberto Magno, que estes pontos muito diferentes viessem a ser confundidos de modo inapropriado. O primeiro ponto: que coisa é a memória? A memória é constituída de imagens arquivadas de experiências passadas - é ontológico e equivale a dizer: qual é o conteúdo das recordações? Mas este outro ponto - que coisa é a memória? - a memória se constitui de cenários e imagens—é psicológico, pois para usá-la no sentido cognitivo basta perguntar: qual é a estrutura das recordações?O lugar, ensina Alberto Magno, é aquele que a alma constrói em si para conservar as imagens. Ele cita o comentário de Boezio à "Introdução" de Porfírio para mostrar que "*cada coisa ou fato particular acontece em um lugar"* As imagens guardadas na memória são criações deste tipo. Mas suas qualidades temporais pertencem ao passado e não se consegue distinguir entre elas pois todas são "passadas", um topo comum à todas as imagens. Por isto, para recordar-se de questões particulares, é necessário concentrar-se naquilo que distingue uma recordação da outra, ou seja, suas qualidades inerentes ao *lugar*. Também Agostinho de Hipona destacou a natureza temporal das recordações em vários pontos de suas meditações e nas Confissões. Estas duas tradições - memória como tempo e memória como lugar - conviverão longamente no que tange aos assuntos da mnemotécnica. Ainda segundo Alberto Magno, nossa mente reconhece melhor as coisas que se apresentam ordenadas. As duas qualidades a serem observadas nas imagens são *soleminis* e *rarus*, ou seja, ordenado e distanciado. Alberto compreendeu que os lugares mnemônicos são pragmáticos: são esquemas cognitivos, além de objetos. Podem se assemelhar a coisas existentes - palácios, igrejas, templos, escolas - mas não são reais. A própria mente deve produzi-los para ativar a memória. Estes lugares mentais são conectados por associações a um conteúdo qualquer através de analogias, transferências ou metáforas. Ele cita, por exemplo, a alegria, que é figurada como um mosteiro, *pratum*. A fraqueza aparece numa enfermaria, ou hospital. A justiça em um tribunal, *consistorium*. Portanto, aquilo que denominemos conexão alegórica, nela associaremos um conteúdo "real" no sentido imaterial. Assim compreendendo, todo o conhecimento dependerá da memória.

Inventário para inventar

Entretanto, antes de relacionar mais estreitamente a criatividade com a memória localizante, visitaremos alguns elementos basilares. A memória humana opera através de signos – sinais – e índices; estes tomam a forma de imagens que, agindo como "cintilações", fazem vir à mente as coisas às quais estão associadas. Por isto, além de serem sinais, todas as recordações são imagens mentais – *phantaisiai*. Na Retórica, o termo *phantasiai* é associado às coisas carregadas de *pathos*, que agem com grande força na memória e na mente. Algumas tradições filosóficas antigas observavam também a existência de um componente emotivo na memória. Podemos pensar assim: as imagens mnemônicas são compostas de dois elementos: uma "similitude" que serve como centelha para a coisa - *res* - que se quer recordar, e o *intentio* - ou inclinação, ou a atitude que temos no confronto com a experiência recordada, que serve para classificar e depois reencontrar a experiência. Por isto as recordações são imagens e vêm sempre com uma "coloração" emotiva. Também são agregadas à estas

imagens as imagens de transposição, ou seja, imagens fora das imagens recordadas. Estas imagens são "carregadas" para dentro da memória por seu poder de agir como "pontes" ou ligações entre o vivido e o imaginado. Cícero utilizou-se de *intentio* para traduzir o termo estóico *tonoi* , ou seja, a tensão ou ressonância harmônica da mente no ato de memorizar as coisas a partir de sua experiência. O termo latino *intentio* não se relaciona somente às atitudes, aos objetos e às inclinações do indivíduo que recorda, mas também ao estado de concentração física e mental exigido para recordar-se. Esta palavra também se relaciona à certos tipos de julgamento, não totalmente racionais. As lembranças não são arquivadas simplesmente, mas inseridas nos locais à elas destinadas e "coloridas" de forma que são parte objetos, parte emoções, parte racionais, mas sobretudo, culturais. Sem a "coloração" esta atitude ou i*ntentio*, não teríamos nenhum inventário e assim nenhum lugar para colocar os objetos ou eventos que experimentamos. Cícero por vezes também utilizava *intentio* de modo similar à expressão "tensionar", como exemplo do músico que tensiona as cordas do instrumento. Nas suas Discussões Tusculanas, Cícero, no curso de um reexame das teorias gregas sobre a natureza da alma, destacou Aristósseno de Taranto, músico e filósofo que definia a alma como uma tensão do corpo, análoga aquela que se denomina harmonia quando se canta e toca a lira. Assim, segundo a natureza e a configuração do corpo e sua complexidade, serão produzidos os vários movimentos e como no canto, os sons. O conceito estóico que Cícero está trazendo é o *tonos*, - tom - referindo-se não só aos músculos mas também às cordas dos instrumentos musicais. Esta idéia, carregada de um valor espiritual e emotivo, é reencontrada na *intentio* monástica. Era concebida como uma concentração, uma intensidade da memória e do intelecto, mas também uma atitude emotiva, que hoje em dia pode ser denominada "tensão criativa"; isto fazia com que o trabalho da memória pudesse se dar de modo produtivo ou que, pelo contrário, a impedisse, no caso da *intentio* se mostrar má ou uma vontade ineficaz. Assim, a leitura de um texto sagrado deveria ser realizada em grupo ou em silêncio e ser carregada de uma *intentio* particular, aquela da caridade. Esta intenção - tensionar por dentro - é análoga à noção retórica de *benevolentia* – a atitude benévola e indulgente que cada orador esperava inspirar ao seu auditório. Para usar as palavras de Agostinho: "*Defino o amor como a inclinação de ânimo para gozar em Deus por ele mesmo, de si e do próximo por Deus"* (*motus animi*). A ideia de inclinação da alma em direção de qualquer coisa implica não só o *affectus* ou a emoção, mas também a *intentio.*Ainda a *intentio*: se é parte integrante de cada imagem mnemônica, se representa a coloração ou a atitude que adotamos no confronto com uma experiência, na base da qual estabelecemos onde "enganchá-la" na cadeia constituída de nossos lugares, então bastará reavivar aquele tipo de *intentio* para reencontrar novamente as lembranças. Nota-se também que neste modelo cognitivo, as emoções não são "entidades" mentais discretas, mas são tão intrinsecamente tecidas nas retículas da memória quanto os fatos e os objetos provenientes de nossa experiência. Assim sendo, claramente não existe uma recordação verdadeiramente objetiva ou inconsciente, visto que cada coisa lembrada pelo indivíduo deve ser intencionalmente marcada ou "enganchada" nos lugares mnemônicos. Mas, como as engrenagens de uma máquina, os lugares mnemônicos fazem mover e funcionar a estrutura inteira. Em retórica, as imagens mnemônicas são chamadas *imagines agentes* pois estão ao mesmo tempo em ação e agindo sobre outras coisas e fatos. A força desta técnica elementar consiste em dar acesso imediato a qualquer elemento conservado no inventário, além de fornecer os meios para construir um número ilimitado de devoluções cruzadas ou de ligações associativas entre os elementos de tal esquema. Ainda: essa técnica oferece uma memória de acesso juntamente com uma série de modelos ou fundamentos sobre os quais se pode construir inumeráveis colagens e concordâncias de matérias diversas. Este ultimo objetivo - a fabricação dos lugares mentais - para colocar e tratar as imagens, foi o lugar no qual a memória e a *intentio* se fundem num único processo cognitivo.

Memória e cognição: a arquitetura

Carruthers aponta mais uma ligação com a memória e os lugares, quando destaca a arquitetura como lugar para a didatização. A Mnemônica antiga considerava a arquitetura como a melhor fonte para os lugares mnemônicos, como já foi observado na construção de cenários para as imagens a serem recordadas. A versão monástica da mnemônica ligada à arquitetura é plena de ressonâncias clássicas e não clássicas, que transformam e enriquecem o "edifício" da memória empregado pelo orador. Estes ecos, como é previsível, são de origem bíblica. A mnemotécnica monástica ligada à arquitetura é fundada - como se tratasse de uma grande infraestrutura - sobre um texto chave de Paulo de Tarso, na Primeira Carta aos Coríntios, na qual se compara à "um sábio arquiteto":

> Como a graça de Deus me foi dada, como um sábio arquiteto, eu coloquei a fundação; um outro depois construirá sobre. Mas cada um esteja atento com o que constrói; em verdade nenhum pode por um fundamento diferente daquele que já se encontra, que é Jesus Cristo. E, se sobre esta fundação se construir com ouro, prata ,pedras preciosas, lenha, feno, palha, a obra de cada um será bem visível; se fará conhecer naquele dia que manifestará com fogo e o fogo meterá à prova a obra de cada um. Se a obra que cada um construiu sobre a fundação resistir, assim receberá a recompensa; mas se a obra terminar queimada, será punido; todavia ele se salvará, mas atravessará o fogo. Não sabeis que sois o templo de Deus e que o espírito de Deus habita em vós? Se um destrói o tempo de Deus, Deus o destruirá. Pois santo é o templo de Deus que sois vós.[4]

Esta passagem legitimou uma série notável de metáforas de natureza arquitetônica. Seja como atividade, seja como artefato, o tropo da construção ocupa um lugar privilegiado dentro da literatura religiosa, doutrinal e espiritual. O tropo foi utilizado por Fílon e são fascinantes as conexões que a primeira idade do Cristianismo fez deste tropo e a ideia do trabalho místico que pertence à meditação, da Merkabah hebraica, onde foram empregadas inúmeras estruturas de base que são próprias da exegese do cristianismo primitivo. No cristianismo medieval, o texto de São Paulo é rapidamente transformado em uma obra de referência para uma técnica mnemônica sofisticada, que utilizava do *planus* e do *elevatio* de um edifício como estrutura de base para a meditação alegórica e moral, a infraestrutura – *superaedificationes*—da página sagrada. Paulo de Tarso faz uso da metáfora arquitetônica como um tropo para indicar a invenção, não apenas um armário para noções. Comparando-se a um arquiteto, explica ter lançado a fundação - fundação que não é outra senão Cristo - sobre a qual outros serão exortados a construir. No início do Cristianismo o tropo arquitetônico é associado à invenção, tanto no sentido da descoberta como no sentido de inventário. As fundações que Paulo lançou funcionaram como um mecanismo que favoreceu a invenção de outros. Pode parecer que esta seja uma passagem pouco relevante na obra paulina, mas adquiriu grande relevância pois os exegetas construíram – segundo o convite de Paulo - para a elaboração de suas próprias composições meditativas.Inicialmente, as estruturas sobre as quais era possível construir eram limitadas àquelas medidas e descritas com grande precisão no Antigo Testamento. Um estimado companheiro de Agostinho de Hipona, Quodvultdeus escreve:

> Se tem paixão pelas construções, tem o edifício do Mundo (Gênesis, 1), as dimensões da Arca (Gênesis, 6), o perímetro do Tabernáculo (Êxodo, 25-27) a altura do templo de Salomão (1,

4 Primeira Carta de São Paulo aos Coríntios. 3,10-11.

> Reis, 6) e difundidos no mundo, os próprios membros da Igreja simbolizados por todos aqueles edifícios.[5]

Os usos mais antigos deste tropo nos fazem acreditar que a técnica de composição que se baseava na arquitetura bíblica não foi considerada nem como instrumento dotado de um único conteúdo – diagramas—nem como instrumento de conteúdo específico—teoremas matemáticos , mas sim como dispositivos eurísticos, como meios para descobrir significados. A distinção entre estas duas atitudes cognitivas consiste em determinar se um livro ou uma igreja podem ser estudados como hoje em dia. Se partirmos da hipótese que o objeto é simplesmente em si - uma enciclopédia redigida em linguagem simbólica—não poderemos descrevê-lo por aquilo que ele é verdadeiramente. No entanto, se se pensa em um livro ou uma igreja como um mecanismo, um instrumento que possa ser usado por motivos sociais, como a fabricação de símbolos: então acontece a diferença entre considerar o trabalho que se pretende realizar como um fim ou como um meio, tendo em mente que os cristãos se esforçavam para transformar-se em cidadãos da Cidade de Deus. Gregório Magno organizou os quatro sentidos da exegese bíblica sobre a forma de uma potente mnemônica, um instrumento compositivo que opera sob o modelo das Circunstatiae Inventive da antiga retórica forense:

> De fato, primeiramente se estabeleçam os fundamentos históricos, depois, por meio do senso místico, ergamos o edifício da nossa alma, como cidade da fé e por fim, com a beleza do senso moral, revestiremos o edifício, adicionando as cores.[6]

Esta máxima, muito usada na tardia idade média é uma re-chamada ao *ad res* de Paulo de Tarso, pois assim ele qualifica que o ato de interpretação bíblica é um processo de invenção, um ato de composição e fabricação. É como se o texto literário apresentasse uma série de sinais mnemônicos ao leitor, as fundamentações, as "fundações" que primeiramente deveriam ser realizadas, construindo-se sobre um edifício mental, que emprega tudo aquilo que a cidade da fé fornece, e colorindo posteriormente a inteira superfície daquele edifício. No contexto da hermenêutica bíblica, a cidade murada - *arx, arcis* - constitui um jogo de palavras que opera sobre vários níveis: reenvia, sob o ponto de vista auditivo o termo e, visualmente à cidadela do Templo de Ezequiel, à cidade sobre a colina de Mateus e à Jerusalém Celeste de João. Gregório Magno parece mostrar que cada uma das histórias bíblicas - especialmente do Antigo Testamento—representam o esquema de uma narração que pode ser eternamente recontada. Nas mentes dos escritores monásticos, cada versículo da Bíblia agia como um detonador que apresentava os temas mais diversos, assim que a memória associativa de um autor a conclamava. O valor de um narrador residia na qualidade e no caráter da sua fabricação e de sua coloração—sua habilidade de reconstruir, e não a simples repetição dos fatos que constituía o tecido de base. Paulo de Tarso escreveu que "o fogo meterá à prova todas as obras do homem", afirmando que isto não determinará a salvação: um pobre operário poderá ser salvo mesmo que seu "trabalho" seja queimado. Porém a prova do fogo colocará em risco a qualidade do trabalho individual, ou seja, se a construção foi feita com palha ou ouro. A preocupação de Paulo de Tarso é de natureza ética, pois preocupava-se com a lembrança inventiva, não somente com as recordações da memória. Assim, lemos que "somos o templo de Deus e o trabalho inventivo de construir a infraestrutura é confiado à nossa memória". Este tema paulino foi colocado em prática repetidamente na literatura e na arquitetura monástica. A natureza inventiva do tropo do arquiteto foi ainda mais clara

5 Quodvultdeus , Liber Promissiorum, Promesse e predizioni di Dio, traduzione introduzione e note a cura di A.V.Nazzaro, Roma Città Nuova, 1989. pag 308.
6 Moralia in Job, ed. M. Adriaen Turnhout, Brepols, 1979. páginas 143-143 B.

no século XIII. Grande influência teve Hugo São Vítor. Ele explicava que, como a Sagrada Escritura se assemelhava a um edifício, todos os que a estudam se assemelham a arquitetos ou mesmo, operários e pedreiros:

> Observe a obra dos pedreiros - depois de colocar a fundação, eles alongam em linha reta seus barbantes (prumo), baixando o fio de chumbo e depois colocam em ordem as pedras pacientemente lapidadas. Ali colocam uma depois da outra. Ora, siga estas lições para construir um edifício espiritual se já colocou em si as fundações da exegese, deve realizar a base do edifício. Tenha portanto o barbante, estique-o bem, coloca em ordem as pedras anguladas e movendo-se com atenção em torno deste, determine a estrutura de sustentação sobre a qual deverá elevar vários muros. [7]

Nota-se que essa passagem traz o texto paulino sem mencioná-lo diretamente—um método muito comum para ativar a memória intertextual. Um estudante deve usar o edifício mental que construiu sobre a fundação representada por seu conhecimento histórico da Bíblia, ou seja, a história que narra, como uma estrutura onde possa recolher todos os fragmentos de saberes que aprenderá sucessivamente. Esta infraestrutura construída mnemonicamente é útil não somente como mecanismo para reprodução via memória, como meio para reorganizar e relembrar meios com os quais poderá traçar os contornos do próprio saber e assim "prosseguir com tranquilidade na obra de construção do próprio edifício, utilizando os materiais sucessivamente disponíveis no vasto mar de livros e na presença de numerosas doutrinas e opiniões tão complexas que se encontrarão no curso da vida." Porém, estas fundações não devem ser confundidas com a estrutura acabada. Em outras palavras, a fundação e a base são os terrenos sobre os quais se constrói, mas não são a chave; as fundações autorizam—no sentido medieval do termo—constituindo o ponto de partida para a construção que virá. A chave, o caráter, o toque final, próprio da profissão de um mestre pedreiro, residirá no uso bom ou ruim que se fará desta fundação comum. Como Paulo de Tarso fez notar, esta não é uma questão de salvação, mas também de beleza e benefícios, de *ornamentum*. Os hábitos de leitura medieval são baseados em um modelo artesanal, sobre caminhos de pedra, tijolos e outros materiais que um mestre pedreiro utiliza para construir um muro que, somado as etapas que vêm para a preparação de um terreno, as rotinas de exercícios e disciplina e as diversas etapas no percurso que leva ao artefato finalizado. Então, figuremos esta associação com a construção de uma página arquitetada: depois que o plano da fundação foi colocado segundo as medidas do *lineus* - a linha interna do arquiteto e depois que tal plano foi demarcado pelas pedras—o muro pode ser elevado:

> Se o pedreiro percebe que alguma pedra não corresponde ao projeto previsto, deve pegar o escalpelo e eliminar as partes salientes, planificar as superfícies, lixar e reduzir a uma boa forma todo o material - somente assim será capaz de adicionar novas pedras àquelas anteriormente colocadas na ordem (...). As fundações são colocadas abaixo da terra e nem sempre são feitas com pedras igualadas, mas a construção que se desenvolver sobre a superfície requer estrutura regular e uniforme.[8]

Desta forma, nos escritos divinos, o fundamento que está sob a terra representará a história e o edifício que fabricarmos sobre este representará a alegoria, a divina página. A forma ou a fundação de uma composição deve ser concebida como um lugar-vir-a-ser, ou o lugar onde se inventa. Tudo

7 Didascálicon de Hugo de São Vítor: Introduzione, traduzione e note a cura di V. Liccaro, Milano, Rusconi, 1987.
8 Didascalicon, pp 197-198.

ali pode ser adaptado. E o compositor, agindo como um mestre pedreiro – *architectus* - adaptará os seus *trop*i às pedras angulares de um texto, devendo polir, rascunhar e remover, em resumo: adaptar e traduzir de todos os modos necessários as *dicta e facta memorabilia* que usará como matéria prima. Aquilo que denominamos o "edifício da sua vida" constitui portanto uma criação pessoal, uma expressão (e criação) do seu caráter - mesmo se a construção tem seu lugar a partir de estórias que estão a disposição de todos. Tudo isto está claramente expresso no convite de Paulo de Tarso: o fogo meterá à prova a qualidade do trabalho de cada um. Pois é inteiramente baseada nas associações realizadas na mente de cada um, já que a atividade da memória possui uma dimensão irredutivelmente pessoal e privada: secreta, por assim dizer. Este é o motivo pelo qual se trata de uma atividade moral, que tem a ver com o caráter e com o que chamamos de temperamento. A leitura meditativa—como qualidade de atividade da memória—foi considerada uma atividade moral; a memória foi vista aqui como uma qualidade elementar da Prudência, a virtude do juízo ético. Ao mesmo tempo, porém, visto que a grande parte das matérias das "construções" são comuns a todos os indivíduos - em verdade, são "lugares comuns" - a atividade da memória se caracteriza também por ser de natureza social e política, ou seja, civil. O equilíbrio constante entre individualidade e coletividade, entre *ethos* e *pathos* vem sendo reajustado e ativado através de instrumentos retóricos: as imagens, as figuras, os lugares e seus esquemas. A relação essencial entre estes instrumentos é o conteúdo da memória, que constitui a pedra fundamental das suas composições.

Para entrar nas "mansões da invenção"

As memórias individuais não são em si uma invenção. Trata-se de uma máquina que consegue agir nas "mansões da invenção". É difícil para um estudante moderno compreender a memória humana como construção arquitetônica, pois são profundamente convencidos que a tarefa da memória é aquela de ajudar a repetir e que a memória serve apenas para superar exames, provas e dificuldades. Talvez também seja bom esclarecer esta relação, pelo conceito de máquina. Segundo o uso comum, o termo máquina é o contrário de humano. Tudo o que é mecânico – ou seja, artificial - é compreendido como antitético a tudo que denominamos valores humanos. Na cultura contemporânea, prevalece o conceito de uma equivalência entre máquinas e entidades suspeitosamente não humanas, que competem com os empreendimentos humanos; da mesma forma é comum pensar em tecnologia como sistemas autossuficientes, com vida própria. Mas é fundamental observar que as culturas pré modernas e pré industriais não dividiam o mesmo conceito. Suas máquinas eram completamente "humanas". Uma máquina, segunda Isidoro de Sevilha, é um instrumento que os arquitetos – ou os pedreiros – usavam para poder construir a estrutura dos edifícios. No latim clássico, *machina* significava todo tipo de monta-carga, daí sua associação com a construção. Isidoro faz derivar o termo pedreiro de *machina*, pois estes mestres de obra construíam sobre fundações, e utilizavam *machinae* para trabalhar nas partes mais altas e no teto. Parece assim que para Isidoro o conceito de *architectus* refere-se particularmente aos que trabalhavam com paredes e tetos; eles podem lançar os fundamentos, assim como Paulo de Tarso, mas serão estruturas superiores, o que Paulo chamou de *superaedificationes*, onde revelam sua maestria. O pedreiro é também semelhante ao mítico inventor da arquitetura, Dédalo, um descobridor e um criador ao mesmo tempo. De fato, Isidoro termina seu comentário observando que Paulo de Tarso se define *architectus* pois - como é próprio de um sábio mestre de obras - ampliou um edifício a partir das suas fundações.As máquinas se movem. São como motores que induzem ao movimento outras coisas e elas mesmas contém parte do movimento. Um exemplo deste tropo é a ideia de *machina universalis*, a máquina cósmica construída e movimentada

por Deus, primeiro artífice e mestre de obras. Ele, o arquiteto deste mundo, fabricou uma máquina e como "sábio arquiteto", suspendeu o céu no lugar mais alto, formou a terra e ligou-a junto ao mar. Uma máquina é um instrumento essencial do artífice paulino. Qualquer estrutura que permita suspender ou construir as coisas é uma máquina. Tertuliano denominava a cruz como "a máquina de ferir o corpo": um tropo monástico muito mais tarde vai definir o corpo como uma *machina rerum*, uma analogia com a *machina aeterea* do universo. As máquinas poderiam ser entendidas como um motor destruidor: o termo é usado em crônicas para definir máquinas de assédio e ataque. Em Jerônimo essa palavra está ligada às muletas que seguravam as vinhas. Ou mesmo como em uma das *enigmata* de Aldhelm, poderia ser um dos guindastes que eram usados para se construir sobre uma montanha um farol pelo qual os marinheiros poderiam se orientar. Todas essas estruturas se inclinam, movem-se. São estruturas feitas de materiais diversos, bons ou ruins. São instrumentos de suspensão e construção. Assim, também as construções mentais poderiam ser denominadas máquinas e é esta metáfora que nos interessa aqui. Em uma de suas epístolas, Agostinho cita uma máxima da Carta de São Paulo aos Corintios: *Scientia inflat, caritas aedificat* . Essa frase constitui a enésima referência paulina ao tropo segundo o qual o ato de pensar é comparável àquele de construir um edifício. Agostinho comenta que o conhecimento deve ser usado como uma espécie de máquina, graças a qual se pode elevar a estrutura da caridade além da destruição do próprio conhecimento. Gregório Magno utilizou-se da mesma figura, afirmando que "a força de amor é como um guindaste" que permite ao nosso espírito elevar-se no curso da existência. Esta máquina pode ser denominada de contemplação, que "empurra" a alma humana para a elevação. Com esta definição compreende-se claramente que a contemplação é um ato inventivo, uma construção. Se a memória medieval inclui o que hoje denominamos "pensamento criativo" isto não significa que são pensamentos originados do nada. Este tipo de memória edifica-se a partir de estruturas memorizadas e situadas na mente sob a forma de esquemas, edifícios e – sobretudo - de redes construídas sobre associações compostas de fragmentos, que devem ser recolocados para formar uma idéia. A atividade da memória pode também ser comparada com uma viagem e como tal deve ter ponto de partida. Este tópico leva-nos novamente à necessidade de haver "lugares", pois recordar-se constitui em encontrar e em colocar mentalmente as lembranças de um lugar para outro.

Hugo de São Vitor, grande construtor, desfrutou das edificações em muitas ocasiões em seu tratado sobre educação, o Didascalion. Descrevendo a Geometria – entre as artes liberais é a mais importante para um arquiteto—define-a como "fonte de experiência sensível e origem das expressões verbais".[9] Trata-se de uma caracterização bizarra para uma arte abstrata e não propriamente ligada às expressões verbais. Hugo citava Cassiodoro, porém este por sua vez estava descrevendo os tópicos do discurso—que são fundações das argumentações, fonte de idéias e origem dos discursos - e a geometria é a ciência das formas que pode ser aplicada não só ao mundo físico mas também ao mundo cognitivo, às fabricações de esquemas e gradientes para pensar, para construir os edifícios da mente a partir das localizações – *sedes*—das coisas memorizadas: *sensus*: as percepções, os sentimentos, as atitudes, os juízos – *dictiones* - os enunciados e *facta* - os eventos e suas histórias. As artes mnemônicas e suas técnicas complicadas e esdrúxulas foram criticadas por Cornelis Agripa , que em 1530 escreveu em seu livro "Da vaidade e Incerteza das Artes e das Ciências", que a memória natural dos homens estava embotada pelas imagens monstruosas que saturavam a mente dos homens e provocavam loucura e frenesi em vez de uma memória segura e profunda. Rabelais utilizou sua incrível capacidade de escárnio para destruir as praticas mnemônicas. Descreveu como Gargântua foi instruído por Holofernes e os doutores "Arrotador, Tratante e Faroleiro". Mas os teólogos não se dissuadiram por estes argumentos. Tomas de Aquino afirmou que os sistemas de memorização faziam parte

9 Didáscalicon, p.199

de uma ética - em seus comentários sobre Aristóteles observou a importância das "similaridades corpóreas"- ou imagens da memória sob forma física - para impedir que as coisas sutis e espirituais escapassem da alma. Também nos Exercicios Espirituais de Inácio de Loyola, em 1540:

> (...) os praticantes devem trazer à mente o local físico, uma representação imaginativa do lugar, por exemplo: a estrada de Bethânia a Jerusalém, o aposento onde Cristo fez sua ultima ceia, o jardim onde foi traído - e neste momento a pessoa poderá usar o sentido da audição: "procure ouvir o que as pessoas falam na superfície da Terra, jurando ou blasfemando", ou "sinta a fragrância indescritível e prove a doçura ilimitada da divindade" e ainda " toque os lugares onde estas pessoas sentaram, tentando usufruir disto tudo.[10]

Tempo e Memória

As memórias também podem ser construídas a partir de um "passado não vivido" como lemos nas Confissões de Agostinho, onze séculos antes: *Existem três tempos: um presente de coisas passadas, um presente de coisas presentes e um presente de coisas futuras*. Assim, a memória criativa fabrica e organiza também seus "tempos" de ação e fabricação. A crítica literária que no século XX dedicou-se à análise das histórias míticas e visionárias, concentrou-se grandemente em seu aspecto mimético, ou numa frase de Erich Auerbach, "representação da realidade", independente do fato desta realidade ser natural, social ou psicológica, propondo uma análise destas fontes históricas salientando seu funcionamento cognitivo, através de uma série de mitos mnemônicos. Carruthers exemplifica que as constelações são também programas visuais mnemônicos. Os astrônomos estão habituados a dividir as estrelas visuais em constelações às quais são atribuídos os nomes de várias coisas: animais, seres mitológicos, instrumentos. Como o mapa do céu, os artistas traçam, por exemplo, em torno das estrelas que compõe Orion, a figura mais ou menos naturalística de um caçador - o seu cinto, o punhal, os pés e os braços - e os dois cães que o seguem: Canis Majoris e Canis Minoris. Estes mapas têm origem muito antiga. Um mapa retirado de um manuscrito copiado em torno do ano 1000 pelo Abade Odbert, no Monastério de Saint Bertin na França, mostra um mapa relativo à parte setentrional do céu desenhado a partir de um manual consultado na época, o Phainomena de Arato[11], traduzido por Cícero - um poema grego sobre as constelações traduzido em latim na antiguidade e usado como texto de astronomia elementar na pedagogia monástica. Tratava-se de um manual muito difundido nas bibliotecas: continha as descrições, ilustradas com desenhos de outros manuscritos e mapas de todo céu, mostrando o equador celeste e as constelações zodiacais e a Via Láctea (lacteus circulus). No mapa, Orion e seus cães são visíveis no quadrante em baixo à direita entre a Nave (Puppis) e a Baleia (Cetus) logo abaixo de Gêmeos. No centro deste mapa são representados a Ursa Maior, a Menor, Polaris e o Dragão que se contorce em si mesmo para indicar a Ursa Maior. Estudamos nas modernas enciclopédias que buscam esclarecer a origem destas figuras, argumentando que as "gentes primitivas" observando o céu noturno, acreditavam que os grupos de estrelas se assemelhavam a tais criaturas e os denominavam, com os mitos que explicavam suas presenças nos céus. Todos os mitos que tem a ver com estrelas foram agrupados em um gênero literário denominado fábulas exiológicas, estórias que explicam a origem de qualquer coisa. Na Bíblia, o Gênesis é repleto destas estórias e outros livros que conhecemos. No entanto, observando a constelação de Orion, não há nada que se pareça com um caçador naquele grupo de estrelas, nem se vê nele seu grupo de cães. Por isto, as

10 Exercícios Espirituais de Inácio de Loyola. Edição aos cuidados de Spencer Filho, Edições Loyola, 2014. pág.14.
11 Isidoro de Sevilha, Etimologia, III- pag.71.

"pessoas primitivas" ou seja, os gregos da era helenística, se contentavam em fazer assemelhar aquele grupo de estrelas a um caçador e seus cães ou talvez desejassem mais do que um reconhecimento de formas terrenas nas estrelas do céu. De fato, parece que os autores do Manuscrito de Aratus e outros compêndios medievais sentiram necessidade de descrever cada constelação antes de mais nada como esquemas de estrelas, que depois eram ligados aos nomes das constelações, desenhando em torno deles esboços de figuras. Outros agrupamentos são os retirados da obra de Isidoro de Sevilha, composto no norte da França por estudantes, que, no entanto, não sugerem que alcemos a vista aos céus para encontrar um cão, mas que deveremos "procurar no céu neste ou naquele esquema de estrelas". Em outras palavras, os mestres que redigiram estes livros partiram da *Idea* que o esquema deveria ser reconhecido, e não apenas um cão ou um touro: assim estes nomes não eram mais do que convenções. Mas, se as figuras das constelações não imitam nenhum objeto, mesmo que de maneira fantasiosa, para que serviriam? O que era esperado do mapa do céu era que servisse para individualizar rápida e seguramente algumas estrelas cujas posições tinham grande importância na vida, como calcular um calendário, viajar, navegar e plantar e colher nos meses certos. E também o mais importante: muitos objetos esparsos, como estrelas solitárias, não são facilmente memorizados. Para estudá-las, é preciso agrupá-las em esquemas que permitam torná-las acessíveis. As constelações, portanto, formam um inventário de estrelas facilmente reconhecível. A razão de se organizar as estrelas em esquemas constelativos não é aquele de representá-las, mas sim ajudar aqueles que precisem encontrar determinada estrela em meio a um esquema reconhecível e recuperável em suas memórias. Desta forma, as constelações são instrumentos mnemotécnicos. Os esquemas das constelações eram profundamente radicados nas fábulas, narrações que ligam vários outros esquemas ou que revelam características importantes de outras constelações, seus lugares e épocas do ano em que aparecem no céu. O hábito de localizar coisas que devem ser contadas dentro de uma história é um princípio mnemônico básico do ser humano: conhecido na prática cotidiana de cada faculdade, o poder mnemônico e a flexibilidade das narrações foram confirmados por estudos no século XX.Um exemplo disto são as várias estórias narradas sobre Órion. Quase todas fazem referência à sua posição no céu. Em algumas, ele é associado à Artemisia, em outras ele morre por ordem de Artemisia, depois de ser picado por uma grande escorpião, em outra, ele está seguindo as Pleiades no exato momento em que elas estão sendo transformadas em estrelas. Órion é uma constelação que aparece no céu outonal, estação da caça, associada ao zodíaco com o Escorpião e Sagitário – que, como Artemisia, foi um arqueiro, figurado como o centauro Quíron, discípulo da deusa. A posição de Órion é tal que com o movimento das estrelas esta constelação parece seguir as Pleiades. Muitos dos mitos ligados às estrelas surgiram tardiamente, nos contos gregos da época alexandrina. São fábulas que permitem inventariar, histórias criadas para ajudar a catalogar o conhecimento básico dos indivíduos. Esses tipos de histórias tem uma forma adaptada para acolher o material narrativo, reduzindo a pontos iguais e informativos uma rede de conhecimento facilmente catalogável e enredável. Encontramos exemplos desta rede nas estórias pedagógicas, como o Physiologus e as Fábulas de Esopo. Assim, estas fábulas são narrações mnemônicas que auxiliavam a elevar o espírito criativo para a fabricação de uma estrutura de palavras e imagens, aliadas à etimologia e aos textos primordiais da era cristã. Não devemos esquecer que especular (speculum) é "observar o movimento das estrelas com um espelho" e *sidus* – estrela - nos leva à consideração: olhar o conjunto de estrelas. Eram muito comuns as artes práticas ou técnicas antes do século XVIII. Os alquimistas ocultavam sua sabedoria sob a forma de estranhos contos que codificavam os procedimentos químicos. A estranheza destas histórias já foi atribuída somente ao desejo de confinar este tipo de conhecimento dentro de um grupo restrito. Mas o impulso de revestir com tais fábulas um difícil conhecimento técnico também se explica pela necessidade de recordar-se de certas transmutações com precisão: as fábulas dos

alquimistas eram uma forma de fórmula técnica, porém uma fórmula muito mais memorizável que as nossas atualmente. Lembremos que um dos princípios da mnemotécnica diz que recordamos de modo particularmente vivido e preciso as coisas estranhas e emotivamente intensas, mais do que as coisas banais. Alguns mistérios das artes medievais são mais mnemônicos que misteriosos. A Geometria apresentava uma inteira iconologia de animais míticos para indicar as figuras geométricas complexas, muitas das quais eram associadas com a fabricação de construções. Roland Bechmann estudou recentemente uma série de desenhos dos cadernos de Villard de Honecourt, único texto no gênero que mostra o procedimento dos arquitetos medievais, denominados "ovelha águia e homem barbudo" ou "dois leões". Eram estudos sobre tensões entre arcos e colunas. Se a memória é considerada uma máquina do pensamento, foi durante muito tempo motivo de estudos e preocupações. Com escreveu Agostinho nas suas Confissões:

> São ações que realizo internamente no enorme palácio da minha memória - lá eu disponho de céus, terras e mares, juntos a todas as sensações que posso ter destes, até aquelas esquecidas.[12]

Nota-se a diferença da noção de esquecimento na antiguidade e a noção entre nós - esquecer era uma falha cognitiva e um argumento válido para se desconfiar da memória. É muito fácil confundir o ato de recordar com os "objetos" usados para localizar e marcar nossas lembranças. Hoje em dia, discute-se bastante sobre quem possui e quem dá a forma à memória coletiva ou à memória cultural, enfim, ao livro de memórias. Porém a memória não é inerentemente ligada aos objetos. Um recente estudo sobre os monumentos em memória do Holocausto, por exemplo, ilustra esta afirmação, dizendo que, enquanto os monumentos têm pouco valor em si, fazê-los pode significar investir nas almas e na memória de uma nação. Isto mostra uma incompreensão da memória, visto que tanto a "memória nacional" como a "memória coletiva" não existem como entidades independentes. Parece que a maior parte das análises da memória pública atualmente se baseiam em um conceito oportunista, até mesmo comercial. Assim, a pergunta chave é: quem possui a memória nacional? Conceber a formação de uma memória pública do ponto de vista retórico é um procedimento muito complexo. Retornando a questão da memória e sua ligação com os objetos, devemos examinar exemplos da era pré cristã, para talvez compreendermos o que chamamos de memória coletiva. Alguns objetos são mais "memoráveis" do que outros. Um exemplo disto é a Basílica de São João Latrão em Roma. Idealizada pelo Imperador Constantino, deveria ser o ponto de partida para cobrir com a Roma Cristã a Roma Pagã. Porém, o monumento foi construído longe do centro, perto do muro oriental da cidade, um lugar que se encontrava no sentido oposto ao crescimento da cidade. A população tendia a mover-se a oeste, em direção ao Tevere. O movimento demográfico, as pessoas e suas recordações tendiam de fato a centralizar uma espécie de mapa ideal dos cristãos em torno do túmulo de S. Pedro, que era próximo ao centro da cidade. Mas este não era o único motivo da predominância de S. Pedro sobre Latrão. Em parte, a falência do projeto constantiniano se deve à pouca consideração que o imperador deu à tumba de S. Pedro, um mártir. A ordem autoral do imperador não fez funcionar a nova Basílica como lugar da memória. No seu esforço retórico, esqueceu-se do que Aristóteles denominou *pathos* do espectador, ou seja, suas emoções e noções, suas *intentiones,* que faziam do túmulo de S. Pedro um lugar privilegiado no mapa da memória. O processo inverso - "destruir" um objeto para erradicá-lo da memória - também pode ser destinado ao fracasso – como exemplo, vemos a destruição completa do templo de Jerusalém, ordenada pelo general romano Tito. Os edifícios podem ser usados para marcar os lugares da memória, mas é evidente que não "encarnam" a memória. Ainda

12 Confissões. Editora Paulus, 1984. pag. 89.

quando Jerusalém quase desapareceu completamente, quando em 132 d.C., o imperador Adriano ordenou que fosse reconstruída como uma cidade pagã, conta-se que o peregrino proveniente de Bordeaux - única narrativa que sobreviveu - visitou a Jerusalém em ruínas em 333 e indicou os lugares na esplanada do templo. Sobre o monte do templo, o peregrino mostrou o altar onde foi assassinado Zacarias :

> (...) podia ver o sangue sobre o mármore. Podia ver também, como se fosse impresso em cera, os sulcos dos carros dos soldados que o assassinavam...estava pronto para ver a figueira na qual Zaqueu viu Jesus e entre as pedras destruídas do tempo, vi a que foi descartada pelos construtores.[13]

Lendo estes testemunhos, observamos que a importância destes lugares para os peregrinos não está na sua autenticidade e nos objetos históricos certificados. O que é autentico e real é a atividade da memória, o pensamento que estes lugares alimentava. Os peregrinos não andam em Jerusalém para ver qualquer coisa de novo, mas para recordarem-se de coisas bem conhecidas a *dita et facta memorabilia*. Sobre este peregrino de Bordeaux: o que ele buscava era o itinerário da Bíblia, pois é uma narração que determina a meta da viagem. Jeremias, por exemplo, descrevendo a peregrinação à Jerusalém, explicou que "cada vez que entramos no Santo Sepulcro vemos o Senhor que jaz no seu sudário, vemos o anjo aos seus pés e o trapo que envolvia sua cabeça". As estórias da Bíblia são então concebidas como um itinerário através de lugares, como um mapa.

Bibliografia

ALMEIDA, Milton José de: O Teatro da Memória de Giulio Camillo. Editora da Unicamp -Ateliê Editorial Campinas/São Paulo, 2007.

ALPERS, Svetlana: L'officina di Rembrandt. Einaudi, 2006.

AUERBACH, Eric: Ensaios de Literatura Ocidental. Ed 34. São Paulo.2011

BARTHES, Roland: Arcimboldo.Abscondita SRL. Milano, 2005.

BECHMANN, R. Villard de Hounnecourt: La pensée technique au XIII Siecle. Paris, Picard, 1991.

Biblia de Jerusalém. Edição Brasileira . Ed Paulus. São Paulo.2002

CARRUTHERS, Mary: Machina Memorialis: Meditazione, Retorica e costruzione delle immagini (400-1200) Edizioni della Normale- Pisa, 2006.

DELLA PORTA, Giovan Battista: Lê Zifere o della scrittua segreta. A cura di Raffaele Lucariello. Filema edizioni. Napoli, 1996.

DIDASCALION de studio legendi, a c. di M. Sannelli,La Finestra editrice, Lavis, 2011.

GINSBURG, Carlo: Il filo e le trace: Vero, Falso e finto. Feltrinelli, Milano,2006.

13 O Itinerarium Burdigalense é o mais antigo relato de peregrinação á Jerusalem (333 DC). P Geyer, et O. Cuntz in Itineraria et alia geografia- CCSL 175, pags. 1-26.

_____: Olhos de Madeira: Nove reflexões sobre a distância. Companhia das Letras, São Paulo, 2001.

_____: Relações de Força: História, Retórica e Prova. Companhia das Letras, São Paulo, 2002.

Il Libro Ritrovato: Archimede e Piero della Francesca. Catalogo della Galleria Cívica D´Arte Contemporânea Montevergini. Silvana Editoriali Spa. Milano, 2006.

NANCY, Jean Luc: Visitazione (della pittura cristiana). A cura di Alfonso Cariolato e Federico Ferrari. Abscondita Srl. Milano, 2002.

MELLO, Celina Maria Moreira de: A Literatura Francesa e a Pintura: Ensaios Críticos. Viveiros de Castro Editora Ltda. Rio de Janeiro, 2004.

SANTO AGOSTINHO. Confissões. Ed Paulus. São Paulo, 1984.

SÃO VITOR, Hugo de.*Didascálion*: Da Arte de ler. Tradução por Antonio Marchionni. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

SPENCE, Johnatan D., O Palácio da Memória de Matteo Ricci. Companhia das Letras, São Paulo, 1986.

WEIRINCH, Harald: Lete, Arte e Crítica do Esquecimento. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2001.

YATES, Francis A.: L´Arte della Memória. Enaudi Tascabili. Torino, 1993.

MONALISAS: DEBATE ACERCA DA TRANSFORMAÇÃO DE *LA GIOCONDA* EM ÍCONE POP

Steffany Christine Duarte Bertoldi[1]
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

RESUMO: O objetivo do trabalho é apresentar uma narrativa enquanto processo na construção do mito da obra do quadro *Mona Lisa*. Narrativa esta que expõe fatos recônditos sobre sua trajetória que culminou no mito mundialmente reconhecido, reproduzido e principalmente reconfigurado aos moldes atuais da sociedade. A proposta é buscar conjunturas correlacionadas que favoreceram essa perpetuação da imagem não se abstendo a debater valores ligados à aspectos artísticos, mas principalmente no reconhecimento global da obra como um mito sem perder seu caráter aurático ainda que reproduzida no contexto da sociedade contemporânea.

Palavras-chave: Mona Lisa; arte; ícone; reprodução.

INTRODUÇÃO

Mona Lisa é uma obra arte pintada em madeira de álamo pelo mestre italiano Leonardo da Vinci, que posto a investigações, suscita diversos mistérios que a configuram como tal. Quadro este, provavelmente é o retrato mais famoso da história da arte e de valor incalculável. Para alguns, a Mona Lisa é uma decepção devido ao seu tamanho, mas para outros, é uma experiência inesquecível poder observar a dama florentina sorrir.

O objetivo deste artigo é, analisar o processo de desenvolvimento na construção do mito que extrapola a obra Mona Lisa (1503-1506), de Leonardo Da Vinci. Há uma concepção no conjunto de elementos interconectados que transcendem a obra além de um puro e simples retrato de uma mulher que não ri, mas demonstra comedimento ao inclinar o canto da boca.

O mito da figura da Mona Lisa sobrepuja o quadro em si. Ele se desenvolve na construção de sua trajetória de forma que o quadro deriva do contexto artístico para um ajustamento de cunho social, que corrompe com diversos padrões artísticos, incluindo protocolos de aproximação da obra.

Os mistérios que a cercam não explicam em essência a sua popularidade, mas desempenham forte importância no decorrer da criação da história de Lisa, reforçando ainda mais seu caráter singular e hegemônico. Para além da obra, Mona Lisa é um ícone da cultura pop, reverberada pela projeção da mídia ao ser fenomenalmente reproduzida. Sua carga simbólica transborda o Museu do Louvre, subvertendo a lógica exclusivista do mundo das artes e permeia várias camadas sociais, inclusive as mais populares. A obra de Da Vinci não é apenas um quadro famoso em um museu, mas personagem de filmes, músicas, cartões-postais, objetos decorativos, souvenires etc. A obra que adquiriu uma autonomia enquanto detentora do apogeu da alta cultura no campo das artes, atingiu um *status quo* ao ser inserida nos patamares da cultura de massa.

Diversos artistas utilizaram a imagem da mulher retratada no quadro não apenas para desconstruir padrões artísticos, mas também como forma de divulgação própria, consolidando a obra na posição de mais famosa do mundo.

1 Graduanda em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF. E-mail: steffanybertoldi@hotmail.com

Ao longo do trabalho coube a nós questionar sobre a veracidade das informações que se tem sobre a obra. As afirmações que retratamos estão sempre passíveis à novas descobertas, posto que se trata de especulações que somente o próprio autor poderia esclarecer a nós. A obra não é datada nem assinada, contribuindo ainda mais para a sua simbologia misteriosa e enigmática.

O presente artigo, consiste em um estudo exploratório, baseado em levantamento bibliográfico e documental. A sua finalidade é esclarecer, desenvolver e modificar ideias diante de problemas ou hipóteses passíveis de estudos. (GIL, 2008). Esse tipo de pesquisa é executada quando o tema é pouco explorado e as hipóteses precisas tornam-se difíceis formulações. De acordo com o autor, (2008) "pesquisas exploratórias são desenvolvidas com o objetivo de proporcionar visão geral, de tipo aproximativo, acerca de determinado fato. (GIL, 2008, p. 27). Lakatos; Marconi (2003) reforça que a pesquisa bibliográfica não se trata de repetir o que foi escrito, mas abordar sobre o tema um novo enfoque, que propicia novas descobertas e conclusões até então não definidas.

Neste sentido, a proposta é analisar como ocorreu esse processo no desenvolvimento da obra e apresentar uma narrativa do fatos que culminam o fato tal como ele é.

LA GIOCONDA

La Joconde para os franceses, *La Gioconda* para os italianos e *Mona Lisa* para a maioria dos países, o quadro de setenta e sete centímetros de altura e cinquenta e três centímetros de largura pintado por Leonardo da Vinci um dos principais mestres do Renascimento, é considerado o mais famoso do mundo. (SASSOON, 2004).

Figura 1: Mona Lisa. (Retrato de Mona Lisa, La Gioconda, Leonardo da Vinci. Fonte:www.dominiopublico.gov.br).

> Uma jovem mulher, sentada, a mão direita sobre o pulso esquerdo, a mão esquerda sobre o braço da cadeira de madeira, segurando a borda. O braço da cadeira está paralelo ao plano horizontal do quadro, assim como a parte inferior do corpo, que não é mostrada. Se estivesse sentada olhando para a frente, veríamos somente seu perfil. Mas ela se vira para nós, mostrando três quartos do seu tronco superior. O rosto pálido está quase diretamente voltado para nós. Os olhos, castanhos, estão dirigidos para a direita. A ausência de sobrancelhas acentua a testa larga. Suas faces são rechonchudas. Os cabelos, à altura dos ombros, estão cobertos por um véu translúcido. Usa um vestido sóbrio, escuro. O ombro esquerdo adornado por uma manta grossa, pregueada. A linha do decote deixa a mostra o alto seios. Ela não usa joias. Ela sorri. (SASSOON, 2004, p. 13)

De acordo com Sassoon (2004), o famoso quadro pintado a óleo, se encontra no Museu do Louvre, identificado no inventário como número 779, dentre os outros seis mil quadros que estão na amostra permanente. Pintado em (1503 – 1506)[2], a obra possui cuidados especiais devido ao tempo e as rachaduras causadas pela tinta e o verniz ressecado. (MORAES, 2013). Possui uma sala especial, a Salle de la Joconde, onde o quadro "encontra-se num contêiner especial, feito de concreto e protegido por duas chapas de vidro triplamente laminado à prova de bala, com vinte e cinco centímetros de separação um do outro. O quadro está na caixa desde 1974." (SASSOON, 2004).

O Louvre possui uma política patrimonial que determina no máximo trinta pessoas permaneçam em frente a uma obra do museu, porém, dentre os cinco milhões de visitantes que o contemplam anualmente, a Mona Lisa é a única obra que essa regra é ignorada. No verão, onde o número de turistas se intensifica, cerca de cinquenta visitantes tentam ao mesmo tempo olhá-la e fotografá-la. (SASSOON, 2004).

Nenhuma obra do museu parece ter tanto prestígio quanto a obra de Leonardo da Vinci. Nenhum outro museu do mundo possui algum objeto de exibição que desbanque a popularidade da Mona Lisa.

> [...] nem mesmo as esculturas gregas conhecidas, como *a Vênus de Milo* e a *Vitória de Samotrácia* – embora dividam com a Mona Lisa o privilégio, se esta é a palavra a ser empregada, de ter suas localizações assinaladas em todos os mapas turísticos do museu, com placas espalhadas por toda parte indicando onde estão. (SASSOON, 2004, p. 15)

Podemos traçar um paralelo, por exemplo, entre a obra de Delacroix, a *Liberté guidant le peuple* (1930) (Liberdade guiando o povo) – cujas dimensões são de 260x325 cm, abrangendo uma área de 8,45 m², se opondo à 0,41 m² da Mona Lisa de Da Vinci. As duas obras estão no Museu do Louvre, e por meio das imagens pode-se perceber não só a diferença entre as dimensões dos quadros, mas também a aproximação dos visitantes, a forma como se comportam diante as obras e relativa importância que dão em estar diante de obras mundialmente conhecidas.

Moraes (2013) aponta que estudos feitos recentemente puderam esclarecer algumas questões sobre a mulher que é retratada na obra. Supõe-se que se trata de Lisa Gherardini, esposa de Francesco del Giocondo, um comerciante abastado que teria encomendado de Da Vinci, o retrato de sua esposa. Embora Leonardo não tenha datado e nem assinado, supõe-se que o quadro teria sido pintado nos primeiros anos do século XVI (entre 1503 e 1506) em Florença, ocasião em que Leonardo vivia durante essa época." A pintura foi intitulada "Monna" Lisa, sendo Monna uma contração de Madonna (mia donna, minha senhora)". (SASSOON, 2004).

2 Mais adiante será explicado a data do quadro, ainda que aqui não há certeza sobre sua exatidão.

Figura 2: Visitantes diante do quadro Liberdade guiando o povo de Delacriox, Museu do Louvre. Disponível em: *https://ouzeroouum.files.wordpress.com/2014/08/img_3839.jpg*. Acesso em: 09 de Julho de 2016.

Figura 3: Visitantes diante da Mona Lisa na Salle de La Joconde, no Louvre, Paris. Disponível em: http://cupofjo.com/2014/10/great-idea-for-walking-around-a-museum/. Acesso em: 09 de julho de 2016.

> No entanto, o que fascina nesse quadro é o fato de representar muito mais do que uma personagem real, sem deixar de sê-lo. Como comentam especialistas, a pintura demostra muito bem a posição social da personagem que, por trás da sobriedade, vê-se representada em detalhes, como, no caso das vestimentas, pelo largo decote com bordados dourados. Trata-se, então, por um lado, do retrato da jovem esposa de um rico comerciante. (MORAES, 2013, p. 446)

Ainda que posto a estas descobertas, os enigmas sobre a Mona Lisa ainda se fazem presente nos dias atuais. Questionamentos como "Por que a Mona Lisa é o quadro mais famoso do mundo?", "Quem é ela?" "Onde e quando Leonardo pintou a Mona Lisa?", "Por que Leonardo guardou o quadro?", "Por que ela está sorrindo?", ainda pairam sobre a cabeça de diversos pesquisadores em va-

riados campos. Ainda que atualmente adquirimos informações concretas a respeito do quadro, Mona Lisa é e continuará sendo "complexo e diversificado" (MORAES, 2013).

O SORRISO CONDECORADO

"Os visitantes que se acotovelam diante do quadro sabem que estão ali porque ela é a mais famosa obra de arte do mundo. Poucos deles sabem por quê. Muitos acham que tem alguma coisa a ver com o mistério do sorriso da *Mona Lisa*", relata Sassoon (2004, p. 23).

Um dos mistérios que cercam o quadro originou-se no século XIX, posto que anteriormente o sorriso pouco chamava atenção, tampouco era visto como enigmático ou misterioso pois "sorrisos não eram incomuns nos quadros do Renascimento, e são também muito frequentes em esculturas gregas" (SASSOON, 2004). Ao se tratar do sorriso, Prestes (2008) analisa que não há respostas para tal enigma, posto que a obra é vista como "aberta" que permite que o leitor, observador ou ouvinte determine seu significado.

> Não se pode afirmar, a rigor, que o sorriso misterioso proposto por Da Vinci seja de felicidade, tristeza disfarçada, ironia, desprezo, indignação, sedução ou bom humor, embora qualquer uma dessas emoções possa estar presente. Como preza a Arte, os sentidos são múltiplos em torno do efeito de sentido do mistério. (MORAES, 2013, p. 453,454).

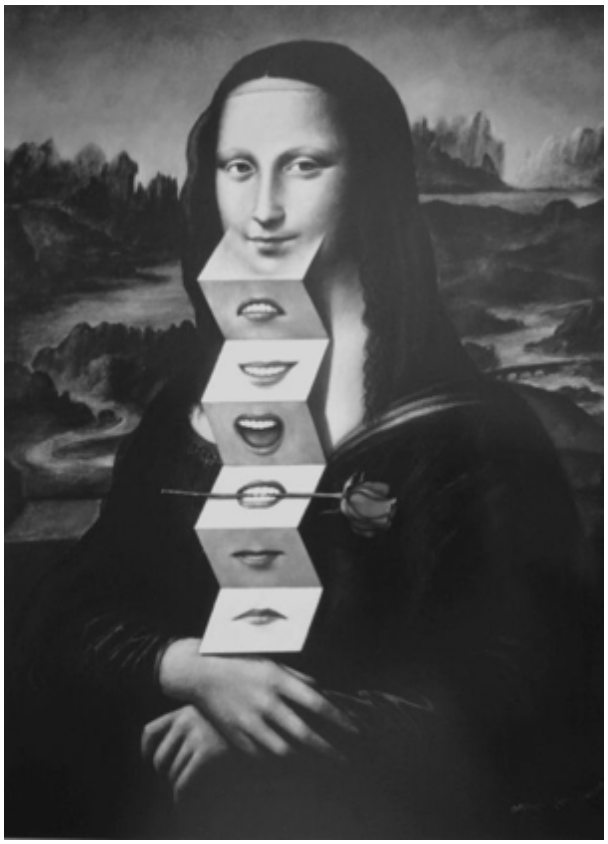


Figura 4: Exemplo de uma das paródias de Mona Lisa que faz referência aos múltiplos sentidos do misterioso sorriso representado na obra. Disponível em: https://br.pinterest.com/pin/410953534730683024/. Acesso em :17 de Julho de 2016.

Apesar do sorriso de Mona Lisa suscitar diversos questionamentos, há outros fatos que adquirem importância significativa em sua trajetória. Tal como seu criador, Leonardo da Vinci.

Leonardo viveu sobre o apogeu da Era Renascentista (período entre o século XV e século XVI), onde se desencadeou uma "explosão de novas ideias e invenções." (PRESTES, 2008, p.15). Estudos feitos sobre outras obras do autor, destaca-se o uso de técnicas consideradas "modernas" para sua linearidade temporal. Leonardo não foi o primeiro a produzir uma arte renascentista, mas foi o primeiro a conseguir captar a essência da era artística de forma impecável. O uso da técnica *chiaroscuro*, (em italiano) que consiste no jogo da luz e sombra; o uso de tinta a óleo sobrepondo têmperas feita de gema de ovo; a utilização da técnica de perspectiva; o *sfumato;* que consiste em esfumar expressões faciais criando efeitos embaçados que aumentam a expressividade.

Estes exemplos de técnicas inovadoras, foram todos utilizados na construção da imagem do quadro Mona Lisa. O artista não se limitou apenas nas pinturas, mas também explorou diversas áreas das ciências da época. De acordo com Prestes (2008), Leonardo era perfeccionista assíduo, isso implica na demora de aproximadamente quatro anos para executar o quadro Mona Lisa. "Tivesse Leonardo entregue o retrato terminado, Francesco e Lisa o teriam pendurado na parede e a Mona Lisa poderia jamais ter chegado ao Louvre", destaca Sassoon (2004, p. 35). Não existem provas que forneçam razões pela qual Da Vinci não entregou o quadro a família Giocondo, contudo isso permitiu que a obra "alcançasse futuramente dimensões globais", como Prestes (2008, p. 64) afirma.

O quadro pertencente hoje ao museu do Louvre, foi levado para a França pelo próprio pintor Leonardo Da Vinci quando em sua trajetória, foi convidado pelo rei da França Francisco I para trabalhar em sua corte. Há hipóteses de que Francisco I teria comprado a pintura, na qual passou a ser exibida em Fontainebleau e posteriormente no Château de Versailles, ambos palácios franceses. Após a Revolução Francesa, quadro foi exposto no Louvre e durante um tempo ficou nos aposentos de Napoleão Bonaparte, que teria se encantado com a obra. Durante a guerra com a Prússia, Mona Lisa e outras obras francesas, foram escondidas a caráter de segurança e posteriormente expostas no Museu do Louvre.

A OBRA NA SUA CONTEMPORANEIDADE

Diversos fatores contribuíram para a fama e a internacionalização da obra, contudo, no século XIX, a mitificação que se tem sobre a Mona Lisa se intensificou. Pela manhã de 21 de Agosto (segunda-feira) de 1911 o quadro foi roubado por Vicenzo Peruggia, um pintor e decorador italiano que havia trabalhado no Louvre. (SASSOON, 2004). Mona Lisa virou notícia e manchete em todos os jornais do mundo, passando assim a condição de ícone global, como afirma Moraes (2013). No dia 22 de agosto o museu estava repleto de policiais. As capas de jornais não abordavam sequer outro tipo de notícia. O Louvre não abriu as portas ao público durante uma semana, era uma espécie de luto, como se algum ente querido houvesse falecido afirma Sassoon (2004). "A verdade absoluta é que jamais houve uma pintura mais próxima da perfeição" (SASSOON, 2004, p. 184), milhares de pessoas iam ao museu para ver a parede vazia que antes, era habitada pela dama florentina.

A Mona Lisa esteve no foco dos jornais, especialmente nas primeiras páginas, durante praticamente três semanas. "Com o passar do tempo, muitas pessoas achavam que Lisa jamais retornaria para o museu. No ano de 1913, a obra chegou a ser retirada do catálogo do Louvre." (PRESTES, 2008).

O quadro foi recuperado em 1913 em Florença, posto que Vicenzo com um impulso nacionalista exacerbado, havia roubado o quadro dos franceses com o intuito de devolver a obra a Itália, país de origem onde foi pintada. Posteriormente recuperada, Mona Lisa sofreu diversos atentados vandalis-

tas que contribuíram ainda mais para sua fama (MORAES, 2013). Em 1956, o boliviano Hugo Unzaga Villegas, atirou uma pedra sobre a obra que danificou levemente o cotovelo de Mona Lisa, e no mesmo ano, um psicopata jogou ácido sobre a tela, que deteriorou parte inferior da obra, cujo processo de restauração foi intensamente demorado. Em 2 de Agosto de 2009, mais um atentado contra a dama florentina ocorre. Uma mulher russa jogou uma xícara de café contra o quadro, mas a pintura não foi danificada, pois a obra já havia sido protegida pelo vidro à prova de balas que existe até os dias atuais. Segundo o governo francês, a mulher estava revoltada por não conseguir a cidadania francesa, culminando na sua prisão imediata.

Sendo assim, o quadro vira novamente manchete de jornais e revistas do mundo. Esses sucessivos incidentes com a obra, justificam a proteção ao qual ela se encontra atualmente (SASSOON, 2004).

Assim como Prestes (2008) analisa, Mona Lisa passa a ser conhecida até mesmo por pessoas que não conheciam a obra no campo artístico. O processo de desmitificação da obra começou a partir do seu roubo, no qual foram criados artigos como cartões-postais e pôsteres com o intuito não apenas para a reprodução do quadro, mas para ironia e deboche.

Não vamos nos limitar a explicar o conceito de arte, mas utilizá-lo como base para expor as mudanças ocorridas no processo histórico artístico que fazem parte do processo da construção da imagem da Mona Lisa tal como ela é.

Aumont (2002), define arte como experiência comum e pessoal, posto que seus limites e extensão se deslocam, alterando definições. Porém, o autor ressalta que há várias maneiras de definir a arte, pois "cada uma correspondente a primazia de uma ou outra ideologia" (AUMONT, 2002, p. 297).

A arte na visão acadêmica, de acordo com Aumont (2002), possui relação com valores espirituais baseados na cultura grega – valores que devem ser preservados pelo espectador e cultivados na imaginação como a beleza, harmonia e o equilíbrio. A arte não tem e nem deve ter a "intensão utilitária" material, evitando a realidade contemporânea. Sendo assim, a arte Renascentista estabelece um elo entre a arte e o conhecimento onde "pintar é descobrir o mundo, suas leis, seu sentido profundo; pintar é pensar." (AUMONT, 2002 p, 298). A imagem técnica tem no seu auge o Renascimento, onde os artistas negaram suas imagens anteriores e buscaram criar dispositivos técnicos, juntamente com os conhecimentos científicos da época, com finalidade de objetivar a imagem representada, tendo um total controle do visível, como sugere Miranda (2007).

O século XX foi marcado por profundas mudanças históricas movidos pelo Pós-Guerra, incitando contradições e complexidades. As vanguardas Europeias no início do século foram molas propulsoras que desencadearam diversas críticas ligadas ao campo da arte, pois provocaram grandes rupturas com a tradição artísticas advinda do século XIX.

Correntes como o Dadaísmo, Surrealismo, Fauvismo, Cubismo, Pop-Art, Futurismo, Impressionismo, Expressionismo e Abstracionismo são exemplos de vanguardas artísticas que buscavam a ruptura com o passado e a busca pelo contemporâneo. (ASSIS; SOARES; ESPER, 2009). Artistas como Pablo Picasso, Salvador Dali, Kandinsky, Vincent Van Gogh, Edvard Munch, René Magritte, Kazimir Malevich, entre outros, foram consagrados por fazer apelo a "arte moderna".

O termo *Pop-Art* surgido na década de 1950 que atingiu maturidade nos anos 1960, foi designado para referir-se a uma forma de produção de "*arte popular*" que tem por sua maior inspiração a cultura de massa, contribuindo fortemente para uma "reflexão da cultura capitalista desenvolvida pelo homem" (AMORIM; SILVA, 2013, p. 2,3).

Andy Warhol (1928-1987) foi artista do pop-art norte americano que começou a fazer uso de motivos e artigos de consumo como marcador de reprodução artística ao empregar ícones da publicidade como as Sopa Campbell´s, Coca-Cola e pessoas famosas tais como, Marilyn Monroe e Mao Tsé

Tung nas obras de arte (HENRIQUES, 2015). Seu trabalho adquire muita visibilidade ao utilizar esses elementos de cultura de massa, reinventado a arte com a aplicação de recursos de serigrafia, colagens, materiais descartáveis e tintas acrílicas de cores fortes.

Ao empregar o uso da Mona Lisa no contexto do Pop-Art, Andy enfatiza a imagem de Lisa como objeto da cultura de massa que contribui para a sua construção, circulação e valorização. O pop-art corrompe com padrões artísticos estabelecidos e consegue fundir cultura erudita e cultura popular na mesma obra.

> A Pop Art utiliza imagens já prontas para criar seus quadros ou emprega elementos do cotidiano em seus feitos. Seria uma manifestação artística que escolhe imagens que já foram processadas pelo coletivo e já estão presentes no imaginário popular. O interesse do artista encontra-se no desprendimento do objeto, colocando-o na monotonia da repetitividade, em um processo de despersonalização ou retirando-o do seu ambiente usual, descontruindo a cena comum. (AMORIM; SILVA, 2013, p.3)

Devido a sua efetiva fama mundial, Mona Lisa foi altamente reproduzida. A inserção da tecnologia de massa, paralelo a internacionalização do quadro foi o *time* ideal para tal feito que se propaga até os dias de hoje. Andy Warhol e Duchamp foram um dos artistas que buscaram representar a Mona Lisa fora do contexto técnico de modelo em que ela se insere. Essa latente necessidade de desconstrução dos paradigmas artísticos, os levaram a representar a Mona Lisa de forma crítica, subjetiva e atual.

O artista Marcel Duchamp foi um dos pioneiros no processo de desconstruções sobre padrões artísticos estabelecidos. No começo do século XX, a introdução dos chamados *ready-made*[3] foi a estratégia usada por Duchamp para afrontar os paradigmas artísticos (CONDE, 2013).

Figura 5: Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q. Em em 1919. Disponível em: https://br.pinterest.com/pin/32369691050450979/. Acesso em: 10 de Julho de 2016.

3 Essa estratégia refere-se ao uso de objetos industrializados no âmbito da arte, desprezando noções comuns à arte histórica como estilo ou manufatura do objeto de arte, e referindo sua produção primariamente à ideia. Disponível em: http://www.catalogodasartes.com.br/Detalhar_Link_Historia_Arte.asp?idHistoriaArte=631. Acesso em: 04 de Julho de 2016.

> Duchamp usou uma reprodução barata dela e assim criou o primeiro *ready-made* "assistido" pelos acrescentos. Quanto ao título, jogando com a grafia e sonoridade, ouve-se na pronunciação francesa de "ele a chaud au cul": "ela tem fogo no cu" ou "rabo quente". Em princípio, alusão à homossexualidade de Leonardo mas passível de ver com a ironia sobre uma mulher sempre excitante e disponível para o imenso público. (CONDE, 2013, p. 11)

Contudo, em análises de Walter Benjamin (1955), o autor apresenta questões que dialogam com as imagens tecnológica que são reproduzidas com o enfraquecimento da autenticidade e a perda da aura. Miranda (2007), ressalta que a obra ao ser reproduzida diversas vezes não corrompe apenas as obras do passado, mas apresenta formas originais de arte, sendo a reprodução técnica constitutiva, perdendo em si o caráter de aura. A Mona Lisa é um exemplo claro dessa perda de aura, que é inevitável devido ao processo de comercialização a partir da ascensão do capitalismo.

Entretanto, a arte passou por progressos e a *relativização* passou a ser uma esfera constante nos patamares atuais de concepção artística. Assim como Jacques Aumont, expõe em sua obra

> A reflexão sobre a arte em nossa época realizou um progresso, ao registrar esse caráter relativo de definição de arte. Se há hoje uma concepção dominante, é o que se chamou as vezes definição *institucional* da arte, segundo a qual pelo menos no interior de um meio especializado, independentemente das pretensas qualidades intrínsecas do objeto-suporte. (AUMONT, 2002, p. 299)

A aura sofre alterações desde que a arte é reconhecida como tal, e cabe a nós estarmos abertos e preparados para aceitá-la. A noção de arte no senso comum é interligada ao passado, e isso pode ser mudado no futuro. Não se trata de desprezar obras cuja aura é estimada por críticos, mas poder admirar e não julgá-las como nem mais e nem menos categoricamente artísticas.

ERA DA REPRODUTIBILIDADE

Walter Benjamin (1955), expõe em sua obra que ao se tratar de arte, ela sempre foi passível à reprodução. Desde os primórdios como a xilogravura, o qual foi a primeira técnica de desenho a ser reproduzida, avançando pela litografia, tida como uma técnica nova de reprodução onde a imagem reproduzida passou a ser comercializada, possibilitando novas criações e dando abertura para interpretações da vida cotidiana. Ainda que a litografia seja caracterizada como uma técnica inovadora, ela é limitada, e a fotografia se insere na reprodução acompanhando o processo de aceleração cultural. "Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. (BENJAMIN, 1955, p. 1).

Ao falarmos de reprodução técnica, estamos no referindo a processo que tem por objetivo determinado resultado, seja no campo das artes, da ciência, tecnologia ou qualquer outra atividade. Miranda (2007) cita que as reproduções em larga escala não só representam uma mudança de suporte, mas também altera a relação do sujeito com as obras de arte e em geral com as imagens. Passamos de uma imagem técnica para tecnologia da imagem, cujo processo se consiste na impessoalidade.

A emergência das imagens recriadas através da massificação das fotografias, da criação do cinema e a invenção do computador a partir da década de 1950 - passaram a influenciar de forma decisiva como a sociedade contemporânea é interpretada. De acordo com Miranda (2007), a quantidade e as mobilidades do intercâmbio de imagens são cada vez maiores. "Questões como a massificação

da cultura e a reprodutibilidade da arte atravessam não apenas a esfera macro político-sócio-econômica, mas a subjetividade contemporânea." (MIRANDA, 2007, p. 26). Sendo assim, a imagem atua no plano sensível, trabalhando como mediadora entre a relação do homem com o mundo.

Contudo, a reprodutibilidade técnica da imagem começa a entrar no mesmo nível que a oralidade, submetendo ao processo profundas transformações de procedimentos artísticos, colocando a arte cinematográfica em voga. (BENJAMIN, 1955).

A partir da ascensão do capitalismo e as transformações ocorridas ao longo do processo de reprodução, fizeram com que o público recebesse e aceitasse cada vez mais a presença de tecnologia, propiciando à população, ferramentas que possibilitassem essa explosão de conteúdo de criação (AMARAL, 2014). Assim como cita a autora, a introdução da câmera Kodak no mercado, foi uma demarcação na abertura quanto à possibilidade de criação, posto que a tecnologia passou a permitir a expressão subjetiva do indivíduo.

Na fotografia amadora, o indivíduo consegue manifestar suas emoções e registar sua vida. As maquinas fotográficas se apresentam numa relação mediadora entre o homem com o mundo, e esses avanços tecnológicos alteram a percepção do indivíduo contemporâneo. (MIRANDA, 2007).

> As imagens caíram no domínio comum, fazendo com que mantenhamos outro tipo de relação com elas. Tal fator deve-se a constatações que as imagens também mudaram seu próprio estatuto. A possibilidade de sua reprodução infinita coloca-se, ao nosso ver, como um eixo central para esta transformação de que estamos nomeando de cultura de imagem. (MIRANDA, 2007, p. 27)

Assim como sugere Benjamin (1955) que a arte sempre foi passível de reprodução, o quadro de Mona Lisa não foi apenas reproduzido na inserção do capitalismo e das tecnologias pelos artistas como Duchamp ou Wahrol. Desde o século XVIII essas cópias já eram estabelecidas. "As várias cópias feitas das obras de Da Vinci comprovam a admiração que a sua arte despertou. Naquela época, as informações sobre um trabalho propagavam-se através das reproduções e dos comentários", analisa Prestes (2008, p.60).

Sassoon (2004) relata que desde o século XVI já haviam várias mulheres sendo retratadas na posição conhecida como "*Gioconda*" e que provavelmente há cerca de 16 ou 17 cópias de Mona Lisa expostas em diversos museus da Europa e dos Estados Unidos, das quais a hipótese é de que tenham sido encomendas por mulheres que desejavam ser pintadas no estilo da obra de Leonardo da Vinci. "Aproximadamente cerca de sessenta cópias, imitações e derivações, foram pintadas até o final do século XVIII." (SASSOON, 2004 p. 51).

MONA LISA ITINERANTE

O quadro antes de residir permanentemente na França, foi alvo de disputa política entre Estados Unidos e França, posto que o Louvre não concorda com a prática do quadro sair do museu para ser exposto no país norte americano, afirmando ser altamente ariscado tamanha façanha. "A peça de madeira de quinhentos anos poderia rachar-se à menor variação de temperatura. A maioria dos especialistas concordavam com isso." (SASSOON, 2004, p.251). Porém, as batalhas políticas se sobrepuserem em relação a obra e Mona Lisa foi enviada aos Estados Unidos e ficou em exposição na National Gallery of Art de 8 de Janeiro a 3 de Fevereiro de 1963 em Washington, e no Metropolitan Museum of Art em Nova Iorque, de 7 de Fevereiro a 4 de Março do mesmo ano. Foi vista por cerca de um milhão e

seiscentas mil pessoas. (CONDE, 2013). Também a caráter de exposição, passou pelo Japão em 1974 e foi exposta no Tokyo National Museum de 17 de abril a 11 de junho.

> A visita da Mona Lisa a Washington, em 1963, [...] não rendeu muitos resultados no que concerne às relações entre a França e os EUA, mas favoreceu enormemente o renome da *Mona Lisa*, agora já ultrapassando de longe qualquer rival em potencial na posição de a mais famosa obra de arte do mundo. (SASSOON, 2004, p. 250)

Conseguimos perceber que a figura de Mona Lisa culminou em pauta nos mais em diversos aspectos, assim como nas artes, na economia e na política. A disputa pela obra, alcançou níveis globais, atingindo as mais diversas camadas sociais. Pessoas de diversas parte do globo, dispunham do seu dinheiro e tempo para dedicar-se a admirar o quadro, nem que fosse por apenas segundos. Esse caráter utópico da obra, não se perdeu ao longo do tempo e cada vez mais vem sendo reforçado por meio de diversas mídias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mona Lisa é um paradigma que fomenta diversas diretrizes de pesquisas e os mistérios que a cercam contribuem ainda mais para reiterar sua condição de ícone global. Questões estas que talvez nunca serão reveladas, posto que somente seu criador poderia respondê-las. São estas incertezas que fazem o quadro se tornar cada vez mais popular.

Para Sassoon (2004), os segredos em torno da obra não são capazes de justificar a fama do retrato, mas têm participação importante no desenvolvimento da história de Mona Lisa, além de estimularem a *ideia* de tratar-se de uma obra especial, revolucionária, como o próprio autor afirma. *Lisa* é uma obra que foi materializada e acompanhou o processo de transformações ocorridas ao longo do tempo. São diversos fatores que a compõe como tal, não obstante apenas por questões técnicas, de estilo, autoria ou até mesmo por enigmas existentes ou criados.

No desenvolvimento da história da arte do século XIX, segmentando a história da arte da arte da apreciação, pesquisadores se esforçam para encontrar respostas para as questões da Mona Lisa. Assim como Sassoon (2004, p.23) esboça: "Quanto mais investigamos o passado, particularmente o passado distante, menos podemos nos assegurar a respeito de questões de identidade e atribuição." Ainda que não seja possível analisar todos os questionamentos existentes sobre o quadro da Mona Lisa, esse trabalho tem por objeto esboçar alguns relatos que segundo críticos e autores, são os mais consideráveis para uma análise da construção do mito. Postos a investigações e ainda que nunca descobertos, Mona Lisa sempre será cultuada.

Não podemos nos abster a conclusões, mas a proposta do trabalho é entender as motivações que levaram-na a ser como tal é, posto que a Mona Lisa é uma obra de arte que consegue deslizar entre conceitos divergentes sem perder seu culto de admiração. "Na ascensão a ícone global, a imagem de Mona lisa presta-se a quase tudo, *high* e *pop, classic* e *cool*. (CONDE, 2013, p. 26). O quadro é inquestionavelmente produto da alta cultura: pintado por um dos grandes mestres do Renascimento, comprado pelo rei da França, exibido no mais famoso museu do mundo numa das maiores metrópoles do mundo (SASSOON, 2004).

Ao mesmo tempo em que é reconhecida como uma das maiores obras de arte da cultura ocidental, preservada em uma sala especial, com vidros blindados e protegidas por seguranças, a reputação

mundial da Mona Lisa a tornou parte da cultural popular, sendo diariamente reproduzida, ressignificada e interpretada por pessoas de diferentes partes do mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, Cristianne Patricia de Melo; SILVA, Marcella Rodrigues da. Hibridizações: Andy Warhol e os discursos publicitários, 2013. VICONECO, UERJ. I Congresso de Estudantes de Pós-graduação em Comunicação – UERJ | UFF | UFRJ | PUC-RIO | Fiocruz. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.

ASSIS, Carlos; SOARES, Ana Luiza; ESPER, Gabriel. ANDRADE, Emílio; Rogério, HENRIQUES (org.) A Arte do Século XX como a Exaltação de todos os Sentidos. Contemporâneos, Revista de Artes e Humanidades, N.3, NOV-ABR 2009. Universidade Federal de Viçosa. Viçosa, 2009.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Tradução de José Lino Grünnewald. A idéia do cinema (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1696). Os Pensadores, Rio de janeiro: Abril Cultural, 1955.

CONDE, Idalina - Andy Warhol com Leonardo: de Monalisa a Cristo (1ª Parte). Lisboa: CIES-IUL, 2013 (CIES e-Working Paper, 156).ISSN 1647-0893

GIL, Antonio Carlos. Métodos e técnicas de pesquisa social. 6ª Edição. São Paulo: Atlas S.A, 2008.

HENRIQUES, Rosali Maria Nunes. O ensino de artes visuais para terceira idade: Uma experiência com a imagem da Mona Lisa. 2015. Escola de Belas Artes da UFMG. Belo Horizonte,2015.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. Fundamentos da Metodologia Científica. 5ª Edição. São Paulo: Atlas S.A.2003.

MIRANDA, Luciana Lobo. A cultura da imagem e uma nova produção subjetiva. Psic. CLIN.Rio de Janeiro, VOL.19,N.1,p.25 – 39, 2007.

MORAES, Érika de. Mona Lisa: sentidos múltiplos de um sorriso enigmático. **Delta,** São Paulo, v. 29:Especial, 2013, pg (443-465)

PRESTES, Mariana Gomes. Sorria! A Mona Lisa está na publicidade. 2008. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

SASSOON, Donald. 2004. Mona Lisa - A história da pintura mais famosa do mundo. São Paulo: Editora Record.

3º SPACL

ARTIGOS EIXO TEMÁTICO
CINEMA E AUDIOVISUAL

GT

CINEMA E A AFIRMAÇÃO DE IDENTIDADES E QUESTÕES DE GÊNERO

30NOV2016

Coordenação: **Ryan Brandão Barbosa Reihn de Assis** (UFJF)

KONÃGXEKA: A PRODUÇÃO DE UM FILME DE ANIMAÇÃO INDÍGENA EM MINAS GERAIS

Charles Bicalho[1]
Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG

RESUMO: Relato sobre a gênese e o processo de produção do filme de animação *Konãgxeka: o Dilúvio Maxakali*, realizado pela produtora Pajé Filmes, sob os auspícios da sétima edição do Programa de Estímulo ao Audiovisual – Filme em Minas. Co-dirigido por mim e por Isael Maxakali, *Konãgxeka* se utiliza de técnicas de animação de recorte em imagens bidimensionais produzidas pelos índios Maxakali de Aldeia Verde, no município de Ladainha em Minas Gerais, para contar a versão deste povo da história tradicional do dilúvio. Universal, a narrativa do dilúvio apresenta inúmeras versões, de acordo com o povo que a representa. Falado em língua Maxakali, o filme prima pela coerência em sua visualidade, baseada nos traços, nas cores e em outras referências culturais Maxakali, preservadas graças à produção autenticamente indígena, devido à presença de artistas ilustradores, cantores, escritores, tradutores e cineastas genuinamente indígenas na equipe de produção. São destacados aspectos da direção de arte do filme que se baseiam na noção de design etnográfico ou etnodesign.

Palavras-chave: Filme; Animação; Produção; Design; Maxakali

INTRODUÇÃO

Pretende-se aqui traçar o percurso da produção do filme de animação *Konãgxeka: o Dilúvio Maxakali*, dirigido por Isael Maxakali e por mim. Tal produção se deu sob os auspícios do Programa de Estímulo ao Audiovisual – Filme em Minas. Falado em língua Maxakali, *Konãgxeka* é uma realização da produtora Pajé Filmes, fundada em Belo Horizonte em 2008, com o intuito de fomentar a produção de filmes indígenas. Ou seja, filmes com a participação de membros de comunidades indígenas em funções centrais da realização audiovisual, como direção e produção, ou que se inspirem em aspectos da realidade e da cultura indígenas.

OS MAXAKALI, A PAJÉ FILMES E ISAEL MAXAKALI

Os Maxakali, ou Tikmũ'ũn – como também são chamados – são um povo indígena, cujos cerca de dois mil indivíduos vivem em quatro territórios no estado de Minas Gerais, na região sudeste do Brasil. São falantes de sua língua ancestral, o Maxakali. Caracterizam-se pela resistência em conservar os traços estruturais de sua cultura, como a língua, a religião, organização social e rituais, dentre outros.

A Pajé Filmes é uma produtora de conteúdo artístico e cultural indígena que já realizou mais de 15 filmes documentários de curta-metragem. *Konãgxeka* é seu primeiro filme de animação.

1 Doutor em Estudos Literários na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pós-Doutor em Mídia na Universidade do Novo México (UNM), com bolsa da Capes. E-mail: charlesbicalho@gmail.com

Em 2009 a Pajé Filmes deu início à realização da Mostra Pajé de Filmes Indígenas, um evento de divulgação da produção audiovisual indígena em nível local, nacional e internacional. Com base na exibição e no debate acerca de filmes indígenas, a Mostra Pajé já exibiu mais de uma centena de filmes dirigidos por cineastas genuinamente indígenas, ou inspirados pela realidade e cultura desses povos originários.

Isael Maxakali, que é membro-fundador da Pajé Filmes, é o cineasta indígena mineiro mais prolífico, tendo mais de vinte filmes de sua autoria, sejam produzidos pela Pajé Filmes, sejam de inciativas de outras fontes produtoras. Pela Pajé Filmes exclusivamente, Isael dirigiu mais de uma dezena de filmes.

Isael Maxakali, que é formado em Educação Intercultural Indígena pela Universidade Federal de Minas Gerais, se tornou cineasta depois das aulas de audiovisual que recebeu durante sua graduação na UFMG.

KONÃGXEKA

Konãgxeka é como os índios Maxakali designam o dilúvio em sua língua. *Konãg* quer dizer "água". *Xeka* quer dizer "grande". O mar ou oceano é também designado de *konãgxeka* pelos Maxakali. *Konãgxeka: o Dilúvio Maxakali* é, portanto, o nome dado ao filme de curta-metragem de animação produzido pela Pajé Filmes e dirigido por este autor e Isael Maxakali, para contar, de modo audiovisual, a versão Maxakali do mito do dilúvio.

DILÚVIOS MUNDO AFORA

Como afirma Hamilton A. Tyler, em *Pueblo Gods and Myths*, as histórias de dilúvio são universais e um dos mitos mais bem conhecidos. Tyler menciona o livro *Folk Lore in the Old Testament*, de James George Frazer, que apresenta variadas versões de mitos diluvianos em detalhes.

Os índios Pueblos do sudoeste dos Estados Unidos, por exemplo, apresentam uma versão da história em que a água não cai do céu em forma de chuva, mas brota de uma fonte na terra. Mais frequentemente, entre esses povos, a grande inundação é motivada por alguma forma de Cobra D'água Chifruda (*Horned Water Serpent*). Tyler menciona uma analogia clara entre o surgimento da humanidade, a gestação e o parto humanos, presente nessas narrativas. Do mesmo modo que o parto na água, rios que transbordam desempenham funções nas histórias do dilúvio.

Para os Laguna do Novo México, o Shipapu, uma "abertura para o mundo subterrâneo através da qual todos os Pueblos emergiram", encheu-se com água, que ascendeu e depois baixou, sem, contudo, transbordar. Os Hopi, como os Maxakali, igualmente se utilizam de um vegetal (pinheiro ou junco) para se salvarem das águas em sua versão da história: "*they planted a pine tree and then a reed, which brought them above the flood*" (TYLER, 1964, p. 110).

Para Tyler, o tema central dos mitos de dilúvio dos índios Pueblos é claramente o do sacrifício humano. Para acalmar a Cobra D'água Chifruda, um menino e um menina de seis anos de idade, "de coração puro e inocente", são ofertados à Serpente, que envolve seus corpos e mergulha na água. Na versão Maxakali, os filhotes do macaco, do porco e do veado são sacrificados pelo índio.

Também do sudoeste dos Estados Unidos, os Oraibi têm numa questão moral a causa da calamidade aquática. Na cidade de Pala'tkwabi (que seria localizada em algum lugar ao sul de Flagstaff, no Arizona, próximo ao Grand Canyon), "*the people of this town were behaving very badly.*" Ou seja, é

um mal comportamento que acarreta o castigo. Particularmente, o maltrato a um ancião teria sido a causa do castigo, como nos revela Tyler (TYLER, 1964, p. 111). Na versão Maxakali é o maltrato à uma lontra. Por extensão, o desrespeito às recomendações de uma pessoa mais velha, na figura do pajé, pois este recomendara ao jovem índio pescador dar os três maiores peixes para a lontra que indicava onde estavam os cardumes no rio, possibilitando assim ao índio jogar sua rede no lugar exato e captura-los em grande quantidade. O jovem índio, no entanto, dá à lontra três pequeninos peixes, que o animal rejeita. Afastando-se para a mata, o mamífero ignora o chamado do índio para que voltasse. Analogamente, portanto, a versão Maxakali contrapõe a sabedoria e o respeito aos preceitos morais, características dos anciãos, à ignorância e o ímpeto, típicos da juventude.

Já em *Tren Tren y Kai Kai Vilú* (MOYA, 2012), filme de Alex Moya que retrata uma versão diluviana dos índios Mapuche, Kai Kai Vilú é a serpente do mar que derrete o gelo dos Andes, desencadeando a inundação. *"Los mapuce ya no compartían ni vivían en comunidad. El egoísmo, la envidia y la agresión entre ellos y el ixofijmogen/diversidad de vidas era lo que imperaba en cada lofce/comunidad"*, conta o texto presente no site de promoção do filme (8300 Web, 2016). Já na produção *Xeg Xeg ka Kay Kay* (FLUORFILMES, 2010), da produtora Fluorfilmes, os rios e mares saem de seus leitos para inundar todo o território Mapuche.

PRÉ-PRODUÇÃO: VERSÕES E CONVERSAÇÕES MAXAKALI

Algumas versões da história do dilúvio Maxakali já haviam sido publicadas em livros produzidos pelos próprios índios. *O livro que conta histórias de antigamente* (MAXAKALI, 1998) e *Penãhã* (MAXAKALI, 2005) são dois livros Maxakali que trazem versões da história. Bilíngues, tais obras são fruto do trabalho de gravação e transcrição da versão oral da história em língua maxakali contada por algum representante do povo Tikmũ'ũn, falante da língua. Para o filme *Konãgxeka*, foi feita a gravação de nova versão da história, contada por Isael Maxakali, sua esposa, Sueli Maxakali, e Elizângela Maxakali. Depois da transcrição, realizada em Belo Horizonte pelos próprios contadores, traduziu-se para o português, com minha ajuda. Com base nesta tradução foi realizada a roteirização da história em 2012. Já em fase de produção, no entanto, quando nos encontrávamos na Aldeia Verde para a oficina de ilustração do projeto, gravamos ainda uma outra versão da história, motivada por sugestões de acréscimo e correção de aspectos da história feitas pelo pajé Totó. Delcida, mãe de Isael Maxakali, Noêmia, mãe de Sueli Maxakali, também estavam presentes e participaram desta última versão, auxiliando na rememoração de detalhes do enredo.

Esta última versão foi posteriormente transcrita em Belo Horizonte e traduzida ao português. Foi desta versão que retiramos as falas dos diálogos do filme. As mesmas serviram de base à tradução para o espanhol e o inglês.

Durante o período de pré-produção, Isael foi levado ao cinema para assistir a *Noé* (ARONOFSKY, 2014), devido à semelhança de temas. Assistimos a uma versão em 3D. Foi a primeira experiência de Isael com o cinema tridimensional. Ele dizia ter gostado da experiência. Ao sair da sala de exibição, disse que Noé é um pajé, pois conversa com os bichos. E que as crianças da aldeia gostariam de assistir ao filme. Assim que pude, comprei uma cópia em DVD do filme e dei a ele. Isael disse também ter tido ideias para o *Konãgxeka*, como, por exemplo, mostrar a Pedra da Ladainha no filme. A Pedra da Ladainha, também conhecida como Marta Rocha, é uma enorme rocha visível de qualquer ponto da cidade de Ladainha, localizada no Vale do Mucuri, norte de Minas Gerais. A Pedra tornou-se o símbolo da cidade, cujo município preserva matas exuberantes ao seu redor. Desde 2006 Ladainha conta com uma reserva Maxakali, onde vive Isael, com aproximadamente 300 habitantes.

O projeto para o filme foi enviado para o edital Filme em Minas no ano de 2014. Aprovado, teve início a produção no começo de 2015.

PRODUÇÃO
OFICINA DE ILUSTRAÇÃO

Em julho de 2015, a equipe da Pajé Filmes, composta por mim, pelo diretor de animação do projeto e por outro produtor, se deslocou de Belo Horizonte até a Aldeia Verde Maxakali, no município de Ladainha, em Minas Gerais, onde foi realizada uma oficina de ilustração com os membros maxakalis da equipe: Isael, Sueli, Elizângela. Outros Maxakali acabaram participando da oficina: Cassiano (filho de Isael), Gilberto, Maiza e Paulinho.

O diretor de animação Jackson Abacatu coordenou a oficina. Foi pedido aos participantes que realizassem desenhos com base na história de *Konãgxeka*. Assim, os Maxakali desenharam os personagens da história, como o pajé, sua esposa, o índio jovem, a lontra, o macaco, o porco e a corça. Também foram solicitados desenhos de alguns elementos do cenário da narrativa. Para a criação dos desenhos foram utilizados lápis de cor, canetas hidrocores e tintas. Tudo foi feito sobre folhas de papel A4.

O abundante material produzido pelos Maxakali na oficina foi levado a Belo Horizonte, para que Jackson pudesse escanear, retocar e recortar para, então, se utilizando de programas de tratamento de imagem e animação, como Photoshop e After Effects, manipulá-los, criando a ilusão de movimento típico de um filme de animação. Animação de recorte digital, com tratamento digital sobre desenhos manuais, compõem a técnica básica utilizada.

DIREÇÃO DE ARTE INDÍGENA

Em *Design e linguagem cinematográfica – narrativa visual e projeto*, Ludmila Ayres Machado considera que "cinema e design são consequências do projeto da modernidade, e os fundamentos da linguagem de ambos têm a mesma origem" (MACHADO, 2011. p. 71). A autora lembra ainda que "tanto o cinema quanto o design basearam-se, em parte, nos mesmos princípios visuais já propostos pela pintura. Todas essas formas de representação trabalham a transposição do espaço real, que é onde vivemos, a um espaço plástico, que é o da superfície da imagem" (*ibidem*).

Já em *Arte em cena – a direção de arte no cinema brasileiro*, Vera Hamburger afirma:

> Artista multidisciplinar, o diretor de arte lida com matérias plásticas e arquitetônicas elaborando uma linguagem específica de cada projeto. Delineia relações visuais entre a figura posta em cena, os objetos e o espaço na composição de quadros bidimensionais, em movimento e dotados de voz própria, intrinsecamente ligados à dramaturgia. O diretor de arte é um pesquisador dos elementos que compõem a expressividade visual, atento a cada detalhe da construção da imagem, tanto no que diz respeito a sua dinâmica interna quanto à visualização de sua edição em sequência (HAMBURGER, 2014, p. 52).

Foi com o espírito imbuído das concepções acima mencionadas, e mais a inspiração dada pela presença e a arte indígena, que a equipe de realização de *Konãgxeka* trabalhou. Por exemplo, diante da questão de como se mostrar no filme o acasalamento entre homem e animais que a história

sugere, Jackson Abacatu criou graficamente uma espécie de altar para figurar a ação. As colunas de grafismos encimadas por chamas e as silhuetas dos personagens sugerem que algo acontece por trás de um véu. Do mesmo modo, o sacrifício dos animais: é retratada simbolicamente, ritualisticamente.

Figura 1: altar do acasalamento – frames de *Konãgxeka* (2016).

Na sequência, para simbolizar o intercurso sexual, Jackson criou uma mandala com os personagens girando em fusão no centro, sugerindo a união visceral entre eles. A solução foge do realismo ao trabalhar com elementos gráficos tipicamente maxakalis.

Figura 2: mandala da cópula – frame de *Konãgxeka* (2016).

GRAFISMOS INDÍGENAS

Em seu clássico livro *Grafismo indígena – estudos de antropologia estética*, Lux Vidal afirma que

> o homem ocidental tende a julgar as artes dos povos indígenas como se pertencessem à ordem de um Éden perdido. Dessa forma, deixa de captar, usufruir e incluir no contexto das artes contemporâneas, em pé de igualdade, manifestações estéticas de grande beleza e profundo significado humano (VIDAL, 1992, p. 13).

Nossa intenção foi desfazer tal concepção. Buscamos, neste projeto, tratar a produção artística dos Maxakali como o que de falto ela é: viva e atual. Quisemos dar ao filme uma identidade Maxakali e percebemos que só alcançaríamos tal intuito agindo com naturalidade quanto ao traço original de

seus desenhos. À parte não indígena da equipe de produção do filme ficou a tarefa de contribuir com o *know how* e a tecnologia para a realização daquilo que é necessário para transformar desenhos estáticos (uma prática a que os Maxakali já estão muito acostumados) em um desenho animado.

Seguindo sugestões de Isael Maxakali e sua esposa Sueli, ficou a cargo de Jackson Abacatu a criação dos grafismos a ilustrar as pinturas corporais para se criar uma identidade visual de cada personagem do filme. Foram escolhidos os grafismos que ajudam a diferenciá-los um do outro.

Figura 3: pintura corporal dos personagens – frames de *Konãgxeka* (2016)

Assim, o índio jovem, o pajé e sua esposa, cada um tem um grafismo que o identifica: a esposa do pajé traz traços duplos na; o pajé ostenta uma pintura sólida em torno aos olhos; e o índio jovem se identifica por uma pintura em "v" sobre o tronco. Como afirma ainda Vidal a respeito da expressão gráfica indígena:

> Apenas recentemente a pintura, a arte gráfica e os ornamentos do corpo passaram a ser considerados como material visual que exprime a concepção tribal de pessoa humana, a categorização social e material e outras mensagens referentes à ordem cósmica. Em resumo, manifestações simbólicas e estéticas centrais para a compreensão da vida em sociedade (VIDAL, 1992, p. 13)

Vale lembrar, a propósito da direção da arte, o que escreve Vera Hamburger:

> a experiência da elaboração audiovisual é complexa. O que conduz naturalmente o espectador a diferentes sensações ou emoções é objeto de rigorosa construção, fruto de trabalho coletivo, em que o diretor de arte tem papel relevante, ao conferir identidade visual à obra, contribuir com a formação de atmosferas visuais distintas em cada cena ou passagem, imprimir características plásticas marcantes a cada personagem e cenário (HAMBURGER, 2014, p 53).

EISENSTEIN, DA VINCI E OS MAXAKALI: DECUPANDO O DILÚVIO

O cineasta russo Sergei Eisenstein, em seu artigo "Palavra e imagem"[2], cita, como exemplo de um "roteiro de filmagem", as notas de Leonardo Da Vinci para uma representação pictórica do dilúvio. Para Eisenstein, na descrição de Da Vinci, "a cena *audiovisual* do Dilúvio é apresentada com uma clareza incomum." Tal clareza se apoia em um "*movimento* bastante definido", que perfaria, como

2 EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, (pp. 13-50).

identificado por Eisenstein, uma espécie de ciclo das imagens, saindo de um ponto e retornando a ele, em termos criativos:

> Começando com uma descrição dos céus, o quadro termina com uma descrição semelhante, mas consideravelmente intensificada. No centro está o grupo de seres humanos e suas experiências; a cena se desenvolve dos céus para os homens, e dos homens para os céus, passando pelos animais. Os detalhes maiores (os primeiros planos) são encontrados no centro, no clímax da descrição (EISENSTEIN, 2002, p. 27).

Impressionado pelo trabalho do mestre renascentista, Eisenstein escreve ainda:

> Inquestionavelmente, a descrição extraordinariamente sequencial de Leonardo cumpre não apenas a tarefa de enumerar os detalhes, mas a de traçar a trajetória do futuro movimento sobre a superfície da tela. Aqui vemos um exemplo brilhante de como, na aparentemente estática 'coexistência' simultânea de detalhes, num quadro imóvel, ainda foi aplicada exatamente a mesma seleção de montagem, existe exatamente a mesma sucessão ordenada na justaposição de detalhes, como nas artes que incluem o fator tempo (EISENSTEIN, 2002, p. 28).

Em *Konãgxeka* tomamos a descrição de Da Vinci como mote para a nossa sequência do dilúvio. E, de Eisenstein, o método. O modo de Leonardo Da Vinci vai de encontro à proposta de Eisenstein no que tange à criação de imagens. Para o cineasta russo, apresentar uma sequência de "representações parciais" é a melhor maneira de se criar uma imagem convincente na mente do espectador:

> A tarefa com a qual ele se defronta é transformar esta imagem em algumas *representações parciais* básicas que, em sua combinação e justaposição, evocarão na consciência e nos sentimentos do espectador, leitor ou ouvinte a mesma imagem geral inicial que originalmente pairou diante do artista criador (EISENSTEIN, 2002, p. 28).

Figura 4: sequência do dilúvio – frames de *Konãgxeka* (2016).

É curioso notar a semelhança entre a análise de Eisenstein e a estratégia de que os próprios índios Maxakali se valem para representar suas histórias. Utilizando-se de procedimento afim ao que descreve o cineasta russo, os Maxakali, em nível de oralidade, também apresentam um modo de projeção de imagens que ilustram suas histórias. Como demonstro em *Koxuk – a imagem do yãmîy na poética Maxakali* (BICALHO, 2010), nos seus rituais, chamados *yãmîyxop*, os Maxakali apresentam cantos, bastante descritivos, que correspondem a projeções de cenas que ilustram suas narrativas, tamanho o grau de suas sínteses imagísticas. A cantoria em tais rituais funciona como ilustrações cantadas de cenas e passagens que compõem suas narrativas. Seria através desses cantos que os índios apresentam suas "representações parciais básicas", de que fala Eisenstein. Justapostas e combinadas através dos cantos nos rituais, tais "imagens" evocam na consciência do participante do ritual a imagem geral da história que lhe subjaz (BICALHO, 2010)[3].

CÂMERA SUBJETIVA E PERSPECTIVISMO

Um pormenor a se notar na decupagem é a intenção de criar um enquadramento que sugerisse a subjetiva de um peixe num plano subaquático. Nele, a rede do índio pescador é enquadrada.

Figura 5: subjetiva do peixe – frame de *Konãgxeka* (2016).

Tal enquadramento é simbólico das decisões de decupagem do filme, uma vez que a intenção de dar subjetividade ao peixe acarreta proporcionar "pessoalidade" ao mesmo. Tal procedimento é significativo, uma vez que de um modo geral os ameríndios e sua visão de mundo dada por sua filosofia e religião consideram os animais praticamente como seus iguais. O antropólogo Viveiros de Castro e sua noção de *perpectivismo* deixa claro:

> Em suma, os animais são gente, ou se vêem como pessoas. Tal concepção está quase sempre associada à ideia de que a forma manifesta de cada espécie é um envoltório (uma 'roupa') a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, pp. 227-8)

Como quer Viveiros ainda, "essa forma interna é o espírito do animal: uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, materializável, digamos assim, em um

3 Conferir, sobretudo, a seção "Iluminuras cantadas" (pp. 129-150) no Capítulo II.

esquema corporal humano oculto sob a máscara animal" (p. 228). No caso Maxakali, seus espíritos *yãmîy* podem ser tomados como uma expressão do perspectivismo. É através deles, animais e demais elementos da natureza que os circundam, sobretudo no bioma da Mata Atlântica, em que tal povo costuma habitar, que se revela o conhecimento do mundo.

PÓS-PRODUÇÃO: ETNODESIGN DESIGN SONORO: VOZES E CANTOS

Na fase de pós-produção, quando detalhes de finalização da obra são ajustados, Isael manifestou preocupação com a possibilidade de as crianças da aldeia virem a reconhecer as vozes (incluindo a sua própria) emprestadas aos personagens do filme. Na pós-produção então foram acrescentados efeitos e tratamentos para descaracterizar as vozes reais.

Tal preocupação de Isael se coaduna com a dos pajés maxakalis de um modo geral, no que se refere a filmagens na aldeia: eles não permitem que se enquadrem os participantes dos rituais em close; provavelmente para que não se reconheça, através de algum detalhe do rosto, o "ator" por trás da máscara. No filme *Xupapoynãg* (2011), de Isael Maxakali, em que os homens da aldeia estão paramentados com lama e tecidos a cobrirem-lhes o corpo, para que se passem por lontras, em determinado momento ouve-se uma mulher, em meio à batalha travada contra os "animais", a exclamar: "Não pode tirar a máscara!" Pois não se pode revelar a identidade do participante do ritual. Não se pode quebrar a magia do espetáculo.

Depois de escolhidos com Isael, Sueli e Elizângela, quais cantos tradicionais maxakalis sonorizariam as passagens da história, eles foram gravados em Belo Horizonte. Para os ruídos e outros sons do filme foram utilizados sites que disponibilizam bancos de dados gratuitamente.

IDENTIDADE VISUAL INDÍGENA

Como escreve Jan-Christopher Horak em *Saul Bass – anatomy of film design*, *"film credit sequences utilize words and images, so there is a relationship between typography and visual design"* (HORAK, 2014, p. 90). Despois ele se pergunta: *"What is the nature of that relationship, and why do designers choose one particular typographic style or font over another?"* (*ibidem*) Pergunta semelhante foi feita pela equipe de produção de *Konãgxeka* no que se refere à criação da identidade visual no processo de finalização e pós-produção. Todo o trabalho artístico da Pajé Filmes é de fato pautado por tal orientação. Cada obra tem sua identidade visual baseada na arte gráfica indígena. Em outro momento já explicitamos isso: "Pajé Filmes: a presença de um design indígena mineiro na mídia", artigo escrito em co-autoria por mim e Isael Maxakali, está publicado nos anais do 1º Colóquio Nacional de Design, que aconteceu em setembro de 2011 na Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), em Belo Horizonte. Como afirmo no artigo,

> iniciou-se uma produção intensa de livros, cartilhas, filmes e outros, com vistas a dar espaço ao modo de ser diferenciado de cada tradição indígena ainda sobrevivente em território brasileiro. Nos cursos, portanto, visando a publicação midiática são oferecidas aulas e oficinas de editoração de livros, filmagem e edição de vídeo, pintura, literatura, entre outras formas artísticas. Essa produção já acumula atualmente um montante significativo e traz uma visão

> diferente daquela que se costumava ter sobre as populações indígenas, além de questões estéticas inovadoras, graças à força de sua expressão (BICALHO, 2010, p. 257).

Tentávamos sugerir a existência de uma *gestalt* indígena, pois "muito frequentemente dotada de simetria e esbanjando geometrismos, a arte gráfica ameríndia no geral compartilha de um sentido de equilíbrio e distribuição dos elementos no espaço" (BICALHO, 2010, p. 259). Em outro momento chamo a atenção para o "capricho gráfico" já nos manuscritos das produções livrescas indígenas:

> Estaria nesse capricho gráfico do manuscrito a força do hábito artesanal da mão indígena. A escrita, como qualquer desenho, pressupõe a organização de elementos sobre uma superfície. A distribuição ou disposição de objetos semióticos sobre o papel, no que compõe um grafismo, seguiria a mesma lógica da pintura sobre a pele, tradicional suporte para o traço indígena (BICALHO, 2010, p. 261).

Portanto, na produção gráfica de capa, rótulo, cartazes e outras peças referentes ao filme, preservam-se as características da identidade artística tipicamente Maxakali, como suas cores recorrentes (vermelho, preto e branco), seus elementos geométricos e outros.

Figura 6: capa e rótulo para o DVD do filme *Konãgxeka* (2016).

Foram criadas também duas versões para o cartaz de divulgação do filme. Um deles se aproveita da imagem presente na capa do DVD. O outro se utiliza da imagem de um dos personagens do filme para ilustrar a peça.

Especificamente sobre a produção audiovisual da Pajé Filmes, destaco a importância de se preservar a originalidade dos desenhistas indígenas na produção gráfica dos DVDs: "Vemos a presença de elementos da arte indígena no leiaute das capas de DVD. Os desenhos feitos por Isael, Sueli Maxakali, ou outros, são digitalizados e aproveitados na composição pelos artistas gráficos" (p. 266).

Tudo isso nos leva à noção de Etnodesign, tal como exposta por Mário Santiago em seu "Manifesto por um Etnodesign" (SANTIAGO, 2002). A noção de Etnodesign englobaria, dentre suas possibilidades, o "estudo das diferentes formas, linguagens e manifestações de design que emitem as diferentes formações culturais" e a "valorização das tradições e das especificidades culturais, com base nos conceitos de alteridade e multiculturalismo" (SANTIAGO, 2002, p. 2).

Figura 7: cartazes para o filme *Konãgxeka* (2016).

Tais procedimentos, como concluo no artigo do Colóquio, "propicia a sobrevivência da cultura indígena nos meios de comunicação, fazendo com que as vozes, as imagens, mensagens e tradições indígenas sobrevivam no mundo midiático da atualidade" (BICALHO, 2010, p. 269).

CONCLUSÃO

Após a finalização do filme, fizemos seu lançamento na V Mostra Pajé de Filmes Indígenas, que ocorreu no Sesc Palladium, em Belo Horizonte, de 19 a 24 de abril de 2016. Aproveitamos a ocasião, pois um dos três eixos que compuseram esta edição da Mostra Pajé foi justamente uma Retrospectiva Isael Maxakali, em que sete filmes do cineasta indígena foram exibidos, incluindo seu mais novo filme e primeira animação, *Konãgxeka*.

Konãgxeka: o Dilúvio Maxakali é um importante marco, tanto na carreira de Isael Maxakali, quanto na minha, quanto na trajetória da Pajé Filmes, pois é o primeiro trabalho em animação, depois de uma produção considerável de documentários. A técnica da animação se mostrou muito propícia ao intuito que a equipe de produção tinha de contar uma história que, de outro modo, se mostraria irrealizável, devido ao fato de conter aspectos tão grandiosos quanto o cataclismo de seu tema. Em filmagem *live action*, por exemplo, como seria possível, a uma produção de baixíssimo orçamento como essa, realizar a façanha de mostrar em tela as vicissitudes de tal história? A técnica de animação de recorte de desenhos manuais, com tratamento digital, se mostrou eficaz e natural, devido à familiaridade que todos temos, em maior ou menor grau, com os desenhos manuais. O dilúvio serve inclusive de metáfora para a dimensão de possibilidades que o filme de animação oferece para a expressão artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARONOFSKY, Darren. 2014. "Noé". 138 min.

BICALHO, Charles. *Koxuk – a imagem do yãmîy na poética maxakali*. Tese de Doutorado na Faculdade de Letras da UFMG, 2010.

_____. "Pajé Filmes: a presença de um design indígena mineiro na mídia." In: Anais do I Colóquio Internacional de Design, Belo Horizonte, 2011. (pp. 256-270)

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FLUORFILMS. 2010. "Xex Xeg ka Kay Kay". 02 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UtOQlW9LDj0> Acessado em 10 de maio de 2016.

HAMBURGER, Vera. *Arte em cena – a direção de arte no cinema brasileiro*. São Paulo: Senac; Sesc, 2014.

HORAK, Jan-Christopher. *Saul Bass – anatomy of film design*. Lexington: University Press of Kentucky, 2014.

MACHADO, Ludmila Ayres. *Design e linguagem cinematográfica – narrativa visual e projeto*. São Paulo: Blucher, 2011.

MAXAKALI, Índios. *O livro que conta histórias de antigamente*. Belo Horizonte: Secretaria Estadual de Educação de Minas Gerais-SEE/MG; Brasília: MEC, 1998.

_____. *Penãhã – livro de Pradinho e Água Boa*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG/CGEEI/SECAD/MEC, 2005.

MAXAKALI, Isael. 2011. "Xupapoynãg". Belo Horizonte: Pajé Filmes. DVD, 14 min.

MOYA, Alex. 2012. "Tren Tren y Kai Kai Vilú". 04 min. Disponível em <https://vimeo.com/57710774> Acessado em 10 de maio de 2016.

SANTIAGO, Mário. 2002. "Manifesto por um Etnodesign" Disponível em: <http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20 PDF/Manifesto%20por%20um%20Etnodesign.pdf> Acessado em 27 de abril de 2016.

TYLER, Hamilton A. *Pueblo Gods and Myths*. Norman: University of Oklahoma Press, 1964.

VIDAL, Lux. (org.) *Grafismo indígena – estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel; Fapesp; Edusp, 1992.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena." Disponível em: <http://www.oquenosfazpensar.com/adm/uploads/artigo/perspectivismo_e_multipluralismo_na_america_indigena/n18EduardoViveiros.pdf> Acessado em 12 de maio de 2016.

8300 Web – Cooperativa de Trabajo por la Comunicación. "Epew xeg xeg y kay kay. La cosmovisión mapuce." Disponível em: <http://www.8300.com.ar/2009/07/15/xeg-xeg-y-kay-kay-la-cosmovision-mapuce/> Acessado em 15 de maio de 2016.

GT
AUDIOVISUAL, RECEPÇÃO E NOVOS ESPAÇOS

29NOV2016

Coordenação: **Daniel Brandi do Couto** (UFJF)

PREPARAÇÃO DE ATORES EM FICÇÃO TELEVISIVA SERIADA: O TRABALHO DE ANDREA CAVALCANTI

João Carlos de Oliveira Júnior[1]
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

RESUMO: O presente artigo apresenta a dinâmica de trabalho desenvolvida por Andrea Cavalcanti enquanto instrutora de teledramaturgia da TV Globo. Busca-se realizar o mapeamento das técnicas por ela utilizadas a fim de compreender como se dá o processo de preparação dos atores na ficção televisiva seriada. A problemática inicial considera a hipótese de que as técnicas por ela utilizadas possuem ligação com a teoria teatral. A metodologia foi construída sob conceitos de *tipo ideal* e de *evidência* cunhados por Max Weber. Os dados foram coletados em entrevista inédita realizada com a preparadora, bem como fontes secundárias já disponíveis. Estes dados foram comparados com a literatura teatral e, posteriormente, agrupados em categorias, a partir das quais se observou o emprego de doze técnicas: oito replicações diretas, três adaptações e uma nova proposição.

Palavras-chave: Andrea Cavalcanti; Ficção televisiva seriada; Preparação de atores; TV Globo.

SOBRE ANDREA CAVALCANTI E SEU TRABALHO

Andrea Cavalcanti começou sua carreira como atriz: formou-se em 1984 e atuou até 2003, época em que começou seus trabalhos como instrutora de elenco na TV Globo. Na emissora, trabalhou em produtos como *Duas Caras*[2], *Passione*[3], *Cordel Encantado*[4], *Avenida Brasil*[5] e, mais recentemente, *Êta mundo bom!*[6].

É no outrar-se enquanto atriz que ela estabelece uma relação de respeito para com a função do ator. Se por um lado, há profissionais que conduzem o elenco de maneira fria e distante, como Alfred Hitchcock (GERBASE, 2007, p. 9), Andrea Cavalcanti permite-se conhecer as necessidades e os pontos sensíveis dos elencos com o os quais trabalha, buscando as ferramentas necessárias para a elaboração de estratégias que satisfaçam as deficiências de cada ator.

> Eu acho que a preparação não é uma ciência exata. O meu trabalho, a minha experiência, me permitiu entender que cada ator funciona e é acessado de uma forma diferente. [...] Eu não posso chegar com um método determinado e fechado, de forma ortodoxa como você mesmo citou, por que muitas vezes ele não vai funcionar para um determinado ator. (CAVALCANTI *apud* TAERO, 2015a, p. 3)

1 Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Contato: joaotaero@gmail.com.
2 Novela de Aguinaldo Silva, com 210 capítulos exibidos às 21h, entre 1º de outubro de 2007 a 31 de maio de 2008, sob a direção de Wolf Maia.
3 Novela de Sílvio de Abreu, com 209 capítulos exibidos às 21h, entre 17 de maio de 2010 a 14 de janeiro de 2011, sob a direção de Denise Saraceni.
4 Novela de Duca Rachid e Thelma Guedes, com 143 capítulos exibidos às 18h, entre 11 de abril de 2011 a 23 de setembro de 2011, sob a direção de Ricardo Waddington e Amora Mautner.
5 Novela de João Manuel Carneiro, com 179 capítulos exibidos às 21h, entre 26 de março de 2012 a 19 de outubro de 2012, sob a direção de José Luiz Villamarim, Ricardo Waddington e Amora Mautner.
6 Novela de Walcyr Carrasco, exibida às 18h, a partir de 18 de janeiro de 2016, sob a direção de Jorge Fernando.

Andrea Cavalcanti também não estabelece um método pré-determinado para a preparação do elenco. Ela não acredita que um método seja completo em si e capaz de sanar todas as deficiências de um processo por si só. Da mesma forma, ela não busca formular um híbrido estático, que atue como uma "fórmula mágica" para a preparação de qualquer elenco em qualquer trabalho. A instrutora busca aprofundar ao máximo seus conhecimentos sobre a trama, seus personagens e, acima de tudo, saber como "funcionam" seus atores. A partir das peculiaridades de cada roteiro, de cada diretor e de cada elenco, Cavalcanti busca traçar suas estratégias a fim de extrair o melhor de seus atores. Muitas vezes essas estratégias são construídas no decorrer dos ensaios, conforme vão surgindo novas necessidades de acordo com o desenvolvimento das cenas.

A instrutora busca a construção de uma relação de total confiança e intimidade com seu elenco. É neste sentido que a preparadora constrói seu diferencial: o trabalho desenvolvido por ela assemelha-se muito ao do *coach*[7]. Esta atitude reflete-se no depoimento dado pela atriz Paolla Oliveira: "profissional competente, séria e atenciosa. São características que me fazem confiar no trabalho da Andrea, e acreditar que minha parceria com ela eleva o nível do meu trabalho e enriquece meus personagens" (CAVALCANTI, 2016).

Andrea Cavalcanti tem acompanhado os trabalhos de artistas da nova geração como Nathália Dill, Cauã Reymond, Grazi Massafera, Paola Oliveira e Marcos Pigosi[8]. Em sua entrevista, a instrutora deixa evidente sua relação profissional pautada pela confiança e amizade. Para ela, essa proximidade com os artistas permite-lhe conhecer as carências e fortalezas de cada um, saber como auxiliar e quais pontos podem atuar como detonadores de determinada emoção. Ela destaca, ainda, que costuma auxiliá-los mesmo quando não escalada pela emissora para tal, reforçando ainda mais essa proximidade de seu trabalho com a configuração do papel do *coach* do cinema estadunidense.

Embora goze de certa liberdade no trato com o elenco, Cavalcanti faz questão de destacar que seu trabalho está diretamente subordinado às diretrizes colocadas pelo diretor na elaboração do produto. O tom de cada personagem e a trajetória a ser trilhada por eles depende diretamente da concepção adotada pela direção e autoria do projeto, cabendo a ela, enquanto instrutora, auxiliar o elenco de maneira pragmática a alcançar estes objetivos. "Cada diretor gosta de um processo. Tem diretores que gostam do *workshop*, tem diretores que não gostam; tem diretores que preferem que eu atue direto no ponto, seja pontual e não resolva nenhum problema" (*ibid.*, p. 3).

Da mesma forma como a instrutora não se preocupa em traçar uma estratégia fixa para a abordagem do elenco, ela destaca que a emissora também não coloca nenhuma exigência nesta linha, estando seu trabalho condicionado apenas às necessidades identificadas pela direção de cada produto. Embora exista um padrão Globo de qualidade, este padrão é construído a partir da elaboração independente de cada um dos profissionais que conhecem a história da emissora no campo da ficção televisiva e atuam a fim de alcançar os melhores resultados, mantendo a qualidade técnica de seus produtos.

Ainda que não adote métodos fixos para a condução do elenco, Cavalcanti cita diretamente nomes de tradicionais teóricos de preparação. Com isso, ela busca traçar *modelos ideais* de trabalho, tal como descrevia Denis Diderot, salvo uma diferença: para o filósofo francês, o modelo ideal correspondia a um apanhado de impressões perfeitas que serviriam a determinada personagem; para Cavalcanti, o modelo ideal se refere a uma coletânea de estratégias que, juntas, resultarão na melhor efetivação do trabalho do elenco em conjunto.

7 Profissional da indústria cinematográfica norte americana, o qual é responsável por amparar as dificuldades de criação de um ator em diferentes fases de sua carreira. Enquanto o preparador no cinema brasileiro é contratado pela produtora a fim de auxiliar o elenco de um determinado filme, o *coach*, por sua vez, é uma espécie de *personal trainer* psicológico que o ator mantém ao longo de toda sua carreira. Lee Strasberg, por exemplo, foi o *coach* de Marlon Brando e Marylin Monroe; Sanford Meisner de Diane Keaton e Sydney Pollack; Harold Guskin de Kevin Kleine, Gleen Close e Christopher Reeve; assim como tantos outros.

8 Atores brasileiros da nova geração que pertencem ao elenco fixo da Rede Globo.

A primeira técnica referenciada pela preparadora é a *exaustão*, tal como cunhada por Jérzi Grotowski.

> Grotowski acredita que a exaustão física faz com que o ator pare de pensar um pouco e entre em um estado bruto de emoção. Então, muitas vezes, nós fazemos um aquecimento físico bem intenso pra que ele [o ator] e o cerebral [lógico] dele parem de funcionar um pouco, e venha à tona o emocional. Isso vai depender de cada ator. (*ibid.*, p. 4)

A exaustão física, referente à etapa dos aquecimentos, encontra-se no estágio pré-cena, ou mesmo no período dos ensaios. A partir dos aquecimentos que o ator, além de despertar fisicamente seu corpo, desperta também as faculdades criativas que desencadearão as reações verossimilhantes de sua personagem.

Chama a atenção, no trabalho de Cavalcanti, a recusa de uma das mais tradicionais técnicas de representação: a *memória emotiva*. Trazida ao teatro por Constantin Stanislavski, este tipo de memória é responsável por despertar os sentimentos do ator análogos aos de sua personagem. A isso, Cavalcanti posiciona-se firmemente contrária: "Eu não acredito em memória emotiva. Eu acredito em você dar o que tem agora, de sentimentos que você conhece, do teu repertório de vida, da tua observação, pra usar isso em cena." Por outro lado, a instrutora desenvolve uma técnica similar baseada em exemplos concretos retirados de sua própria vida (ou de terceiros) para poder exemplificar situações nas quais o ator deve se colocar:

> Outro dia tinha uma atriz que tinha de fazer uma cena com o filho. Ela estava vindo [atuando] de uma forma um pouco... eu não me lembro bem, mas vamos por "agressiva". E ela não tem filhos. Nós conversamos, dei um exemplo da minha relação com o meu filho numa situação muito parecida com a que ela estava vivendo ali na hora, e ela entendeu perfeitamente – esse amor maternal. Eu contei toda uma história, o que se passou comigo, como foi minha ação com o meu filho, e ela compreendeu – porque é uma atriz de uma inteligência emocional muito grande. Ela compreendeu e fez brilhantemente a cena. (*ibid.*, p. 4)

Nesta prática destaca-se o que a instrutora coloca como *inteligência emocional***,** com a qual o artista é capaz de munir-se de experiências externas para reproduzir as emoções condizentes com sua personagem. Indiretamente, percebe-se a adoção de um trabalho próximo à *observação* já citada por Diderot em seus escritos filosóficos, nos quais ele indicava aos atores que procedessem com um processo de observação de pessoas reais que vivessem em condições análogas às de suas personagens, para que então fossem reproduzidas em cena tal qual colhidas no ambiente cotidiano.

Ao invés de trabalhar com a *memória emotiva*, Cavalcanti enfatiza a relevância da *memória sensorial* no contexto da composição de cena: "em determinadas situações, nas quais você tem que imaginar alguma coisa, o método do Lee Strasberg – de conseguir imaginar, trazer pra você o que eles chamam de memória sensitiva – também é interessante". Neste ponto, a instrutora refere-se ao resgate de determinadas sensações a partir de deixas sensoriais que estimulam a memória do artista. De acordo com Strasberg, estímulos sensoriais causados por determinado tipo de cheiro, sabor, ruído, etc., são capazes de revigorar determinadas sensações análogas às da personagem.

A *caracterização* também é um fator determinante para a concepção de um papel, segundo Cavalcanti. Trata-se do vestir a personagem, nas palavras de Stanislavski: não apenas estar munido de seu figurino e adereços, bem como por todos os elementos que compõem o *set* de gravação, além do ritmo das orientações dadas pelo diretor. Todos esses elementos induzem o ator a aflorar

seu estado de criação, estimulando-o de maneira sensorial por diversas vias: seja tátil, visual ou auditiva.

Outro ponto que a preparadora julga importante é a *escuta*, tal como utilizada Sanford Meisner:

> Para muitos atores é interessante usar o método do Meisner. Ele estimula muito a escuta em cena. Esse é um problema que muitos atores têm: não conseguir escutar em cena, não conseguir estar presente ali, naquele momento; [...] não só escutar o outro, como também se escutar; respeitar o que ele escuta e o que o outro escuta. Quando eu falo de escuta, não é só escuta de ouvido, é escuta de sentimento também. (*ibid.*, p. 3)

A partir dos exercícios de escuta, Cavalcanti busca estimular a interação em cena, levando o ator a absorver e reagir ao que é dito pelo *partner*, antes que possa proferir suas falas previstas no roteiro. Assim, ela também busca atingir os estados de *comunhão* e *adaptação*.

> Naquele momento, o ator poder absorver tudo o que precisa do companheiro de cena. [...] Algumas vezes o ator fala "ih, foi completamente diferente do que a gente pensou que seria". Eu acho isso bom. Se foi completamente diferente, significa que o ator estava aberto para receber tudo o que estava vindo para ele naquele momento. O trabalho de preparação serve para dar segurança pro ator, para que ele possa ter liberdade e criar na hora da cena. (*ibid.*, p. 3)

Andrea Cavalcanti também vê no *trabalho direto com o texto* um grande auxílio para o ator. A preparadora acredita que nele se encontram muitos dos elementos necessários para despertar a capacidade criadora do artista. "A minha grande ferramenta é o texto. A partir do texto a gente descobre tudo, eu acho. O texto é nossa principal ferramenta, é o que nos dá o material mais rico que a gente tem pra poder trabalhar." O trabalho com o texto não se refere apenas ao material diretamente escrito pelo autor. Cavalcanti também explora o *subtexto* – os elementos subentendidos, contidos nas entrelinhas, que denotam as reais intenções da personagem:

> Muitas vezes, a grande dificuldade é que, no corre-corre, o ator sozinho não consegue enxergar os pormenores, não consegue enxergar algumas curvas. É muita cena para estudar E é aí onde eu os ajudo muitas vezes: "nessa parte você pode pensar assim; isso aqui tem isso". Eu os ajudo muito nesse sentido, principalmente quando a novela já está em andamento – a sair da zona de conforto. (*ibid.*, p. 9)

É neste ponto que reside um dos diferenciais da preparação: o papel do instrutor de dramaturgia é auxiliar o ator nos pontos alheios ao seu entendimento. Por mais cautelosa que seja a criação por parte do artista, alguns detalhes podem ser deixados de lado, mas não por negligência. Além de o preparador poder lançar mão de um olhar diferente sobre a concepção da personagem, muitas vezes o ritmo acelerado da produção de teledramaturgia não permite com que o ator, sozinho, explore todas as nuances de sua personagem.

IDENTIFICAÇÃO E APLICAÇÃO DAS TÉCNICAS DE PREPARAÇÃO

A tabela exposta na página seguinte permite uma primeira e geral visão dos dados coletados a partir das entrevistas e revisão de literatura:

Tabela 1 - Técnicas de preparação identificadas através de entrevistas

Técnica	Propositor original	Cavalcanti
Adaptação	Stanislavski	Replicação
Caracterização	Stanislavski	Adaptação
Comunhão	Stanislavski	Replicação
Escuta	Meisner	Adaptação
Exaustão	Grotowski	Replicação
Imaginação	Stanislavski	Adaptação
Inteligência emocional	Não identificado	Nova proposição
Memória sensorial	Strasberg	Replicação
Modelo ideal	Diderot	Replicação
Sentimento de verdade	Stanislavski	Replicação
Subtexto	Stanislavski	Replicação
Uso do Texto	Diderot	Replicação

Fonte: o autor.

A partir do material coletado na entrevista, foi possível identificar doze categorias que descrevem parte do trabalho realizado por Andrea Cavalcanti na TV Globo. Delas, onze são recorrentes na tradicional literatura da preparação de atores, ainda que, em três delas, a instrutora tenha desenvolvido apropriações ao realizar adaptações em seu emprego. O discurso de Cavalcanti evidencia uma forma de trabalho comum ao meio: criar um arranjo de técnicas de diversos autores que seja capaz de sanar as necessidades do elenco, do diretor e do produto. Ela própria, embora cite diversos autores, afirma diretamente não trabalhar com métodos pré-estabelecidos, ou sequer seguir a linha de trabalho de apenas um autor.

Apenas um item não encontra correspondência na literatura convencional: a *inteligência emocional*. A instrutora parte da negação de um conceito para a elaboração de um novo. A *memória emotiva*, termo inaugurado por Stanislavski e tido por muitos como um dos grandes alicerces da interpretação, é recusada por Cavalcanti, numa linha de raciocínio similar à de Denis Diderot que, mesmo antes de Stanislavski, já se posiciona contra o uso de experiências particulares do ator para a construção de personagens.

> Se fosse de outra forma, a condição do comediante [leia-se ator] seria a mais infeliz das condições; mas ele não é o personagem, ele o representa, e representa tão bem que tu o tomas como tal: a ilusão só existe para ti; enquanto ele, sabe muito bem que ele não o é. (DIDEROT, 2006, p. 27)

Para solucionar este problema, Cavalcanti propõe uma nova ferramenta à qual é relatada como *inteligência emocional*. Neste processo, a instrutora fornece ao ator relatos de situações correspondentes às da cena em questão. Estes relatos servirão de estímulo para a imaginação do ator, o qual deverá ser capaz de reproduzir as emoções buscadas pela cena. Comparamos esta nova proposição à prática da *observação* descrita por Diderot se, durante a observação, o ator está imerso em um ambiente análogo ao da história e tem à sua disposição exemplares correspondentes à sua personagem a partir dos quais pode coletar suas próprias impressões para a elaboração da sua interpretação, no

processo da *inteligência emocional* o ator recebe essas impressões de outra pessoa, sem contato direto com o real. A partir do relato verbal o ator deve se preparar para a cena, aliando a *inteligência emocional* à imaginação, usando essas novas impressões como combustível para a criação. A *memória sensorial*, desenvolvida por Lee Strasberg, responsável por estimular a *memória emocional*, também é um artifício usado pela instrutora neste processo.

O *subtexto* – termo inaugurado no teatro por Constantin Stanislavski – também é explorado pela profissional. Neste conceito temos que o trabalho do ator deve ser baseado na investigação dos propósitos de sua personagem – os quais são chamados por Stanislavski de *objetivos*. Esses *objetivos* são responsáveis por desenvolver a *linha direta de ação* que encaminha a personagem para a conquista de seu *superobjetivo*, que nada mais é do que a premissa do roteiro. Tal investigação é realizada a partir do trabalho de compreensão do universo da personagem e de suas motivações – as quais não estão explícitas no texto, porém implícitas. Cabe ao ator, junto ao preparador, coletar essas nuances a fim de conferir à sua atuação o tom desejado pelo autor e pelo diretor.

Quando Diderot descreve sua posição em à fusão emocional entre ator e personagem, ele descreve como deveria ser o procedimento de um bom ator:

> Ao passo que o comediante que representar com reflexão, com estudo da natureza humana, com imitação constante segundo algum modelo ideal, com imaginação, com memória[9], vai ser um, o mesmo em todas as representações, sempre igualmente perfeito: tudo foi medido, combinado, aprendido, ordenado em sua cabeça. (DIDEROT, 2005, p. 23)

Andrea Cavalcanti toma emprestada de Diderot a busca pelo *modelo ideal* de representação: "Eu busco muito referências. Eu busco referências de vida para acessar determinado tipo de emoção" (CAVALCANTI *apud* TAERO, 2015a, p. 4). Parte do processo de construção do *modelo ideal* é a prática da *observação*. Nele, o ator entra em contato com "exemplares reais" similares à sua personagem a fim de coletar impressões físicas e comportamentais para elaborá-la. Andreia Horta, protagonista de *Liberdade, liberdade*[10], destaca a importância deste processo realizado por sua preparadora: "Foi muito importante. São atividades que eu não tenho na minha vida cotidiana. Nunca fiz esgrima e nunca tinha atirado em minha vida" (GOMES, 2016).

A questão da *escuta* proposta pela preparadora ganha uma nova dimensão a partir dos apontamentos de Meisner. Tem-se aqui a adaptação de uma técnica convencionalmente aplicada. Sanford Meisner estimulava a escuta de seus atores através da repetição contínua de uma determinada sentença da cena. A partir destes estímulos, o ator sentiria um novo impulso, o qual seria determinante para a alteração desta sentença para uma nova. Assim, o princípio da escuta desenvolvido por Meisner, conduz aos processos de *adaptação* e *comunhão* que sustentam o desenvolver da cena. Cavalcanti apodera-se deste conceito para estimular o intercâmbio sentimental entre seus atores durante a representação. Porém, sem trabalhar com o elemento de repetição, Andrea Cavalcanti usa do próprio *texto* como agente estimulante da escuta. Ela compreende que o sentido da escuta é essencial para a condução da cena ao afirmar que o ator não deve apenas agir, mas reagir ao que lhe é dado. E neste sentido, por mais bem feita que seja a preparação, o ator está vulnerável a improvisos e novas reações que possam surgir na cena efetiva. Isto não é visto como um efeito negativo se o ator estiver apto para receber as impressões do *partner* e conduzir a cena de maneira autônoma e real.

9 Nota do autor: neste ponto, o que o autor se refere como memória é uma terceira categoria do termo, descrita como memória muscular, responsável pela repetição de gestos já aprendidos, tal como na execução de uma partitura.
10 Novela de Mário Teixeira, baseada no argumento de Marcia Prates, exibida às 23h, a partir de 11 de abril de 2016, sob a direção de Vinicius Coimbra.

O conceito de *escuta* está intimamente ligado aos de *adaptação* e *comunhão*. Ao participarem de uma mesma cena, diferentes atores compartilham os mesmos objetivos. Desta forma, suas atuações se encaminham para um mesmo ponto. Não sendo a interpretação uma ciência exata, a maioria dos autores deste campo irá destacar a impossibilidade de se repetir a mesma atuação diversas vezes. Estando, pois, sujeitos a modificações e improvisos que possam vir a surgir no decorrer da cena, segundo suas próprias emoções e atentos ao sentido da *escuta*, os atores desenvolvem um processo nomeado por Stanislavski como *adaptação*, no qual eles se encontram receptivos para absorver as alterações colocadas pelo *partner*. Se os atores, então, compartilham do estado de adaptação e conseguem, com sucesso, responder às colocações feitas uns aos outros de maneira lógica e na qual não haja alteração dos objetivos gerais da história, atinge-se o estado de *comunhão*. Na *comunhão*, os atores de uma mesma cena estão tão absortos pelas ações e pelo diálogo daquele momento, que são capazes de agir e reagir naturalmente àquela circunstância dada. Ainda que não sigam religiosamente o roteiro – sentenças, pausas, acentuações, etc. – os atores se encontram capazes de conduzir a cena com certa autonomia, de maneira a não alterar seu sentido original, mas que confira um tom mais realista a ela. Este processo é aplicado por Cavalcanti de maneira convencional, sem propor novas releituras.

A *imaginação* é um dos conceitos trazidos por Stanislavski em seus estudos. Segundo o autor russo, a *imaginação* deve ser estimulada a partir das circunstâncias que cercam o ator e deve ser capaz de responder a questionamentos essenciais como "quando", "como", "onde" e "porquê" (2002, p.103). Para Andrea Cavalcanti, a imaginação está alinhada à *memória sensorial*, realizando uma nova combinação de técnicas. Mais do que trabalhar com os elementos que compõem a cena para o ator – como figurino, adereços e cenário – Cavalcanti usa de fatores sensoriais como estímulo das faculdades criativas do ator, conduzindo-o à imaginação. Desta forma, ele não só adapta o processo de imaginação, como também o de estímulo sensorial. Como já colocado, os estímulos sensoriais eram utilizados por Lee Strasberg para despertar a memória do ator. A instrutora, por sua vez, utiliza desse procedimento não para fazer o ator reviver uma emoção, mas para conduzi-lo a novas experimentações e sensações criadas a partir de sua imaginação.

Grotowski, em seus estudos, descreve diversos procedimentos de *aquecimento corporal* para o ator. Com isto, um de seus objetivos é chegar à *exaustão física* – o que, para ele, conduz o ator a um processo de iluminação capaz de despertar a inspiração, atuando como motivador da criação: "Muitas vezes, tem-se de estar totalmente exausto para quebrar a resistência da mente e começar a representar com autenticidade" (GORTOWSKI, 1990, p. 197). Nessa mesma linha, Andrea Cavalcanti replica a técnica de Grotowski ao realizar aquecimentos intensos para que o ator, com o corpo cansado, consiga atingir um estado bruto de criação. Seu objetivo é que o ator deixe de racionar de maneira puramente lógica e que permita vir à tona seu estado emocional, atuando de maneira legítima e visceral.

Outro ponto deveras relevante para a criação física do papel e que promove o encontro entre ator e personagem de maneira concreta é a *caracterização*. Este aspecto, Stanislavski vê de duas formas distintas: a primeira diz respeito aos trejeitos físicos e à composição corporal do ator em relação à personagem; a segunda delas, que aqui será tratada, engloba a indumentária que caracteriza materialmente a personagem. Para Stanislavski (2004a, p. 27), "a caracterização externa explica e ilustra e, assim, transmite aos espectadores o traçado interior do seu papel". Andrea Cavalcanti propõe uma nova adaptação deste processo. A instrutora não se fixa à *caracterização* como elemento isolado para estímulo do ator. A partir da *caracterização*, somam-se diversos outros fatores que influem diretamente na performance do ator. Elementos do cenário, locações, marcações dos movimentos e as orientações da direção não apenas estimulam a criação do ator, como afloram a habilidade da *adaptação*, tornan-

do-o mais susceptível à *comunhão*. – que, como vimos, são aspectos cruciais para uma representação satisfatória. Em parceria com Cavalcanti, a atriz Nathalia Dill relata sobre a influência da caracterização na construção da personagem: "Os ricos usavam roupas extremamente sufocantes no calor dos trópicos. Não existia saneamento básico e todo mundo era meio sujo mesmo. Essa visão crua está nas cenas. Já saí do estúdio com os dentes amarelados e sujos, sem perceber" (GOMES, 2016).

Ainda nesta linha de aspectos concretos, o uso de *objetos correlativos* é prática comum, originalmente descrita por Lee Strasberg. Para Strasberg, o *objeto correlativo* é aquele que pertence à esfera privada da vida do ator, que traga em si uma carga emocional e um valor afetivo muito fortes, e que, ao mesmo tempo, seja capaz de despertar sensações análogas às da personagem. "o ator, portanto, usa o *'objeto correlativo'*, de suas próprias experiências para encontrar um meio de demonstrar a emoção que seu personagem necessita expressar no palco" (STRASBERG, 1990, p. 152). Cavalcanti usa esses objetos como detonadores no processo de preparação.

Todos estes aspectos já apresentados confluem no objetivo de conferir maior veracidade à dramaturgia. Em termos técnicos, para o ator, é o que se conhece como *sentimento de verdade*. A *verdade*, assim posta por Constantin Stanislavski, "é tudo aquilo em que podemos crer com sinceridade, tanto em nós mesmos como em nossos colegas. Não se pode separar a verdade da crença, nem a crença da verdade" (2002, p. 169). A busca pela *verdade* é uma das chaves de todo o processo de Andreia Cavalcanti com seus atores. Assim como era para o diretor russo, *crença* e *sentimento de verdade* são indissociáveis para Cavalcanti. Segundo a instrutora, é a partir da crença na história – seja qual for sua natureza – que o artista atingirá a verdade de sua representação. E para isso, utiliza-se de diversos processos que aproximem o ator da personagem: seja o *roteiro*, a *escuta* ou a adaptação da *memória emotiva*. Ainda em suas palavras, a *verdade* é fator essencial na condução de uma ficção, pois só assim será possível tocar o público e provocar a *catarse* e garantir a verossimilhança (CAVALCANTI *apud* TAERO, 2015a, p. 10). Aqui, seu pensamento vai ao encontro ao de Stanislavski no momento em que o autor coloca que "na vida comum, a *verdade* é aquilo que existe realmente, aquilo que uma pessoa realmente sabe. Ao passo que, em cena, ela consiste em algo que não tem existência de fato, mas poderia acontecer" (2002, p. 168).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma grande contribuição oferecida por Cavalcanti, e que esclareceu ainda mais a problemática deste trabalho, é a citação nominal e direta das técnicas e teóricos por ela utilizados. A preparadora deixa claro em seu discurso a abordagem de métodos consagrados para a preparação de seus atores. A partir do cruzamento de sua entrevista com a revisão de literatura, foram identificadas doze técnicas preliminares: seis advindas de Stanislavski; duas de Diderot; uma de Grotowski; uma de Strasberg; uma de Meisner. Uma última técnica não encontra precedente na literatura convencional analisada e foi tomada como nova proposição.

Muitas das suas colocações feitas por Cavalcanti foram legitimadas pelo discurso de atores que mostravam seu ponto de vista sobre a preparação. Tal procedimento atesta a importância do processo dentro da construção audiovisual contemporânea. A prática, iniciada na Rede Globo em 1999, é recorrente em todas as produções de teledramaturgia da emissora e hoje vista como indispensável.

A partir disso, atesta-se a hipótese inicialmente considerada. O processo de preparação de atores realizado por Andrea Cavalcanti na TV Globo utiliza-se deliberadamente dos métodos de preparação de atores concebidos em primeira estância para o teatro. Por se tratarem de processos fundamentais de criação, tais técnicas podem ser inseridas diretamente no campo audiovisual sem

necessidade de adaptação prévia. Por esta razão, muitas delas são integralmente replicadas ao novo contexto. Ao mesmo tempo, observou-se também adaptações dos procedimentos destacados, em virtude do produto ao qual são aplicados ou das necessidades trazidas pelos atores. Apenas a *inteligência emocional* é um novo fator, trazido pela instrutora, cujo objetivo é fazer com que o ator adapte seu material emocional às *circunstâncias dadas*. A nova proposta faz confluir princípios de *observação, memória emotiva* e *modelo ideal*.

Em termos gerais, observamos que Andrea Cavalcanti segue o padrão comum à preparação de atores para os produtos de ficção televisiva seriada da TV Globo, o qual se baseia na criação de métodos híbridos compostos por técnicas selecionadas a partir dos objetivos do produto, das indicações do diretor e, sobretudo, das necessidades dos atores. Como pressuposto, as tais técnicas originam-se nos métodos tradicionais do teatro, ou derivam deles. Mesmo as contribuições tomadas como inéditas possuem ligações indiretas com o material tomado como modelo para a comparação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAVALCANTI, Andrea. Depoimentos. Disponível em: <http://www.andreacavalcanti.net/>. Acesso em 04 jun. 2016.

DIDEROT, Denis. **Paradoxo sobre o comediante.** Tradução. Antonio Geraldo da Silva. São Paulo: Escala, 2006.

GERBASE, Carlos. **Cinema:** direção de atores. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2007.

GOMES, Pino. Nathalia Dill fala sobre "Liberdade, Liberdade". **Folha de Pernambuco. Pernambuco, 09 maio 2016. Disponível em: <**http://www.folhape.com.br/cultura/2016/5/nathalia-dill-fala-sobre-liberdade-liberdade-0106.html> Acesso em: 04 jun. 2016.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre.** Tradução. Aldomar Conrado. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

MEISNER, Sanford; LONGWELL, Dennis. **Sanford Meisner on acting.** Nova Iorque: Vintage Books, 1987.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem.** Tradução. Pontes de P. Lima. 12 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

_____. **A criação do papel.** Tradução. Pontes de P. Lima. 10 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

_____. **A preparação do ator.** Tradução. Pontes de P. Lima. 18 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

STRASBERG, Lee. **Um sonho de paixão:** o desenvolvimento do Método. Tradução. Anna Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

TAERO, João (a). **Entrevista com Andrea Cavalcanti.** Santa Rita do Sapucaí, 23 out. 2015. Abordagem realizada por telefone.

CINECLUBE BURACO DO GETÚLIO: O AUDIOVISUAL COMO PRÁTICA DE RESISTÊNCIA CULTURAL

Luísa Antonitsch Mansilha Mello[1]
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

RESUMO: O artigo busca entender a dinâmica do cineclube Buraco do Getúlio, que acontece em Nova Iguaçu, Baixada Fluminense, perceber as suas formas de socializar e intervir esteticamente, como se tornou um local de prática de resistência cultural. Diante da teoria consultada foi possível embasar alguns conceitos trabalhados pelo cineclube. Foi desenvolvido trabalho de campo com entrevista e participação nas sessões, o que possibilitou a observação da prática de sociabilidade dos participantes do cineclube. Isso foi fundamental para entendimento das relações que se formam naquele espaço, e do resultado sociocultural do cineclube, como conseguem modificar a percepção de ver o mundo. De que maneira fornecem meios através de atividades culturais para aumentar o senso crítico das pessoas, modificar suas ações, inquietar e despertar pensamentos na área da cultura e do fazer artístico.

Palavras-chave: Cineclube; Audiovisual; Resistência cultural; Baixada Fluminense.

INTRODUÇÃO

Os cineclubes podem contribuir para o desenvolvimento das potencialidades artísticas e culturais de seus participantes, assim, ensinar e estimular os seus envolvidos a pensar e desenvolver um fazer artístico próprio. Nesse sentido, é importante compreender como eles trabalham as ferramentas audiovisuais e os processos educativos.

As atividades cineclubistas, normalmente, vão além da exibição de filmes, promovem debates, oficinas, além de produzirem filmes que retratam a realidade local. Eles são vistos como espaços de reflexão, que possibilitam trocas de conhecimento e estímulo de escolhas, produzem uma ampliação democrática de saberes. Giovanni Alves (2010) vê a arte como produto humano passível de intervenções sociais, no sentido ideológico, com a potência de ressignificação do olhar a partir dos filmes. Segundo Felipe Macedo (2010) o audiovisual é também um meio de comunicação capaz de transformações pessoais e de promover mudanças socioculturais.

O cineclube Buraco do Getúlio é um importante incentivador do cinema e da cultura nacional para o seu entorno, locais em que filmes brasileiros e de arte costumam demorar para chegar. Eles proporcionam o contato dos moradores das comunidades da região central de Nova Iguaçu e arredores com uma forma de olhar diferente para os filmes, que fogem do padrão *hollywoodiano*, difundido em grande escala pela maioria dos cinemas existentes no país. Foi importante analisar de que maneira as práticas desenvolvidas por esse coletivo podem funcionar como um mecanismo de resistência cultural.

No desenvolvimento da pesquisa etnográfica através de entrevistas e trabalho de campo frequentando as sessões e eventos do Buraco do Getúlio, foi possível observar e registrar a prática de

1 Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); luisaantonitsch@hotmail.com.

sociabilidade das pessoas que vão ao cineclube, seu comportamento e ideias, sua intenção ao frequentar aquele espaço. No trabalho de pesquisa foi usado o método de "observação participante", que foi fundamental, assim como a presença nas atividades que acontecem no cineclube Buraco do Getúlio. (OLIVEIRA, 1998, p. 34). Diego Bion, um dos criadores do cineclube que está até hoje atuando, contribuiu bastante com a pesquisa, fornecendo valiosas informações sobre o processo de criação, o que os motivou a isso e como atuam no cenário cultural de Nova Iguaçu.

Além da pesquisa bibliográfica, a pesquisa online foi importante para o entendimento do funcionamento e das trocas que ocorrem entre o cineclube e o público. Com foco nas comunidades cineclubistas, em fóruns de discussão e redes sociais do Buraco do Getúlio, onde foi possível perceber o retorno do público, a popularidade do cineclube Buraco do Getúlio, e a interação do mesmo com seus participantes, até no momento de decisão das atividades que iriam compor os dias do evento.

BURACO DO GETÚLIO: UM COMEÇO

O cineclube Buraco do Getúlio nasceu com a ideia de exibir filmes que não passam nos cinemas convencionais. Estudantes de cinema de Nova Iguaçu sentiram a necessidade de um espaço na cidade, onde pudessem exibir e compartilhar seus filmes, para dar conta da exibição das experiências deles, e os filmes que estavam tendo contato naquele momento, que serviam de referências para esse grupo. Além disso, a cena cultural de Nova Iguaçu naquele momento vivia um deserto.

Eles queriam ter algo novo para fazer e estar em contato com as pessoas da área cultural na região. Assim surgiu o cineclube, em julho de 2006, onde um telão era montado num bar, com exibições de filmes de fora do circuito comercial, apresentações de bandas e poemas, onde a diversidade cultural pudesse se fazer presente. A Baixada Fluminense, segundo Diego Bion[2], está desmistificando o pensamento de que é somente consumidora, e passa a produzir conteúdo.

O cineclube é um local que surgiu sem a pretensão de ser um projeto salvacionista ou educativo para as pessoas do entorno, mas com um caráter questionador e instigador, onde as pessoas pudessem assistir filmes brasileiros, de arte e independentes sem precisar se deslocar de seus territórios e ir para o eixo Centro e Zona Sul do Rio de Janeiro.

O Buraco do Getúlio teve como referência três cineclubes, que eles já conheciam e vinham pesquisando há algum tempo, um deles é o Mate com Angu, de Duque de Caxias, que os fez perceber que uma ação como essa poderia existir na Baixada Fluminense. Além do Mate, outros dois cineclubes do Rio foram inspiradores: O Cachaça Cinema Clube e o Beco do Rato, trazem essas referências porque além de ser um cineclube, eles tem espaço para intervenção poética, teatral, performance, música, exposição de artes visuais, entre outras coisas. Cada um tem uma leitura diferente do que é o cineclube a partir da maneira como foram se relacionando com ele ao longo dos anos.

Somente o audiovisual não foi suficiente para mobilizar um público e seus anseios. Assim, eles desde o começo procuraram uma relação com outras linguagens, teatro, literatura, artes plásticas, audiovisual, música, colocando isso na identidade do cineclube. Durante as sessões eles sempre exibem curtas, prioritariamente. Passaram dois anos exibindo longa-metragem nacionais toda terça-feira na Casa de Cultura de Nova Iguaçu, que era o espaço que abrigava as sessões deles naquele momento, de 2010 até 2012. A proposta era exibir filmes que não chegavam na TV, nem nos cinemas de Nova Iguaçu, e contribuir para a aproximação do público com essas produções.

2 Disponível em: <www.odia.ig.com.br/odiabaixada/2015-02-28/buraco-do-getulio-tem-novo-endereco.html>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2016.

Figura 1: Exposição no cineclube Buraco do Getúlio. Fonte: www.facebook.com/buracodogetulio

Figura 2: Sessão de 10 anos do Buraco. Fonte: www.facebook.com/buracodogetulio

Atualmente o cineclube ocorre na Praça dos Direitos Humanos de Nova Iguaçu, com intervenções artísticas nos intervalos entre os filmes, no intuito de ocupar um local público e fazer a arte tomar conta da cidade. A Praça é vazia o dia inteiro mas ganha vida quando é ocupada pelas ações do Buraco. Ao mesmo tempo, é um lugar de passagem, e esse contexto ajuda a ultrapassar o limite do contato. O espaço conta com 100 lugares no anfiteatro, além das pessoas que ficam no centro sentadas no chão e do lado de fora. As atividades eram feitas num bar, quando sentiram que o espaço estava ficando pequeno para o público, decidiram ir para a praça em 2015.

Figura 3: Sessão de 10 anos do Buraco. Fonte:www.facebook.com/buracodogetulio

BAIXADA FLUMINENSE E SEUS HABITANTES: PLURALIDADE E QUEBRA DE ESTIGMAS

Na dinâmica do cineclube Buraco do Getúlio é notada a relevância do território em que se inserem. Tudo que produzem tem uma relação com Nova Iguaçu e a Baixada Fluminense. Suas atividades, artistas participantes e os filmes exibidos levam ao estímulo do sentimento de pertencimento à região. Além de impulsionarem novos olhares através da produção e exibição de filmes para as sessões, conseguem levar as questões pertinentes ao seu território para outros locais.

É preciso cuidado ao falar da Baixada Fluminense como algo homogêneo, a fim de evitar generalizações. O cineclube promove a movimentação da área cultural numa parte da cidade de Nova Iguaçu, seu alcance se estende ao entorno da região central, e seus frequentadores costumam ser pessoas engajadas na cultura e na arte da Baixada. É complicado dar conta de abranger todas as regiões da Baixada Fluminense de uma só vez, pois se trata de um território muito extenso e plural. Entretanto, o Buraco do Getúlio funciona como um polo de encontro que movimenta de certa maneira as práticas culturais e de sociabilidade dos coletivos e pessoas daquela área, como por exemplo acontece com o Mate com Angu e seus participantes em Duque de Caxias, com O Cinema de Guerrilha da Baixada em São João de Meriti, com o Sarau Rua que acontece em Nilópolis, e muitos outros cineclubes, eventos e coletivos que têm um discurso e uma proposta de empoderamento de seus agentes e de resistência cultural.

Para trabalhar a questão do estigma negativo que carregam os moradores da Baixada Fluminense, foi utilizado alguns conceitos do estudo de Norbert Elias e John Scotson no livro "Os Estabelecidos e os *Outsiders*". Quando dizem que o grupo estabelecido "os estigmatizava, de maneira geral, como pessoas de menor valor humano. Considerava-se que lhes faltava a virtude humana superior — o carisma grupal distintivo — que o grupo dominante atribuía a si mesmo." (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 19), os autores salientam para o julgamento que os estabelecidos fazem do grupo excluído, que pode ser explicado por diversos fatores, tais como antiguidade, modo de agir diferenciado, local de moradia, entre outros.

Ao comparar o grupo excluído de Elias e Scotson (2000) com os moradores da Baixada Fluminense, busca-se entender o surgimento do sentimento de inferioridade que muitos carregam e o

discurso de falta de acesso. Os autores dizem também, que os grupos que detêm o poder acreditam ser pessoas melhores, dotados de "uma virtude específica que é compartilhada por todos os seus membros e que falta aos outros.", a questão é que esses grupos "podem fazer com que os próprios indivíduos inferiores se sintam, eles mesmos, carentes de virtudes - julgando-se humanamente inferiores." (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 20).

A partir desse estudo é possível entender a diferença entre julgamentos individuais e estigmatização grupal, assim como a praticada em Winston Parva[3], enquanto o primeiro é resultado da personalidade dos indivíduos, a segunda ocorre através de rótulos negativos com intuito de desestabilizar as relações de poder entre os grupos sociais diversos. Em muitos casos, o estigma é necessário para preservar o status social do grupo privilegiado.

> A adesão ao código comum funciona, para seus membros, como uma insígnia social. Reforça o sentimento de inserção grupal conjunta em relação aos "inferiores", que tendem a exibir menor controle nas situações em que os "superiores" o exigem. As pessoas "inferiores" tendem a romper tabus que as "superiores" são treinadas a respeitar desde a infância. O desrespeito a esses tabus, portanto, é um sinal de inferioridade social. Com freqüência, fere profundamente o sentimento de bom gosto, decência e moral das pessoas "superiores" - em suma, seu sentimento dos valores afetivamente arraigados. (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 171)

Muitas regiões da Baixada Fluminense são estigmatizadas pela violência e pelo subdesenvolvimento, e mal vistas ou invisíveis para a sociedade e para os entes governamentais. É interessante acompanhar o trabalho desenvolvido pelo Buraco do Getúlio no intuito de tentar mostrar o melhor lado da região, desmistificando a visão pejorativa, e desenvolvendo suas potencialidades positivamente.

Junto com o Buraco do Getúlio nasceu o desejo de contribuir com a construção de uma outra narrativa sobre a Baixada Fluminense, disputar com esse imaginário de um lugar das ausências e das carências. Eles acreditam que, de maneira colaborativa com outras ações locais de Nova Iguaçu e de outros municípios da Baixada, têm conseguido contribuir para a construção de uma outra perspectiva do que é essa região, para tornar essa ideia da Baixada um pouco mais complexa ao pensar seu acesso a cultura, e na visibilidade do que é produzido na região a partir e apesar desses estereótipos.

O PROCESSO DE RESISTÊNCIA CULTURAL

A produção local da Baixada Fluminense tem um papel importante nas exibições do cineclube Buraco com Getúlio, mas eles acham importante colocar os filmes da região em diálogo com outros. As sessões são sempre temáticas, quando escolhem um tema procuram falar sobre esse tema da maneira mais ampla possível, englobando política, religiosidade, eventos de forma diversa e lúdica, procuram fornecer diferentes pontos de vista sobre uma mesma temática. A temática vai definir o filme, a exposição de artes visuais, o poeta, o show e todas as outras atividades culturais que houver. É primordial que os eventos sejam compostos por apresentações de pessoas da Baixada Fluminense, mulheres, gays, negros e também outras gerações além dos mais jovens.

Existe uma preocupação de conseguir atingir um público de fora do circuito de arte, cultura e intelectuais. Essa é uma questão desafiadora para eventos independentes, sem financiamento e com poucos recursos. O deslocamento para a rua acabou contribuindo para a quebra dessa lógica. Eles se

3 Ver Elias e Scotson (2000)

veem como uma intervenção urbana multimídia, o que é um facilitador ao atingir desde as pessoas que estão passando pela área, até aquelas que estão no ônibus e descem para ver o que é, os moradores de rua, e também os conhecidos e amigos que são convidados pelos participantes. Cada um dos participantes das linguagens múltiplas que eles apresentam nas sessões contribui para a formação do público. Existem casos em que as pessoas vão para socializar, e o interesse não é somente pela programação. Eles nunca tiveram tantas pessoas participando das atividades e assistindo aos filmes como depois que fizeram da rua seu local de atuação.

O Buraco do Getúlio surgiu como um projeto de um grupo de estudos de filosofia, política, e mídia, dentro desse grupo nasceu a ideia do cineclube. O grupo se dissolveu mas o cineclube ganhou força, e algo que preferem manter desde aquela época é a falta de compromissos institucionais. Eles são um coletivo, e caso queiram concorrer a algum edital de financiamento de suas produções fazem isso por conta própria, cada participante separadamente como pessoa física. Não querem perder essa característica de coletivo, optaram por desburocratizar os processos.

Eles funcionam como um polo gerador de trocas culturais e discussão. Os projetos desenvolvidos pelo cineclube intervêm subjetivamente na vida e no cotidiano dos moradores do entorno. Eles envolvem a ferramenta audiovisual e os seus indivíduos, é possível perceber o processo de resistência cultural gerado pelo cineclube e o encadeamento de mudanças ao impulsionar novas práticas no campo do audiovisual. Duncombe se utiliza do termo "resistência cultural" para:

> (..) descrever cultura que é usada, consciente ou inconsciente, com eficácia ou não, para resistir e/ou mudar a política, economia e a estrutura social dominante. Entretanto resistência cultural também pode significar muitas coisas e tomar muitas formas, e antes de irmos adiante, pode ajudar a esclarecer alguns de seus parâmetros, desenvolvendo esquematicamente algumas das ideias esboçadas anteriormente e trazendo algumas novas. (DUNCOMBE, 2002, p. 5)

Para ele a análise da cultura pode estar ligada as relações de poder. Assim, sua teoria também se baseia na ideia da juventude que resiste às normas impostas, e regras através das diferentes formas de fazer artístico.

> Primeiro, resistência cultural pode fornecer uma série de `espaços livres` para desenvolver ideias e práticas. Liberta dos limites e restrições da cultura dominante, você pode experimentar com novas formas de ferramentas e recursos para ver, ser e desenvolver. E como a cultura é normalmente algo compartilhado, se torna um ponto focal em torno de qual se constrói uma comunidade. (DUNCOMBE, 2002, p. 5 e 6)

A cultura expressa através da criação artística pode ser política uma vez que seja compartilhada por um grupo, se torna assim uma forma de expressar os anseios desse grupo minoritário, de enfrentar as normas pré estabelecidas. "Uma mensagem pode viajar através do 'conteúdo' da cultura" (DUNCOMBE, 2002, p.6) nos cineclubes, a mensagem que os filmes, e outras atividades artísticas, transmitem aos seus espectadores pode conter valores e discursos políticos, ao tratar de questões sociais, raciais, econômicas, de gênero, religiosas, etc.

Os filmes que são exibidos, sejam eles independentes ou não, na maioria das vezes, giram em torno dessas temáticas. "Como a cultura é recebida e faz sentido - sua interpretação- determina sua política também". Ele acredita que a forma como as pessoas se apropriam da cultura e do meio pelo qual a mensagem é transmitida pode trazer significados diversos e ser usada de formas distintas dependendo da intenção e das crenças de cada grupo ou indivíduo atingido. "Conteúdo e meio po-

dem trazem uma mensagem, mas o significado e o impacto potencial dessa mensagem permanecem dormentes até serem interpretados por um público." (DUNCOMBE, 2002, p.7).

O cineclube funciona como espaço de formação de identidades partilhadas, onde os indivíduos podem estimular suas potencialidade artísticas e culturais, onde possam trocar e socializar, compartilhar histórias comuns e fortalecer o sentimento de identificação. Sem ter necessariamente essa intenção, contribuem para a democratização do acesso ao audiovisual, como espaços multiartes e sem institucionalismos. São protagonistas de mudanças com atitudes propositivas por partes de seus produtores, realizadores e participantes, e mudam o discurso da falta de acesso. Nesse ponto pode-se ressaltar a ideia de cultura de Clifford Geertz, que a define pela necessidade de ser compartilhada publicamente.

Para Geertz (1989), cultura é um conjunto de símbolos, faz parte da antropologia simbólica. Cultura não pode ser definida em poucas palavras, ou como algo que se pode apontar, é produção de significados compartilhados publicamente. A cultura está muito mais ligada ao campo da linguagem, do que algo que pode ser localizado, tangível. É um mecanismo de troca, recebido e transmitido pelos sujeitos que coexistem em um dado espaço social, público.

> Se a etnografia é uma descrição densa e os etnógrafos são aqueles que fazem descrição, então a questão determinante para qualquer exemplo dado, seja um diário de campo sarcástico ou uma monografia alentada, do tipo Malinowiski, é se ela separa as piscadelas dos tiques nervosos e as piscadelas verdadeiras das imitadas. (GEERTZ, 1989, p. 12)

Culturas não são estáticas, estão em constante transformação, e se ressignificam constantemente segundo Geertz (1989). É papel do pesquisador perceber as nuances dos comportamentos partilhados, afinal o autor enaltece para o fato de que não existe um grupo sem cultura. A cultura é partilhada publicamente porque o significado também é.

A partir das habilidades e *expertises* que cada membro do coletivo tem no seu trabalho pessoal, as pessoas contribuem para que as atividades do Buraco do Getúlio aconteçam, criando assim uma rede de colaborativismo. Essa é uma prática e um discurso que influenciam em suas vidas pessoais, todos acabam dialogando com a Baixada Fluminense nos trabalhos que fazem fora do Buraco também, estão conectados.

Um exemplo do colaborativismo entre eles é a iluminação do evento que, além de ser feita com a estrutura de equipamentos de luz, em alguns casos é feita com material reciclável, em um projeto chamado "Ex pote" fazendo o trocadilho com a palavra *spot* de luz, onde potes de plástico recicláveis são usados. Isso também está muito relacionado com a estética da Baixada Fluminense, de fazer arte a partir do que tem nas mãos, e não com o que é o ideal. Eles trabalham a arte a partir do real, e das possibilidades que têm no momento.

Nesse sentido, compreende-se o Buraco do Getúlio como um coletivo, onde compartilham valores e significados culturais através das expressões artísticas e a força de sua resistência cultural na Baixada Fluminense.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nota-se, atualmente, inquietação nas pessoas que participam das atividades do Buraco do Getúlio, despertando a vontade do fazer artístico, assim como o Mate com Angu contribuiu para despertar neles a vontade de mudar e fazer algo em prol da cultura de Nova Iguaçu. É perceptível essa

mudança no público do entorno. Hoje a produção de eventos culturais vêm crescendo na cidade, principalmente pela juventude, e por pessoas que frequentam o cineclube. Dessa forma, cria-se uma troca nesse público frequentador e ao mesmo tempo produtor. São eventos muito específicos e distintos e que ao mesmo tempo dialogam, sempre pensados em ocupar o espaço público: batalhas de hip hop, eventos de moda, gastronômicos, ligados à diversidade sexual e que discutem questões através da arte, representações e performances.

No cenário atual de Nova Iguaçu, o Buraco é parceiro de uma batalha de *hip hop* que acontece em outra praça nos arredores da Praça dos Direitos Humanos, chamada Batalha da Resistência, eles ajudam na consultoria e na relação com o poder público com questões mais burocráticas, na curadoria e na montagem do evento. O Brechó Gambiarra acontece na Praça dos Direitos Humanos, com exposição de roupas, comidas e também shows e exibições, no qual muitas vezes eles são parceiros. Existe outro evento chamado Baphos Periféricos, que promove discussões sobre identidade sexual e gênero, discute essas questões através da arte e de apresentações. Acabam assim, participando um do evento do outro e criando uma rede de colaboração nessa área da cidade.

Quando o Buraco do Getúlio começou a desenvolver suas atividades na praça, um local público, decidiram fazer reuniões abertas para decidir a temática e a curadoria do evento. Dessa forma, abriram para que o público frequentador pudesse opinar e criar junto com eles o evento. A cada mês escolhiam um tema previamente definido e todos podiam participar e dar suas opiniões, cada um ia trazendo a sua rede de pessoas e contatos para as sessões, indicando participantes, músicos, artistas, filmes. Isso além de contribuir para a formação de público, foi contribuindo com o desejo e com o surgimento de mais pessoas com a intenção de fazer algo para movimentar a cultura na cidade, impulsionando aqueles que tinham uma inquietação mas não sabiam o que ou como fazer para participar dos eventos culturais.

Essas pessoas frequentadoras ficaram curiosas e instigadas e hoje podem realizar seus próprios eventos. Assim, eles criaram uma via de mão dupla, ao mesmo tempo que essas pessoas contribuem para a ampliação e fortalecimento dessa rede, elas também compreendem qual a metodologia do Buraco do Getúlio, se apropriam dela e criam outras ferramentas, ações e maneiras de mobilizar o público a partir de temas específicos, acabam virando multiplicadores da cultura da região, foi uma maneira de encorajar esses novos movimentos.

Atualmente, eles percebem que a cena cultural não precisa mais ser criada na região, todo fim de semana existem novas ações naquele espaço. Durante o ano de 2016 e o próximo eles têm a intenção de abrir espaço e deixar as datas livres para outras ações que surgirem. Como eles existem há mais tempo as pessoas que tinham o desejo de fazer algum evento, evitavam fazer no segundo sábado do mês, que era o dia que aconteciam regularmente às sessões do Buraco. Percebe-se que existe uma troca entre eventos que contrastam, o que mostra o quanto existe diversidade dentro da própria cidade, e que todos podem conviver e se respeitar. Apesar da intenção deles nunca ter sido colonizar nem catequizar ninguém, e terem sempre procurado manter as relações de forma horizontal, eles acreditam que contribuíram para a formação de novos agentes e modificaram o cenário cultural da região.

É interessante, diante da contínua evolução dos meios de comunicação e do crescente aumento das diferenças sociais, entender a dinâmica de trocas culturais e o estímulo a novos saberes, e a percepção de como um coletivo como o Buraco do Getúlio, livre de amarras institucionais, pode instigar um indivíduo a ponto de modificar a sua realidade, se orgulhar dela ou despertar potencialidades antes ocultas. E a partir disso, compreende-se que novos projetos podem surgir das sessões do cineclube e consequentemente se tornem mais uma fonte de sustento e reafirmação da cultura local.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Giovanni; MACEDO, Felipe (Org.). *Cineclube, Cinema e Educação.* São Paulo: Editora Práxis, 2010.

CINECLUBE Buraco do Getúlio. Disponível em: <www.buracodogetulio.blogspot.com.br>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2016.

BAPHOS Periféricos. Disponível em: <https://www.facebook.com/baphosperifericos>. Acesso em 15 de agosto de 2016.

BATALHA da Resistência. Disponível em: <www.facebook.com/batalhadaresistencia>. Acesso em 15 de agosto de 2016.

BION, Diego. *Entrevista concedida.* Entrevistador: Luísa Antonitsch. Nova Iguaçu, RJ, 2016. Arquivo de áudio.

BRECHÓ Gambiarra. Disponível: <www.facebook.com/brechogambiarra>. Acesso em 15 de agosto de 2016.

BURACO do Getúlio. Disponível em: <www.facebook.com/buracodogetulio>. Acesso em: 10 de janeiro de 2016.

CNC Diálogo. Disponível em <br.groups.yahoo.com/neo/groups/CNCdialogo/info>. Acesso em: 10 de janeiro de 2016.

DUNCOMBE, Stephen. *Cultural Resistance Reader.* London: Verso, 2002.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os Estabelecidos e os Outsiders:* Sociologia das Relações de Poder a partir de uma Pequena Comunidade. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2000.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas.* Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1989.

GUIA Para Prática Cineclubista. Coleção Cinema Para Todos, 2013. Disponível em: <www.matecomangu.org/guia-pratica-cineclubista_MATECOMANGU-CPT.pdf>. Acesso em: 15 de janeiro de 2016.

O DIA. Buraco do Getúlio tem novo endereço. Disponível em: <www.odia.ig.com.br/odiabaixada/2015-02-28/buraco-do-getulio-tem-novo-endereco>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2016.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *O Trabalho do Antropólogo.* São Paulo: Editora UNESP, 1998.

GT
DOCUMENTÁRIOS E NOVAS NARRATIVAS

28NOV2016

Coordenação: **Raphaela Benetello Marques** (UFJF)

DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO, INVISIBILIDADE E ENCENAÇÃO: *JUÍZO*: UM ESTUDO DE CASO

Daniel Brandi do Couto[1]
Universidade Federal de Juiz de Fora

RESUMO: O presente trabalho abre investigação para a opção da diretora Maria Augusta Ramos pelo uso da encenação no documentário *Juízo* (Digital, 2007). A partir do método utilizado, discute-se a intervenção da diretora não somente como forma de lidar com uma imposição legal no registro de jovens infratores, mas como estratégia capaz de potencializar o registro da realidade, dando visibilidade a uma parcela da população marginalizada pelo sistema e retratada em diferentes condições pelo documentário brasileiro contemporâneo.

Palavras-chave: Documentário, encenação, invisibilidade social.

INTRODUÇÃO

O fazer documentário e o uso da encenação caminham lado a lado desde o surgimento dos filmes documentais. Seja nos primórdios do documentário, como as obras dos irmãos Lumière, ou no precursor do gênero, *Nanook do Norte* (1927, Flaherty), a encenação já se fazia presente nas repetidas tomadas de *A saída dos funcionários da Fábrica* (1895, Irmãos Lumière) ou nas estratégias empregadas por Flaherty, que segundo Da-Rin (2004), incluíam a substituição de personagens por atores, a encenação de hábitos não mais praticados pela família de Nanook, dentre vários outros recursos que caracterizavam o uso da encenação.

Assim, é possível confirmar que o uso de recursos fílmicos que o senso comum muitas vezes tende a atribuir como pertencentes apenas ao campo do cinema de ficção, se faz presente no cinema-documentário desde seus primeiros registros. Conforme pontua Ramos (2008, p. 25-26), "Querer negar este estatuto do documentário enquanto narrativa, alegando, por exemplo, a existência de encenação ou outra estratégia é desconhecer a tradição do documentário".

Ainda de acordo com Ramos (2008), a encenação pode ser dividida em 3 diferentes tipos: a encenação construída, a encenação locação e a encenação direta. Na primeira tipologia, estão abrigadas as situações ficcionalizadas que são feitas fora do mundo cotidiano em que os personagens estão inseridos. Nela, se enquadram as dramatizações em estúdio e outros tipos que se distanciam espacial e temporalmente do mundo registrado pelo documentarista. Já o segundo tipo, abriga a encenação que acontece na locação: o diretor pede para que o personagem interprete determinada situação, com o objetivo de registrar uma característica, hábito ou trejeito. A última se refere a encenação direta, um tipo de encenação não negociada préviamente, mas que é despertada nos indivíduos pelo simples fato de terem conhecimento de estarem sendo filmadas. Tal fenômeno é também atribuído por Comolli (2008) como "auto-encenação".

Tendo em vista que a representação de menores infratores ou pessoas em condições de vulnerabilidade e risco social é apresentada em grande parte dos documentários brasileiros contem-

1 Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo. Mestrando no Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens na linha de pesquisa Cinema e Audiovisual. daniel@impulsohub.com.br

porâneos – e também pelo *mass-media*[2] - de forma a proteger suas identidades com recursos que passam pela pós-produção (como o desfoque do rosto e alteração do timbre de voz) à artifícios feitos na própria locação – vide o uso de fotografia em contra-luz, vestimentas que protegem o rosto etc, discutir a relação entre o uso da encenação e a possibilidade de conferir visibilidade a personagens documentados que se encontram em situação de risco social se faz necessário para apontar para novas perspectivas que caminham para uma proposta mais humanizada no registro audiovisual destes.

HIBRIDIZAÇÃO: REAL E FICCIONAL NA CENA CONTEMPORÂNEA

De acordo com Comolli (2008, p.60), "na sociedade contemporânea há um estado de limiaridade [...], um estado difuso de dúvida permanente no qual 'real' e 'ficcional' se misturam, contribuindo com forte potencial nas artes cênicas". Esta atmosfera, presente no documentário brasileiro contemporâneo, vem ganhando a atenção no campo da pesquisa acadêmica, graças ao crescente número de obras que empregam tais traços em suas construções. No entanto, é valido observar a baixa produção encontrada referente a encenação no Brasil, mesmo que autores como Consuelo Lins, Fernão Pessoa Ramos, Cézar Migliorin e Evaldo Mocarzel tangenciem estes aspectos em seus estudos.

Entender a dinâmica do uso de novas estratégias para a representação de personagens nos documentários, como a encenação, se faz relevante em um momento em que a hibridização do real e ficcional advém das mais diferentes narrativas audiovisuais, ganhando força no cinema documental.

Duas correntes apontam para esta questão: a digitalização dos processos de produção cinematográfica, defendida por Mattos (2012), que, segundo o autor, permite uma maior experimentação no cinema; e o grande apelo realista do *mass-media* na atualidade que, para Feldman (2012), abriu campo para que os os documentários passem pela problematização de suas narrativas, muitas vezes colocando em suspeita e crise seus procedimentos e, desta forma, incorporam estratégias advindas de outros campos das artes no cinema documentário.

> "Acolhendo em suas escrituras a consciência de seus limites [...] o documentário pode, enfim, nos dar a ver o contracampo da "era da performance", pautada pela otimização do desempenho (seja social, pessoal ou profissional) e pelas mitologias de auto-realização bem sucedida. O documentário pode agora nos dar a ver a distância como condição de mediação, **o fracasso como possibilidade de criação** e o desencontro como condição dos sujeitos, habitantes do mundo da linguagem, porém, nunca perfeitamente contidos nele". (FELDMAN. 2012, p.14, grifo nosso)

É justamente neste estágio, onde o uso da subjetividade se mostra cada vez mais presente na cena contemporânea, que emergem novas propostas de se relacionar com o real. Estas se revelam na postura do realizador ao lidar com o documentário, seja na incapacidade do registro de algum tema ou na sensibilidade de promover uma determinada conferencia de atributos aos personagens e cotidianos retratados que os próprios realizadores, através de suas cargas éticas, colocam em quadro ao realizarem seus filmes.

> "Na última década, a valorização da subjetividade se tornou uma constante na produção documental brasileira [...] criou-se assim uma nova configuração ao relacionar-se com os temas

2 Entendemos aqui por mass-media os veículos de comunicação em massa, como telejornais, programas de grandes reportagens televisivas, toda mídia impressa de grande tiragem etc.

> [...] e pode residir, também na postura do realizador. [...] Tais filmes repensam a linguagem clássica do documentário contaminando-a com influxos que vêm do tema ou do objeto documentado. Assim, as obrigações do gesto documental cedem lugar à experimentação". (MATTOS, 2012, p.3)

Nesse ambiente de experimentação, real e ficcional compõe juntos o mosaico do registro e, de forma híbrida, potencializam a experiência de espectadores, personagens – e, por que não, dos próprios realizadores, gerando uma profusão de narrativas que abarcam o real de forma potente, mesmo que para isso o instrumental do cinema de ficção seja o ponto de partida.

AS NARRATIVAS AUDIOVISUAIS E A INVISIBILIDADE DOS PERSONAGENS MARGINALIZADOS

A profusão de narrativas presentes na contemporaneidade, apesar de distintas na forma e na abordagem, tendem a ilustrar pessoas marginalizadas, alijadas da dinâmica social predominante e invisíveis aos olhos da sociedade, em uma posição pormenorizada e oprimida em grande parte dos casos.

De acordo com Cerqueira (2010, p.20) "verifica-se que a pobreza como grande fórmula social só exibe sua excepcional carga de opressão quando mesclada ao jogo sorrateiro, imaterial e valorativo que remete a desqualificação e a despotencialização da vida social". Ainda de acordo com a autora:

> "...a moral, tão bem instalada na tradição, nos padrões culturais, nos costumes, apodera-se do sujeito não permitindo a coexistência das diferenças. Postula-se somente a reprodução de juízos, opiniões, advertências [...] impondo aos pobres uma verdade que se reconhecem." (CERQUEIRA, 2010, p. 24)

Movendo o olhar para os personagens do presente estudo de caso (menores infratores), Soares (2005) enxerga na maioria dos crimes cometidos por estes, causas subjetivas que passam pela questão da invisibilidade. Para o sociólogo, tais seres invisíveis ao sistema, conquistam sua visibilidade social através de atos violentos e delitos.

> "O preconceito provoca a invisibilidade social na medida em que projeta sobre uma pessoa um estigma que a anula, a torna invisível perante a sociedade. [...] Como a maioria de nós é indiferente aos miseráveis, aos jovens pobres, especialmente negros, [estes] transitam invisíveis pelas grandes cidades brasileiras". (SOARES, 2005, p.175-176).

Podemos aferir que mesmo ao dar voz a estes personagens, a proteção da identidade feita pelos recursos comuns utilizados na maioria dos documentários, muitas vezes não é suficiente para dar um caráter mais humanizado ao registro destes. Os meninos com os rostos cobertos com capuzes e moletons de *Notícias de uma guerra particular* (1999, João Moreira Salles e Kátia Lund) ou os próprios menores infratores amigos do personagem Sandro, em *Ônibus 174* (2002, José Padilha), trazem em seus rostos desfocados e depoimentos tomados uma "diálogo" onde notam-se a fissura e as reticências que separam os mundos de realizador e personagem; evidenciando se não a urgência de uma nova forma de abordagem do tipo sociológico presente nos filmes, ao menos uma necessidade em amenizar o desconforto de personagens depoentes e espectadores que assistem testemunhos reali-

zados de tal forma. Como visto anteriormente, caberia a encenação e a outras estratégias da subjetividade dos realizadores uma maneira de conferir visibilidade ou, ao menos, propor novas formas de registrar tais realidades de um modo mais humanizado?

JUÍZO: ENCENAÇÃO COMO CONFERÊNCIA DE VISIBILIDADE

Entre 2004 e 2013, Maria Augusta se propôs a abordar a temática jurídica em três documentários: *Justiça* (2004, Digital), *Juízo* (2007, Digital) e *Morro dos Prazeres* (2013, Digital). Ao abordar o Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro em seu primeiro trabalho da triologia e o projeto de instalação das UPPs no filme de 2013, a diretora faz a opção por um olhar que dialoga com o modo observativo proposto por Nichols (2005) e, de certa forma, comunga com a escola do cinema-direto, principalmente o de linha norte-americana, de pouca intervenção, praticado por cineastas como Robert Drew e Richard Leacock.

Porém, no filme escolhido para análise, a diretora se depara com um impedimento: ao retratar a rotina da II Vara de Infância e Juventude do Rio de Janeiro, Maria Augusta esbarra na negativa do registro dos verdadeiros réus que, vedados por lei, devem ter suas verdadeiras identidades protegidas. Para possibilitar a representação a qual o documentário se propõe, a diretora substitui os verdadeiros réus por não-atores, estes de condições social análogas aos verdadeiros réus, que encenam os verdadeiros depoimentos e são inseridos na montagem juntamente ao material colhido no momento dos julgamentos, como nos é explicitado nos créditos iniciais do filme.

Ao revelar traços físicos, étnicos, trejeitos e discursos dos não-atores e apresentar fragmentos de seus cotidianos no final do filme (quando a diretora nos apresenta estes em suas comunidades de origem, revelando suas condições de moradia e outros aspectos que demonstram condições sociais marginais), acreditamos que Maria Augusta tangencia nossa hipótese, dando voz e tornando visível a classe social retratada, mesmo que através da encenação.

Ainda que em caráter de hipótese, sabida a militância da diretora nas causas que envolvem os direitos humanos, é possível supor que mesmo com o leque de possibilidades disponíveis pelos recursos de pós-produção (ou locação) citados anteriormente, o uso da encenação, neste caso, contribui no sentido de humanizar os personagens e dar visibilidade a classe social a que estes pertencem. A subjetividade das escolhas da diretora, mesmo que fundadas no impedimento legal do registro, acabam por potencializar as camadas registradas para além do tribunal. Pode-se dizer que são evidenciados a potência dos fatos; imutáveis, visto a captação observativa das audiências; das histórias daqueles que não puderam ser registrados fisicamente – mas que tiveram sua visibilidade conferida pela encenação; e, por que não, dos próprios não-atores, que apesar de distantes da condição de réus, comungam da mesma realidade que estão inseridos aqueles que representam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Deve-se ressaltar que os comentários tecidos no presente artigo são iniciais e frutos de leituras preliminares de um processo de dissertação a ser construído. Ao criar hipóteses a serem percorridas no estudo da encenação no documentário *Juízo,* abrimos campo para tentar entender a dinâmica do uso de novas estratégias para a representação de personagens nos documentários - em nosso caso a encenação - tornando-se tal análise relevante em um momento em que a hibridização do real e ficcional advém das mais diferentes narrativas, ganhando força no cinema documental.

Em segundo plano, é necessário destacar ainda que a escolha do filme que constituí o estudo de caso traz à tona uma questão relevante não somente para o meio acadêmico, mas também para o âmbito social. A partir do momento que a pesquisa debruça o olhar sobre o sistema penal brasileiro, focamos nosso olhar também para a questão da maioridade penal, debate recente e presente na sociedade brasileira.

Acreditamos que através destes estudos é possível contribuir dentro do campo do cinema para o que Rancière (2010) chamava de "emancipação do espectador", que podemos entender como o discernimento do que é consumido pelos espectadores de documentários.

Para além, a pesquisa pode apontar formas mais humanizadas de representação de pessoas em condições de vulnerabilidade, levando a reflexões sobre a escuta da alteridade[3].

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATHAYDE, C.; BILL, MV.; SOARES, L.S. **Cabeça de Porco.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

CERQUEIRA, Monique Borba. **Pobres, resistência e criação: personagens no encontro da arte com a vida.** São Paulo: Cortez, 2010.

COMOLLI, Jean-Louis. Ver e Poder: a inocência perdida. Cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008

DA-RIN, Silvio. Espelho Partido. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

FELDMAN, Ilana. **Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana.** Petrópolis: Vozes. 2014

LINS, C.; MESQUITA, C. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MATTOS, Carlos Alberto. **Documentário brasileiro: a subjetividade liberada e a vida como performance.** 2012. Disponível em: <http://carmattos.com/2012/02/05/documentário-brasileiro-a-subjetividade-liberada-e-a-vida-como-perfomance/> Acesso em : 25/07/2016

MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaios no real: o documentário brasileiro hoje.** Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

NICHOLS, B. **Introdução do documentário.** Campinas, SP: Papirus, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. Mas, afinal... O que é mesmo documentário? São Paulo: Editora SENAC, 2008.

RANCIÉRE, Jacques. **Espectador Emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro. 2010

3 Apesar de exprimir tudo aquilo que diz respeito ao "outro", na antropologia o termo pode ser compreendido como "se colocar no lugar do outro".

ARQUIVOS DOMÉSTICOS E MONTAGEM NA CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA: UMA ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO *CEMITÉRIO DA MEMÓRIA*

Vanessa Maria Rodrigues[1]
Universidade Federal de Juiz de Fora- UFJF

RESUMO: O presente artigo pensa a construção da memória por meio da montagem e ressignificação de arquivos de filmes de família. Reutilizadas, essas imagens ganham outros contextos, finalidades. O caráter doméstico e cotidiano cria um clima de proximidade com o que se vê, resgatando lembranças individuais e ao mesmo tempo coletivas. A partir desse rearranjo das cenas, o que era para ser pessoal funde-se ao genérico e vice-versa. Segundo essas ideias, discutiremos o documentário *Cemitério da Memória* (Marcos Pimentel, 2003). O curta foi construído com imagens de personagens comuns e fragmentos sonoros que registraram a vida corriqueira na cidade de Juiz de Fora no século XX.

Palavras-chave: Memória; Montagem; Filme doméstico; Ressignificação.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este texto parte da ideia de se resgatar e preservar acervos audiovisuais particulares para a reutilização dos arquivos na produção de documentários que despertem lembranças afetivas. O foco é pensar os tradicionais filmes de família no que tange aos aspectos íntimos de um grupo familiar específico, mas que ao mesmo tempo ganham, por intermédio da montagem, uma atmosfera que passa simultaneamente do âmbito privado para o interesse coletivo. O processo de edição nesse caso é o fator primordial que vai cruzar e construir um novo sentido para fragmentos de vários arquivos pessoais e aparentemente desconexos entre si.

Dentro dessa perspectiva, os filmes de família têm relevância como forma de potencialização da memória. Esses arquivos são formados por retalhos de situações sem uma linha narrativa completa, o que possibilita à memória saltar do plano das imagens e rememorar fatos que vão além do que se vê. Logo, presente e passado se mantêm unidos e, com a ajuda da montagem, adquirirem novos significados a todo o momento, ativando memórias pessoais e também àquelas que têm relação com a existência em sociedade, as chamadas "memórias do mundo" (REZENDE FILHO, 2005, 71).

Pensamos também que os filmes de família, por serem registros da intimidade cotidiana, ainda que deslocados para contextos diferentes do original, carregam na essência vestígios do passado que são úteis para a criação de laços de afinidade: mesmo quem não tem relação direta com as imagens, se identifica com o que é mostrado, uma vez que as cenas remetem a fatos efetivamente vividos e que têm proximidade com histórias as quais temos referência.

Amarramos essas discussões em duas partes. Na primeira, que será uma espécie de alicerce para se chegar à segunda, entramos no mérito da valorização da memória como parte constituinte do passado, presente e elo para o futuro; como os filmes de família podem ajudar nesse processo de rememoração, entendimento e identificação afetiva com diferentes épocas; e a relação da montagem

1 Aluna do Programa de pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design, da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: vanessavilasb@gmail.com.

com memória e arquivo ao criar condições para eclodir novos pontos de vista através da reutilização dos acervos familiares.

A segunda parte do texto é uma continuação da anterior, analisada sob a ótica do documentário *Cemitério da Memória* (2003), curta de Marcos Pimentel. O filme, em sua maior parte, é feito com trechos de filmes de família gravados em Juiz de Fora ao longo das décadas de 1930 a 1990 e tem a intenção de esboçar a história do século XX por meio de personagens desconhecidos e trazer à tona memórias e sentimentos sobre esse período.

ARQUIVO, MEMÓRIA E MONTAGEM

A memória tem sido cada vez mais apreciada para a compreensão das mudanças sociais, políticas, econômicas, estéticas e comportamentais que envolvem questões individuais e coletivas da sociedade. O crítico cultural Andreas Huyssen (2000, p. 74-76) argumenta que isso acontece porque nossas raízes parecem se perder em meio à volatilidade da vida material e à velocidade das imagens e informações da mídia: a modernização cria tecnologias, objetos e estilos de vida em um ritmo tão frenético que rapidamente se tornam obsoletos e caem no esquecimento. A volta ao passado seria então uma tentativa de diminuir e driblar a "tendência de nossa cultura à amnésia" (HUYSSEN, 2000, p. 76). Essa rememoração, segundo Huyssen, também vai ser importante para criar um sentido de pertencimento, de reconhecimento da identidade que nos define no presente e "alimentar uma visão do futuro" (HUYSSEN, 2000, p. 67).

Nesse contexto, o uso de arquivos de vídeos domésticos antigos se configura como uma ponte que leva ao passado e ajuda a reconstituir e dar novos significados à narrativa e à memória. Santos e Musse (2016, p. 03) explicam que o interesse por esses registros no cinema se dá por conta da estética amadora e espontânea das cenas, uma vez que, geralmente, elas foram feitas em ambiente familiar e transmitem um clima de autenticidade por mostrar pessoas comuns e fragmentos do cotidiano. Bazin (1991, p. 24) compartilha ideia semelhante ao falar do fascínio pela fotografia dos álbuns de família. Para ele, o encanto por essas imagens íntimas do passado vem da credulidade da presença do que é mostrado, como se a realidade da coisa se transferisse para a sua reprodução e fixasse o existente: "a imagem pode ser nebulosa, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo: ela é o modelo" (BAZIN, 1991, p. 24).

As pesquisadoras Musse e Musse (2014, p. 11) também argumentam que esses registros domésticos atraem pelo caráter artesanal e transgressor que vai de encontro à estética das cenas limpas, bem focadas e roteirizadas que normalmente vemos no cinema: a ideia não é primar pela qualidade e intervenção da técnica e por isso, os planos parecem ser mais verdadeiros. Bosi e Reinaldo (2009, p. 06-07) ainda reforçam que saber que as cenas que estão ali são momentos de fato vividos, que elas realmente aconteceram diante das câmeras, nos sensibiliza e aguça nosso entrosamento e proximidade com filmes desse tipo:

> O flagrante que essas imagens familiares traz é o ponto de partida para um desencadear de sensações, nostalgias e acessos à nossa memória. 'Nossa' pois, mesmo que não estejamos presentes naquelas imagens específicas, o seu conteúdo é capaz de nos remeter a situações semelhantes que tenhamos vivido em família: aniversários de criança, passeios pela cidade, comemorações as mais variadas. (BOSI e REINALDO, 2009, p.06).

Lins e Blank (2002, p. 55) ao analisarem a valorização dos arquivos domésticos ainda trabalham com o conceito de filmes palimpsestos[2]. Elas explicam que à semelhança desses pergaminhos - onde era possível apagar e reescrever textos diversas vezes, mas sempre ficando alguns resquícios do que foi registrado anteriormente -, o filme palimpsesto tem sinais de história e conexão com tempo tão forte que "ainda que 'ressignificado' e retirado do contexto, guarda consigo a marca da intimidade" (LINS e BLANK, 2002, p. 55). As pesquisadoras acrescentam que reutilizadas em circunstâncias diferentes das originais, as imagens adquirem novas memórias que se libertam do espaço individual e passam a fazer parte do coletivo, multiplicando as experiências de percepção. Na visão de Didi-Huberman (2012, p. 130), essa capacidade de arquivos antigos se readaptarem às temáticas do presente também existe porque eles não dão à memória um sentido pronto, mas ao contrário, o registro é fragmentado, com espaços que permitem a coexistência entre emoção e construção permanente da história. Dessa forma,

> cada descoberta surge nele como uma brecha na história concebida, uma singularidade provisoriamente inqualificável que o investigador vai tentar remendar no tecido de tudo aquilo que já sabe, para produzir, se possível, uma história repensada do acontecimento em questão. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.130).

Por conseguinte, todo registro carrega em si uma trama de situações e estruturas que vão além da realidade visível e que atuam diretamente sobre ela. Rezende Filho em sua tese de doutorado *Documentário e Virtualização: propostas para uma microfísica da prática documentária* (2005, p. 53-61) analisa que essa força não palpável e intrínseca às imagens estaria no campo do virtual e da virtualização. A ideia pressupõe que há o acontecimento em si, que está em um "'aqui agora' particular" (LÉVY, 1996 apud REZENDE FILHO, 2005, p. 60). Mas que quando esse acontecimento é filmado e passado adiante, ele deixa de ser a situação concreta para se tornar outra, "uma mensagem que lhe diz respeito" (LÉVY, 1996 apud REZENDE FILHO, 2005, p. 60), uma virtualização/atualização que muda e culmina em algo novo com significados e interpretações diversos a todo o momento.

Além disso, Rezende Filho (2005, p. 65-66), com base nas ideias do filósofo Henri Bergson (1990), defende que a memória coabita conjuntamente presente e passado, e, por isso, a percepção de qualquer coisa nunca é isolada, está cheia de referências, em uma soma das nossas experiências simultâneas do vivido no agora e no que já passou. Assim, o presente já é também memória e o "passado é 'passado' ao mesmo tempo em que é 'presente'" (REZENDE FILHO, 2005, p. 66). Esses dois momentos se encontram imbricados de tal forma que não é possível separar o fim de um e o início do outro (REZENDE FILHO, 2005, p. 67). O passado também se conserva sempre por inteiro, uma vez que depende dessa completude para ajudar tanto a memória individual quando a memória do mundo, a problematizar respostas dinâmicas a cada questão singular que aparece (REZENDE FILHO, 2005, p. 70).

Logo, a coexistência das lembranças entre presente e passado é importante para preencher a brecha entre o acontecimento e o recado que se captou dele através das imagens. Dentro dessa perspectiva, nos filmes de família o espaço para a rememoração pode ser sentido de forma mais latente. Lins e Blank (2002, p. 63) explicam que isso acontece porque esse tipo de registro não é pensado para ter uma sequencia lógica ou um significado pronto: em um mesmo suporte pode existir pequenos trechos de um batizado, casamento, férias, tudo aleatoriamente. E são as lacunas, os espaços entre as histórias que ficam de fora dessas imagens, que vão dar a possibilidade de muitas interpretações, complementos de pontos de vista ao serem lembrados, individual ou coletivamente, no momento da exibição em família. Isso porque cada um projeta e recria "a sua própria narrativa memorial dos

2 Noção, segundo elas, retirada da pesquisadora francesa Sylvie Lindeper.

eventos mostrados. Quanto menos construído for, mais os membros da família poderão recriar juntos a história familiar e maior será a coesão do grupo" (LINS e BLANK, 2002, p. 63).

No entanto, pensamos neste artigo que apesar de todas as memórias, expressões e sentimentos que as imagens transmitem, a força delas reside na montagem que vai unir vários fragmentos de histórias que têm contextos particulares e foram gravados em diferentes espaços e tempos e atribuir um sentido mais genérico ao novo filme pronto. Bernardet chama de ressignificação essa "transposição de uma imagem de um contexto fílmico para outro, modificando-lhe a significação" (2004, p. 71). Esse caminho nos leva também ao pensamento do teórico russo Sergei Eisenstein que, segundo Saraiva (2006, p. 132-133), na década de 1920 propôs a teoria do cinema intelectual: o princípio diz que a base da montagem não está na contiguidade entre planos de uma mesma sequência, mas no conflito entre partes que são independentes entre si, mas que quando sobrepostas desembocam em um novo conceito. Dessa forma, não há preocupação "com a 'integridade' dos fatos representados, mas com a integridade de um raciocínio feito por meio de imagens" (XAVIER, 2005, p. 62).

Com base nas ideias acima, ponderaremos a construção do curta *Cemitério da Memória* (2003) no que diz respeito a filmes de família, a memória que há por trás deles e como a montagem ajuda a criar um sentido de identificação mais geral para imagens que, a princípio, talvez só tivessem valor para um grupo familiar específico.

SISTEMATIZANDO AS DISCUSSÕES: O DOCUMENTÁRIO *CEMITÉRIO DA MEMÓRIA*

Cemitério da Memória (2003) é um documentário de Marcos Pimentel feito a partir de arquivos de imagens que ilustram cenas da vida cotidiana e personagens anônimos na cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais, entre o período de 1930 a 1990. Letreiros sobrepostos às imagens indicam a composição e contagem progressiva da passagem do tempo de dez em dez anos, tempo esse também dividido como se fossem dias da semana: do sábado até a sexta-feira. Os arquivos correspondentes a cada uma dessas décadas estão agrupados em blocos, de modo a retratar a mudança comportamental, urbana e tecnológica da sociedade. Para ajudar na imersão e reconhecimento de cada uma dessas épocas são também utilizados áudios de trechos de músicas, campanhas publicitárias de rádio e cinejornais. A áurea de volta ao passado também é complementada com música instrumental nostálgica, a leitura de um poema em *off* e a inserção escrita de palavras ou citações literárias.

Mas por que o interesse por esse tipo de material antigo? Bazin (1991, p. 20) explica que desde os primórdios o homem busca alternativas para "vencer o tempo pela perenidade da forma". Nesse sentido, o suporte material das imagens teve a função de fixar um instante da vida fazendo com que a imagem do ser persista mesmo após a sua morte e assim possa ser recordada no futuro (1991, p. 19-20). Bazin (1991, p. 22-24) também argumenta que foi com o surgimento da fotografia e depois do cinema que a credibilidade na imagem cresceu, uma vez que é preciso que o objeto capturado realmente exista no tempo e espaço para que possa ser representado. Daí para o autor, a importância das imagens de família: mesmo que algumas vezes estejam desgastadas pela ação do tempo, têm essa presença de vida, são espaços propícios para a rememoração.

A ligação afetiva com o tempo e a memória permeia todo o curta. A abertura, por exemplo, começa com uma tela preta com os dizeres: "porque escrever memórias é um ajuste de contas do eu com o eu...", trecho retirado do livro *Beira*-Mar, do escritor juiz-forano Pedro Nava. Logo na sequência, aparece uma imagem antiga, em preto e branco, de um casal de crianças andando de mãos dadas, que em segundos desaparece em *fade* e cede lugar a uma nova tela preta. Nela, vai aparecendo lado a lado, primeiro uma cena em preto e branco e a palavra ontem, depois uma imagem colorida e a

legenda hoje. O espaço destino à terceira imagem fica vazio e só é acrescentada a palavra amanhã, deixando subtendido que a proposta do curta não é especular sobre o que vai acontecer no futuro, já que esse tempo é um campo em permanente construção. Essa ideia dialoga com o pensamento de Bergson (1990 apud REZENDE FILHO, 2005, p. 67-68) quando ele argumenta que só o passado existe como eterno, pois na fração de segundo em que o presente é, ele deixa de ser para coexistir com o passado, se transformar em memória, e seguir no incessante avanço para consumir o futuro e assim também fazê-lo passado e memória.

Dentro dessa mesma perspectiva, quase no encerramento do curta, Marcos Pimentel sobrepõe imagens de vários rolos de filme a um letreiro que diz que "a memória é uma construção do futuro, mais do que passado". A frase pode ser entendida segundo a ótica da "Metáfora do Cone" (BERGSON, 1990 apud REZENDE FILHO, 2005, p. 68-69), que considera que a totalidade de todas as lembranças acumuladas na memória seria como um cone invertido: o vértice corresponderia a nossa localização no presente, que é dinâmica e está em constante movimentação. Já a base seria o somatório de todas as nossas experiências, coabitando com as memórias adquiridas ao longo da vida, num contínuo processo de virtualização/atualização das lembranças. Assim, à medida que o vértice vai se expandindo e se aproxima do futuro, mais a base do cone se alarga e novas memórias se somam às antigas, constituindo uma bagagem de lembranças mais consistente.

Ainda na sequência da frase citada acima em *Cemitério da Memória*, temos: "aqui jaz um século que se chamou moderno e olhando presunçoso o passado e o futuro julgou-se eterno; século que de si fez tanto alarde e, no entanto, já vai tarde". Esse letreiro continua sendo justaposto com pilhas de rolos de filmes antigos, o que leva ao encontro da visão de Huyssen (2000, p. 74-76) quando ele problematiza a questão da efemeridade do tempo na sociedade atual que prima pelo ritmo veloz do desenvolvimento de novas tecnologias e estilos de vida, tornando tudo rapidamente retrógrado, mas que em contrapartida armazena cada vez mais arquivos na ânsia de garantir o não esquecimento do passado e resguardar a memória numa tentativa de entender e definir as bases do presente.

Para construir o documentário, Marcos Pimentel reutiliza, na maior parte do tempo, imagens de arquivos de família, o restante são cenas de acervos de cinejornais e publicidade. Mas afinal, o que define um registro audiovisual como sendo um filme de família? Lins e Blank (2002, p. 54-60) dizem que a produção dessas imagens caseiras é comum desde os anos de 1920, quando foram lançados equipamentos mais simples de filmagem e projeção para o uso doméstico, mas que a intensificação do aproveitamento desse material para os documentários eclodiu, principalmente, após o final da década de 1980, momento em que os documentaristas desenvolvem uma dinâmica mais subjetiva para seus trabalhos. Contudo, elas explicam que o teor dessas imagens domésticas varia de acordo com os objetivos e atitude de quem está atrás da câmera, podendo constituir um filme de família ou um filme amador. Para traçar esses paralelos as pesquisadoras recorrem às concepções propostas pelo francês Roger Odin (1995 e 1999), um dos principais estudiosos do assunto. Lins e Blank (2002, p. 60-63) dizem que, para ele, o filme de família seria aquele registro que tem o objetivo de documentar os fatos da rotina do lar: uma festa, batizado, passeio, casamento e outros dias felizes, tudo no âmbito da família. A pretensão não é a de fazer um filme e, em virtude disso, não há preocupação com a técnica ou a construção de uma linha narrativa. Geralmente, quem está por trás da câmera em um filme desse tipo é um parente e, por isso, o contato com as pessoas filmadas é mais íntimo, de cumplicidade: em muitas cenas elas aparecem se dirigindo ao cinegrafista diretamente, seja por olhares, acenos, diálogos ou sorrisos. Já as imagens amadoras são feitas por pessoas também interessadas em aprender e aperfeiçoar os processos cinematográficos, e, por isso, têm diversas temáticas, não se restringindo só às questões referentes à família. As imagens também têm um rigor estético um pouco melhor, já que esses cineastas costumam ter em vista a profissionalização. Por consequên-

cia, "o amador é um observador, se coloca de fora da cena para registrá-la; o cineasta familiar é antes de tudo um participante" (LINS e BLANK, 2002, p. 62).

Ao utilizar imagens de acervos particulares e de cinejornais, Marcos Pimentel ainda mistura o universo particular das lembranças de família com a história comum da própria cidade e suas transformações. Essas memórias se tornam uma espécie de registro histórico à medida que retratam o passado com seus consequentes processos de urbanização, moda, tecnologia e outros comportamentos típicos de uma época. Assim, quando vemos, por exemplo, cenas da Avenida Getúlio Vargas na Juiz de Fora da década de 1930, as memórias – individuais ou do mundo - são constantemente virtualizadas/atualizadas. E mesmo que a pessoa ou situação apresentado nas imagens não seja de todo familiar para o espectador do documentário, Santos e Musse (2016, p. 03) elucidam que essas cenas criam laços de identificação ao compartilhar experiências de uma época e gerar "reflexões acerca de nossas próprias vidas e da sociedade em que vivemos" (SANTOS e MUSSE, 2016, p. 03). Bernardet (2004, p. 70) também aponta que reutilizados em uma nova montagem os arquivos podem migrar de perspectiva ao conectar diversas épocas e situações entre si e passar de uma conjuntura singular para algo mais genérico: dentro dessa lógica, ao vermos no curta, por exemplo, a imagem de uma criança brincando o que enxergamos não é uma criança específica, mas o registro da infância em um determinado período, com suas roupas, modos de diversão e toda a infraestrutura do ambiente em que está inserida. Bosi (2015, p. 01-02) também argumenta que as imagens de arquivos domésticos feitas em uma mesma época e cidade, ainda que produzidas por pessoas que não se conhecem, mantêm certo diálogo e intimidade, pois fazem parte de um contexto, um mesmo cenário urbano que por si só abriga vivências e modos de se relacionar em sociedade parecidos, o que ajuda na criação de uma memória conjunta:

> Coabitando um mesmo espaço por um mesmo período de tempo, compartilham-se também códigos e experiências que podem gerar, dentre outros desfechos, repertórios e memórias comuns. Nesse sentido, os habitantes de uma mesma cidade podem ser cúmplices na história e memórias uns dos outros, mesmo que não se conheçam. E na tessitura da história – e da memória – de uma cidade habitam, também, histórias e memórias de quem nela vive. (BOSI, 2015, p. 01-02).

Entretanto, isolados, os filmes de família são constituídos como frações de determinados momentos, como pequenos registros de fatos cotidianos que marcaram a vida de um grupo familiar específico. Esses arquivos não têm a obrigação de ter uma construção narrativa completa, mas ao contrário, se constituem como uma estrutura "inorganizada de início" que "só se torna significante ao ser pacientemente elaborada" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 124). Assim, o que vai fazer com que essas imagens passem do interesse particular para o compartilhado é a forma como a montagem vai estabelecer elos entre parcelas de história e assim tecer uma obra audiovisual com vários significados. Bernardet (2004, p. 77) ainda pondera que, embora durante a montagem ocorra esse deslocamento de sentido quando a imagem salta de uma trama para compor a outra, o trabalho de edição de arquivos precisa ser ainda mais minucioso, uma vez que vai depender do material já existente para estabelecer uma nova linha narrativa para o filme.

De forma geral, o que vemos então em *Cemitério da Memória* é a integração entre trechos de situações particulares que durante a montagem dialogam entre si e ganham uma ressignificação coletiva sobre a trajetória do século XX. A reutilização desses arquivos é importante para nos colocar em contato com o passado e preservar a memória individual e a do mundo, já que sem elas "não pode haver o reconhecimento da diferença [...], nem a tolerância das ricas complexidades e instabilidades

pessoais e culturais, políticas e nacionais" (HUYSSEN, 2000, p. 72). O interessante ainda é que, por se tratar de imagens do cotidiano, mesmo que elas tenham sido feitas há muitos anos e por pessoas que não conhecemos, as situações esbarram em nosso próprio dia a dia e, por isso, nos sentimos pertencentes àquilo que é mostrado. Dessa forma, ocorre também uma interpretação em via de mão dupla, onde a memória cria significados que passam em simbiose do genérico ao individual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os filmes de família são espaços para a revisitação da memória e, por isso, a pertinência do seu reuso e exploração em documentários que têm a intenção de estimular lembranças e afetividade. A importância desses arquivos está no fato de que, embora inicialmente projetados como acervos particulares, quando remanejados pela edição, têm a força de remeter a comportamentos coletivos, o que nos ajuda no processo de identificação com o novo conteúdo elaborado. No entanto, entendemos também que esse tipo de material doméstico por ser um registro mais simples do cotidiano, que não tem a preocupação de construir uma história com começo, meio e fim, mesmo após a montagem, continua com lacunas que propiciam a imersão individual e ressignificação própria a cada um que o assiste. Daí decorre o potencial para sua utilização no entendimento e articulação das transformações pelas quais passa o indivíduo e a sociedade.

Além de Marcos Pimentel com seu *Cemitério da Memória*, muitos outros diretores já perceberam esse teor de identificação que os filmes de família carregam e apostaram na sua ressignificação para criar diferentes estruturas narrativas com caráter mais subjetivo: seja com o intuito de resgatar histórias e mudanças de um espaço urbano e seus habitantes (Danilo Carvalho, em *Supermemórias,* 2010), reconstruir biografias pessoais (Petra Costa, em *Elena*, 2012), recontar fatos que tiveram comoção social **(Andrew Jarecki, em** *Capturing the Friedmans*, 2003) ou ainda refletir sobre os estereótipos da sociedade contemporânea (Marcelo Pedroso, em *Pacific*, 2009). É preciso reforçar que em todos esses exemplos um trabalho perspicaz de montagem foi essencial para garantir coesão ao novo produto final.

A crescente popularização dos filmes de arquivo – sejam eles de família ou não - deu também origem ao *Festival Internacional de Cinema de Arquivo - Recine*[3], no Rio de Janeiro, que se propõe a preservar acervos audiovisuais públicos e privados do país por meio da reutilização e experimentação dessas imagens. Em 2016, foi a 15ª edição do festival.

O desenvolvimento tecnológico propicia que cada vez mais esses momentos em família sejam registrados. Logo, há um vasto material a ser explorado com vistas à experimentação de novos modelos ensaísticos para a prática do documentário. Cabe então, o desafio de moldar, costurar e ressignificar esses fragmentos a fim de torna-los fonte de preservação da memória e diálogo com aspectos pessoais, culturais, políticos e históricos da sociedade. A importância do assunto é ampla e espera-se que muitas outras produções, assim como a examinada nesse trabalho, sejam feitas a fim de expandir as discussões sobre o tema e ajudar a trazer à tona esses arquivos muitas vezes perdidos, abandonados à mercê da ação do tempo em fundos de gavetas e longe do convívio da memória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAZIN, André. Ontologia da Imagem Fotográfica. In: XAVIER, Ismail (Org.). *O cinema*: *ensaios.* São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 19-25.

3 Disponível em: <http://www.recine.com.br/2016/index.php>. Acesso em: 23 jul. 2016.

BERNARDET, Jean-Claude. A migração das imagens. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004. p. 69-79.

BOSI, Maíra Magalhães. A cidade de Fortaleza nos filmes de família em super 8: representação imagética e construção da memória. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL DA CIDADE - SANDRA JATAHY PESAVENTO, 1., 2015. Porto Alegre. Anais eletrônicos. Porto Alegre: GT História Cultural RS, 2015. 13 p. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/38SEMairaBosi.pdf>. Acesso em: 01 de jul. 2016.

BOSI, Maíra Magalhães; REINALDO, Gabriela Frota. Memória e Montagem no Processo de Criação do Filme Supermemórias. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 32., 2009. Curitiba. Anais eletrônicos. Curitiba: Intercom, 2009. 10 p. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-2184-1.pdf>. Acesso em: 22 de jun. 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Imagens apesar de tudo. 1. ed. Portugal: KKYM, 2012. 256 p.

HUYSSEN, Andreas. Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. 120 p.

LINS, Consuelo; BLANK, Thaís. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. Significação: Revista de Cultura Audiovisual. São Paulo, v. 39, n. 37, p. 52-74, jan/jun. 2002. Disponível em: < http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71254>. Acesso em: 18 de jun. 2016.

MUSSE, Christina Ferraz; MUSSE, Mariana Ferraz. Memórias ressignificadas: as narrativas de super 8 na web 2.0. In: ENCONTRO REGIONAL SUDESTE DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 3., 2014. Rio de Janeiro. Anais eletrônicos. Rio de Janeiro: Alcar, 2014. 15 p. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-regionais/sudeste/3o-encontro-2014/gt-5-2013-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/memorias-ressignificadas-as-narrativas-de-super-8-na-web-2.0/view>. Acesso em: 18 de jun. 2016.

REZENDE FILHO, Luiz Augusto Coimbra de. Documentário e Virtualização: propostas para uma microfísica da prática documentária. 2005. 182 f. Tese (curso de Comunicação Social, Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

SANTOS, Ana Clara Campos dos; MUSSE, Christina Ferraz. A reciclagem de filmes domésticos no documentário: uma análise das imagens da memória nos filmes "Elena" e "Os dias com ele". In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS

PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 25., 2016, Goiânia. Anais eletrônicos. Goiânia: Compós, 2016. 20 p. Disponível em: <http://www.compos.org.br/biblioteca/comp%C3%B3sanaclarasantosechristinamusse_3408.pdf>. Acesso em: 18 de jun. 2016.

SARAIVA, Leandro. Montagem soviética. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. São Paulo: Papirus, 2006. p. 109-114.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005. 212 p.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

CAPTURING the Friedmans (Na captura dos Friedmans). **Andrew Jarecki, Estados Unidos, 107 min.,** 2003.

CEMITÉRIO da memória. Marcos Pimentel, Brasil, 10 min., 2003.

ELENA. Petra Costa, Brasil, 82 min., 2012.

PACIFIC. Marcelo Pedroso, Brasil, 73 min., 2009.

SUPERMEMÓRIAS. Danilo Carvalho, Brasil, 20 min., 2010.

3º SPACL

ARTIGOS EIXO TEMÁTICO
INTERARTES E MÚSICA

GT
ESTUDOS INTERARTES

28NOV2016

Coordenação: **Stephanie Martins Pinto da Costa** (UFJF)

A POÉTICA DA ESCULTURA GAMBARÊ E O TRANSTEATRO

Joaquim Pires dos Reis[1]
Universidade Federal de São João Del Rei - UFSJ

RESUMO: Este artigo tem como finalidade realizar uma análise interartística entre a Poética das esculturas Gambarês e a Pedagogia do Transteatro. Gambarê é uma expressão positiva que encoraja o homem a seguir em frente e superar os obstáculos da vida. Tem como fontes de inspirações a Toy Art, os Haniwas e as Melindrosas de J. Carlos. O Transteatro é uma pedagogia que apresenta conjecturas de cunho político que conduz o espectador ao raciocínio crítico das questões sociais. Ela é calcada em seis pilares: Teatralizar, Transitar, Experimentar, Urbanizar, Desalienar, Sustentabilizar. O presente estudo foi analisado pela metodologia da pesquisa qualitativa comparativa. Espera-se que o texto possa contribuir para o debate da cultura dos Gambarês e da Pedagogia do Transteatro, que retratam a falta de urbanidade presente no homem moderno e aguçam o potencial humano em vivenciar o convívio sócio afetivo.

Palavras chave: Gambarê; Transteatro, Interarte; Transdisciplinaridade; Sustentabilidade.

GAMBARÊS

Os Gambarês são bonecos de cerâmica confeccionados em argila, que simbolizam o sentimento de coletividade, gentileza e de companheirismo no qual a sociedade contemporânea deveria estar calcada. A fonte de inspiração desta manifestação artística o ceramista Francisco Alessandri buscou na cultura coletiva nipônica e no cartunista J. Carlos. Gambarê é uma demonstração de gentileza que alguém pode oferecer a outro que passa por momentos difíceis na vida. Pertencer a esta cultura é estar sempre disposto incentivar uma pessoa a vencer na vida, colocar as penúrias coletivas acima do individualismo. É perceber a necessidade do outro e saná-la em um gesto de solidariedade com o próximo que é extensão do nosso bem-estar.

A Toy Art é uma influência japonesa no trabalho desse artista. Na melhor tradução dessa expressão, Toy Art significa brinquedo para não brincar, direcionada principalmente para adultos. Suas tiragens são limitadas para guardar e passar adiante ou até mesmo serem destruídas. Suas temáticas podem ser variadas, mas neste estudo, o artista mineiro optou em denunciar a coisificação do sujeito na materialidade dos seus Gambarês, através da customização de único personagem ou uma série deles.

Outra influência da cultura do sol nascente são os Haniwas. Esse tipo de arte era feito de argila e utilizada em rituais e enterradas com os mortos no período Kofun. Na contemporaneidade japonesa as implicações religiosas desta arte quase que desapareceu, mas esse tipo de escultura é bem apreciado. A influência vem da estética de suas formas arredondadas, dos olhos e bocas pretas e profundas, boca larga.

Ao visualizar os Gambarês das terras do barroco é perceptível a influência do caricaturista carioca José Carlos de Brito Cunha. A comparação com as Melindrosas de J. Carlos está nas suas características dúbias, uma mistura de divino e profano, de pureza contida de malícia. É o dualismo da essência

1 Graduado em Artes Cênicas pela UFOP, Lato Senso em Arte Educação pela PUC/Minas e PIGEAD pela UFF, Mestrando em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade na UFSJ, Romancista e Dramaturgo. E-mail: tempobomhoje@hotmail.com

feminina brasileira que carrega em seu gingado a ingenuidade de uma criança e a sensualidade da mulher madura.

Sobre essas influências Francisco Alessandri iniciou a elaboração dos seus bonecos Gambarês como aluno do curso de Bacharel em Artes Aplicadas da Universidade Federal de São João Del Rei. Atualmente é aluno do mestrado em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade da mesma universidade, tem um ateliê na cidade de Tiradentes e participa constantemente de exposições de cerâmica nas grandes capitais brasileiras, como Belo Horizonte e São Paulo.

PEDAGOGIA DO TRANSTEATRO

Figura 1- Pedagogia do Transteatro

A Pedagogia do Transteatro é um paradigma metodológico criado por Joaquim Pires dos Reis e está sendo estudada no Mestrado de Artes, Urbanidades e Sustentabilidade da Universidade Federal de São João Del Rei. Seu método transdisciplinar busca conexões com trabalhos artísticos realizados por autores que denunciam a coisificação do sujeito, busca a humanização através da arte e a sustentabilidade do nosso planeta. Conhecida também como Pedagogia Estrelar, por ter como símbolo uma estrela e em cada ecúleo seis verbos de ações que sugerem interação entre os saberes.

TRANSITAR

A intolerância cultural tem feito várias vítimas em nossa sociedade desde os primórdios da nossa civilização. Transitar nos costumes do outro não significa impor a eles o seu modo de pensar, mas sim, de aprender com a diferença e também ensinar novos modos de viver. De acordo com D'AMBROSIO (1997), a transdisciplinaridade deve ser vivenciada como uma ética de todos, onde não existe hierarquia de conhecimentos. Que o respeito mútuo entre as diferenças dos seres vivos seja

capaz de eliminar a arrogância e a sobreposição de uma espécie sobre as outras, e até mesmo entre seres da mesma raça. O autor defende a transdisciplinaridade como um pacto moral em marcha ao bem-estar de todos e na preservação do cosmo. Para isso incentiva a desalienação do sujeito alienado, que é resultado de um modelo de pensamento adotado principalmente na modernidade, que visa à hegemonia de um modo de vida sobre as demais. Tais informações vêm de encontro ao ideal da Carta da Transdisciplinaridade, que é o direito do homem ser habitante da Terra e de viver em comunhão com seu próximo e com a natureza.

EXPERIMENTAR

Transitar entre as várias culturas e se tornar um sujeito híbrido é experimentar a vida em suas várias faces. Para DAWEY (2010), a experiência através da arte permite uma interação do eu orgânico com a circunstância do meio no qual o homem está inserido. Para o autor a experiência é contextualista e precisa gerar continuidade no cotidiano do experimentador. Ao gerar continuidade a experiência permite novas interações que geram novas experiências, que enriquecem o mundo transdisciplinar. Tais afirmações vêm de encontro ao conceito de experimentar que SPOLIN (2015) defende. A norte-americana ressalta que as experiências artísticas para serem concretizadas necessitam apenas de um ambiente acolhedor e da necessidade de vivenciar tal experiência. Se não houver entrega, não existe experiência em seu sentido mais amplo. Existe a necessidade do aprendiz liberar todos os seus predicados, principalmente o da intuição. Ser uma pessoa intuitiva é permitir a espontaneidade aflorar no momento em que todos esperam uma resposta original na solução de um problema. Para ser intuitivo precisamos de liberdade para ser o que somos, não nos apegamos no medo de ser reprovado. O direito de ser você mesmo lhe permite ser criativo, e surpreender os que esperam uma resposta calcada em técnicas conhecidas. Com base nos autores podemos buscar experiências artísticas que rompem as barreiras entre os seres humanos e também com a natureza.

DESALIENAR

O homem que não transita por várias experiências interculturais se torna um sujeito alienado, incapaz de perceber que seu modo de pensar não é uma verdade absoluta. Por essa razão tenta impor seu pensamento aos demais como verdade única. Esse tipo de ser humano é muito comum na sociedade atual, quer seja na religião, na economia, ou até mesmo em uma conversa na mesa de um bar. Sempre existe uma pessoa tentando impor seu saber aos demais, no lugar de permitir vivenciar e aprender novos jeitos de viver a vida. Esta imposição de culturas pode vir pela força física, econômica ou até mesmo espiritual. Aos que impõem se tornam referência, aos que sofrem a imposição, com o tempo se tornam o que MARX (2004) define como sujeito objeto. Este tipo de homem que compõe a grande porcentagem da população vive alienado em sua religião, na sua relação com trabalho, com o próximo e com a natureza. Em consonância com Marx, SANTOS (2011) ressalta que o ser humano contemporâneo se tornou reflexo dos grandes espelhos sociais, como a religião e o sistema econômico. Ao ser tornar reflexo desses espelhos denominados de super-sujeito surge a crise de identidade. O homem deixa de conduzir a sua história e passa a ser conduzido por instituições governadas por opressores. O autor afirma que estamos vivendo uma crise epistemológica e social dos paradigmas dominantes da modernidade ocidental. E nesta transição de paradigmas existe a necessidade de seus protagonistas criarem novos espelhos, que estes no lugar de coisificar o sujeito sejam capazes

de valorizar o social, incentivar a harmonia e a solidariedade entre as pessoas. Desta perspectiva, o homem que experimenta a transição dos vários saberes em arte que é contextualizado com o mundo, adquire meios necessários para desalienar das imposições dos tiranos. A arte permite despertar a percepção, trabalhar as emoções, as mazelas e as virtudes da sociedade, seja no teatro ou nos bonecos Gambarês.

TEATRALIZAR

O teatro é um eixo da arte que permite ao ator vivenciar qualquer tipo de cultura e experimentar as alegrias e tristezas contidas no modo de vida dos seus personagens. Entre as várias técnicas teatrais, a que melhor atende a este estudo são aquelas que estimulam a crítica, trabalham com o raciocínio lógico e levam em consideração os problemas sociais. Ao encontro do anseio deste trabalho temos os estudiosos teatrais BRECHT (2012) e BOAL (2013). O primeiro desenvolveu um tipo de arte teatral conhecida como Épico. Através das encenações dos seus textos narrativos convidavam o espectador a fazer uma reflexão dos temas apresentados e sugerir soluções para esses problemas que são colocados em prática pelos atores. As peças por terem temáticas sociais contemporâneas dos espectadores, o palco servia como teste para a solução das práxis cotidianas. Para não deixar a catarse dominar a relação plateia/atores, a técnica do distanciamento é utilizada em suas apresentações cênicas que são através de narrativas e ações apresentadas no passado. Um dos atores exerce a função de narrador para esclarecer a plateia do que está acontecendo e não tem um envolvimento direto com os demais atores que interpretam seus personagens. O segundo autor inspirado no primeiro desenvolveu o Sistema Coringa, que também é de cunho político e funciona como libertação do sujeito dos espelhos sociais dominantes. Entre os atores um é escolhido para exercer a função do Coringa, que é de narrar os acontecimentos e de servir de elo entre a história encenada e as soluções encontradas pelos espectadores. A semelhança entre o brasileiro Augusto Boal e o alemão Bertolt Brecht é que ambos não ansiaram cultivar espectadores passivos, alienados, aptos à catarse cênica aristotélica dos palcos. A diferença entre eles é que na Poética de Brecht o espectador tem consciência da ação e delega poderes ao personagem para executá-la. Na Poética do Oprimido o espectador é um sujeito pensante que assume o papel do protagonista da ação.

URBANIZAR

O teatro é socializador e capaz de despertar a urbanidade no homem que é tão necessária no mundo atual. LEFEBVRE (2001) argumenta que a falta do direito das pessoas ao pertencimento dos lugares onde moram dificulta a vivência da democracia e das questões humanas como a delicadeza. Grande parte da população mundial vive no meio urbano e o campo, como afirma o autor, se tornou extensão das cidades. A urbanidade aqui analisada é a do costume do citadino que vive o conceito de cidade como mercadoria organizada pelo capitalismo. Esta organização imposta pelo capital marginaliza os cidadãos, impondo a eles um individualismo egoísta que destrói a consciência coletiva e o pertencimento do local onde reside. Perante a alienação urbana, surge a necessidade da reinvenção do homem. Como afirma Lefebvre, gerar um novo humanismo e preservá-lo com a prática para não ser novamente destruído pelo contágio do capitalismo. Que desse novo humanismo possa surgir uma nova ideologia capaz de recuperar as boas relações sociais e por consequência uma sociedade justa e realmente humana.

O autor percebe a arte além do mero enfeitamento estético, e a defende como parte do cotidiano desse novo homem embutido dessa nova ideologia. A cultura Gambaré é uma riqueza inesgotável de exemplos que se tornam símbolos de boa convivência humana.

SUSTENTABILIZAR

Na década de 90 do século passado, três anos depois da Rio 92, a ONU, ao publicar o Relatório Mundial Sobre Cultura e Desenvolvimento, já enfatizava que as manifestações culturais de um povo têm uma contribuição importante para a sustentabilidade de nossa espécie, e que essas produções também precisam ser sustentáveis. Esta atitude interferiu na decisão da UNESCO em reafirmar na Declaração de Estocolmo em 1998, que a diversidade cultural precisa ser respeitada na sua íntegra e vivenciada sem imposição de cultura de quem controla a sociedade. Engajado neste mesmo objetivo, O Manifesto de Tutzinger (2001) chama atenção do mundo para a necessidade de um desenvolvimento sustentável estruturado na estética da dimensão cultural. Este manifesto foi de grande importância para o debate da arte na Conferência Mundial de Desenvolvimento Sustentável que aconteceu em 2002 em Johanesburgo. A cultura ganhou status semelhante à política e à economia no desafio de buscar a harmonia na sustentabilidade do homem e da natureza. Em 2002, a ONU, juntamente com vários países, elaborou o Relatório-Síntese da Avaliação Ecossistêmica do Milênio (AM) que ao pesquisar a interferência negativa do homem na natureza, relatou esta intervenção e propôs criar ações positivas capazes de uma relação sustentável entre ecossistemas e o bem estar humano.

Ao encontro de tais informações temos a proposta do Programa Interdepartamental de Pós-graduação em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade, PIPAUS, da UFSJ. Criar poéticas artísticas e socioculturais transdisciplinares capazes de incentivar as boas relações sociais, liberdade de escolha, direitos iguais entre as culturas do diferente, justiça social, solidariedade, ações tão importantes para a sustentabilidade do cosmo. O que KAGAM (2013) chama de resiliência, a capacidade de criar ações artísticas que despertam as questões humanas dos seres vivos, sem bater de frente com os sistemas dominantes e sem ser consumidos por eles. O autor assevera que essas resiliências podem ser frutos de conexões feitas através de trabalhos artísticos.

De acordo com essas primícias será feita uma análise qualitativa comparativa entre as esculturas Gambarês e a Pedagogia do Transteatro. O estudo tem como objetivo apontar semelhanças e diferenças nestas artes e criar conexões para uma resiliência que fortalece a urbanidade e aguça o potencial humano para um convívio socioafetivo.

INTERARTE: POÉTICA DO GAMBARÊ E A PEDAGOGIA DO TRANSTEATRO

A plasticidade dos materiais empregados na confecção dos bonecos parte das emoções do ceramista, que com maestria, da vida dramática a matéria inerte. Grande parte da expressividade cênica do boneco depende das emoções do próprio executante. No caso de Chico Alessandri a expressividade é empregada de maneira a fazer um convite ao espectador em manter uma relação de observação quase humana com o objeto.

A dramaturgia das suas obras é um convite ao resgate das boas relações, a prática de uma linguagem de olhares e de pertencimento entre os bonecos e seus apreciadores. Esses olhares despertam os demais sentidos dos observadores, transformando-os em sujeitos urbanos capazes de ações humanizadas. E essa transformação depende da singularidade que cada indivíduo constrói no

decorrer da sua história. A sua capacidade de perceber através dos sentidos da visão e do tato, e de despertar o resgate das memórias.

Figura 2- Bonecos Gambarês

A figura 2 mostra uma série de bonecos Gambarês em uma expressão dramática humanizada que nos chama atenção para nossas relações do dia a dia. Através desta encenação coletiva pode se perceber a união dos personagens através da junção das mãos em forma de coração. Este fato marcante na cena cultiva um espectador pensante e humanizado neste mundo onde os sujeitos são manipulados pelo capital. Os buracos negros dos olhos e bocas, que são influências das esculturas Haniwas nos remetem ao vazio do homem cotidiano, do ser alienado pelo dinheiro que não consegue perceber o outro em sua plenitude. A imagem é dúbia, ao mesmo tempo em que mostra a personificação da alienação, ela encontra a desalienação na união da força coletiva. Esses dois polos latentes na vida contemporânea retratados na imagem cênica, permite ao sujeito observador assumir seu papel de protagonista da sua vida. Assim como Brecht e Boal se opuseram ao espectador passivo, apto à catarse aristotélica, as cenas dos Gambarês valorizam o raciocínio crítico perante a emoção gratuita. Como no teatro político dos autores citados, o distanciamento, técnica que impede o domínio da catarse, é utilizado. Apesar de o narrador ser o próprio observador que busca na memória emotiva acontecimentos que fazem ligação com a cena dos Gambarês, a materialidade imóvel dos bonecos não deixa a realidade do passado sobrepor o presente imaginário da obra do artista. Enfatizo que a memória sempre nos conduz ao que já aconteceu, e isso nos permite deixar a razão despertar o raciocínio crítico no lugar da emoção gratuita.

As esculturas Gambarês não são somente uma arte voltada para o gozo de quem faz e de quem aprecia. Busca-se também ser o reflexo do mundo, clarear a visão do espectador sobre a sociedade que o cerca e despertar seu interesse por mudanças positivas ao bem social. O que se valoriza não é o olhar uniforme e passivo diante da cena, mas um olhar sujeito, capaz de se perceber na cena dos bonecos e conduzir essa percepção para seu cotidiano de maneira libertadora. Isto é, não deixar sua vida ser fruto das forças sociais, mas sim fruto das suas vontades. Desalienar o ser alienado.

A sociedade sempre viveu sob as rédeas dos vários tipos de alienação. As instituições, ao amarrarem a sociedade em seus paradigmas ditatoriais, se tornam referências da verdade absoluta e impedem as pessoas de conhecerem outras fontes de sabedoria. Sem o direito de conhecer, comparar, refletir e concluir sobre os vários conhecimentos que permeiam sua vida, o homem se torna um ser alienado na cultura da imposição. Entre as culturas de imposição, a do capitalismo transforma o homem no que afirma MARX (2004), em sujeito objeto. Alienado pela força do trabalho que lhe rende a sobrevivência, vive a vida sem perceber a existência do outro. Torna-se apena um reflexo do capital que lhe impõe como viver e como lidar friamente com a humanidade.

Vale enfatizar que a série dos bonecos Gambarês da figura acima, de uma maneira cênica, reproduz o espelho social dominante do ser alienado. Mas ao mesmo tempo reproduz também o fortalecimento e o resgate do paradigma da união coletiva através das mãos. Cada boneco representa o sujeito que é capaz de valorizar o social, incentivar a harmonia e a solidariedade entre as pessoas.

O coração é visto pela sociedade de quase toda parte do planeta como o símbolo do amor e da paz. O impacto visual do coração nos Gambarês permite ao observador decodificar o funcionamento do significante e do significado da arte desses bonecos. Para alcançar os objetivos os corações foram pintados de vermelho e ocupam o centro da cena. A comunicação visual dos corações é direta e eficiente com os leitores. Ela chama atenção do olhar do transeunte e neutraliza a expressão alienada dos rostos vazios e desumanos dos personagens Gambarês. As delimitações dos corações são os personagens humanos que constroem um contexto que sugere interações entre si e prendem olhar do leitor para o centro da cena. A ordenação da cena permite uma linguagem visual que direciona toda a energia coletiva para um mesmo ponto, que capta a essência dos Gambarês, a urbanidade.

Ser urbano é essencial para termos uma convivência harmoniosa com todos aqueles que nos cercam. A cordialidade nos permite compartilhar tristeza e somar alegrias em um mundo cercado de violência física e moral. Um homem alienado não consegue perceber que os gestos gentis são capazes de modificar para melhor a sua vida e a dos outros. Vive de maneira tão alucinada no acúmulo de dinheiro que o outro é sempre visto como concorrência, um inimigo dos seus planos. Se a urbanidade é tão importante para o bom convívio, por consequência existe a necessidade de desalienar o homem das prisões que as grandes instituições mantêm na sociedade. Um dos meios de libertação do sujeito oprimido encontra-se na arte. A arte é um agente transformador e formador de cidadãos críticos. Sua vivência permite construir o hibridismo cultural, através dela o homem se percebe e percebe a subjetivação do outro. Com a percepção apurada pela arte o sujeito consegue se perceber no seu ambiente, valoriza os lugares que fazem parte do seu cotidiano. Esse pertencimento facilita a vivência coletiva, pois mais do que nunca vivemos em coletividade através das cidades.

A arte dos Gambarês também valoriza a urbanidade. Na série da foto acima, a junção das mãos é um convite visual à gentileza urbana. Ao visualizar a cena, o despertar da cordialidade é quase automático. A vontade de sair distribuindo energia positiva através de abraços e apertos de mãos é quase inevitável. Essa assimilação faz da cena dos Gambarês uma multiplicadora de boas ações humanas, de cunho social, capaz de permitir reflexão crítica aos que fazem ou apreciam esses bonecos. Participar dessa criação é clarificar o mundo, as suas relações de poder e dar às pessoas a possibilidade de ensaiar transformações na vida. Essas transformações sociais se dão quando o artista artesão e o apreciador desta arte são sujeitos que desmistificam a realidade e criticam-na para conhecê-la, recriando o conhecimento, descobrindo-se como agentes de mudanças.

A cena dos bonecos Gambarês é socializadora e capaz de despertar a urbanidade no homem contemporâneo, que vive em suas cidades, engolido pela necessidade de sustentar economicamente a sua prole. Sua vida calcada no capitalismo individualista e selvagem, não lhe permite perceber que

a cordialidade é que mantém nossos corações aptos ao amor, à solidariedade e ao bem-estar necessário a todos.

Como afirma LEFEBVRE (2001), que a arte não seja vista como mercadoria de enfeito, mas como parte do dia a dia do homem, como algo que lhe pertence desde o nascimento até seu último dia nesta jornada terrestre. Os Gambarês por serem uma riqueza inesgotável de símbolo de boa convivência humana e de comportamento urbano, são uma excelente atividade para ser praticada todos os dias.

Figura 3- Bonecos Gambarês em família.

Na figura dois temos Os Gambarês em família, a exemplo da figura número um, a questão da identidade de gênero e sexo não é clara. Sabe-se que o sexo não determina a identidade de gênero da raça humana. Todos podem ser homens ou mulheres, e fugindo desta questão binária, cada personagem pode ser o que o leitor quiser. O que se buscou valorizar nos Gambarês foram os sentimentos individuais e coletivos expressos na teatralidade da cena. O importante é a relação que cada personagem tem com o outro e consigo mesmo. As identidades que representam os vários gêneros, que fogem ao patrão tradicional, são possíveis nos Gambarês devido à transição de conhecimento que o ceramista materializou em sua arte. A arte é reflexo da materialização do pensamento do artista e multiplica esse saber através da sua estética ao observador atento à comunicação com a arte.

A Cena familiar funciona como iconografia da existência dos vários gêneros e identidades e incentiva o leitor a entender a iconologia deste símbolo na ótica do mundo atual. Essa conclusão se inicia pela estética da forma e perpassa na contextualização com a cultura histórica e social do modo de vida da raça humana. Esta visão Intuitiva da cena familiar clareia o significado da obra, é um insight que desperta a reflexão da arte analisada. O leitor de obras utiliza a percepção para decifrar o significado e se baseia na questão cultural e na leitura de mundo para concluir a arte que aprecia. O transmissor da mensagem busca uma comunicação visual com um receptor que seja capaz de transitar pelos vários conhecimentos, que não analisa a obra impondo a ela seu saber absoluto.

Os Gambarês vêm ao encontro da afirmação D'AMBROSIO (1997), que o homem vive e pratique a ética da transdisciplinaridade, onde não existe sobreposição do modo de viver a vida. Viver sob a

hegemonia de um saber único é ser alienado na imposição cultural do opressor. A transdisciplinaridade é um meio de se desalienar e multiplicar o bem estar social tão necessário à convivência humana.

Transitar pelas culturas sem experimentar as virtudes e as mazelas do outro é deixar de conhecer as várias facetas do saber. Como afirma DAWEY (2010), a arte permite uma experiência singular entre o homem e tudo aquilo que o cerca. E a experiência na arte dos Gambarês permite ao aprendiz brincar de ser o outro e estudar suas fraquezas e suas necessidades, importantes ao seu bem estar. Conhecendo melhor o outro as relações se tornam mais respeitosas e harmoniosas.

Como salienta SPOLIN (2015), as experiências artísticas para serem concretizadas necessitam apenas de um ambiente acolhedor, e essa regra spoliana o aprendiz de cerâmica percebe assim que entra no ateliê de Francisco Alessandri, na cidade de Tirandentes, em Minas Gerais. Seu espaço de trabalho fica em sua própria moradia, o que reforça um ambiente familiar. O aluno se sente um agregado, uma pessoa importante na linhagem Alessandri, e essa urbanidade é levada para a produção dos Gambarês. Diante da relação humana entre o ceramista, os aprendizes e a arte, a intuição é liberada. Ao sentir seguro a espontaneidade aparece, cada aluno assume sua identidade artística sem medo de ser reprimido. A experiência artística que se tem é contextualista, cotidiana e gera continuidade na vida do aprendiz fora do ateliê.

A sustentabilidade é vista neste trabalho como resultado das boas relações humanas, justiça para todos com igualdade de direito e respeito pelas diferenças. Observe o foco da cena teatral que é direcionado para a última figura à direita da fotografia, que está com um coração em suas mãos aconchegado em seu peito. Este coração pertence ao personagem que está ao seu lado direito, que tem em seu peito um buraco em forma do órgão que está nas mãos do seu colega. Ele olha atentamente o seu companheiro estudar sua vida através do batimento do seu coração. Os dois personagens à esquerda da cena olham curiosos e espantados, talvez esperando a sua vez de conhecer a cultura do outro pelo pulsar do coração alheio. A cena é de uma urbanidade admirável que até os olhos e bocas que são ocos e representam a angústia do homem moderno, ganham vida. É como se houvesse olhos cintilantes e lábios sorridentes dando alegria no compartilhamento da vida.

A contribuição dos Gambarês para a sustentabilidade humana é de suma importância, e atinge o que o Relatório-Síntese da Avaliação Ecossistêmica do Milênio (AM) sugere. Criar ações positivas entre os homens e torná-los multiplicadores de boas relações saudáveis entre a raça humana e tudo aquilo que faz parte do seu mundo.

Ao fazer conexões dos Bonecos Gambarês com a Pedagogia do Transteatro o resultado é uma ação de resiliência, que fortalece a urbanidade e aguça o potencial humano para um convívio sócio afetivo.

Figura 4- Gambarê e o Transteatro.

DA ANÁLISE COMPARATIVA SURGE A SUSTENTABILIDADE

O estudo da interação entre a Poética das esculturas Gambarês com a Pedagogia do Transteatro aponta para um caminho metodológico que permite a vivência e a multiplicação de relações de urbanidade, hibridismo cultural e dos direitos iguais. Esta conclusão encontra respaldo no que KAGAN (2013) defende. Um diálogo artístico intercultural capaz de valorizar a diversidade e construir um pensamento transcultural capaz de experimentar conexões entre os diferentes em prol do bem-estar a todos. Este diálogo é aberto às várias culturas e substitui o monólogo contemporâneo que sempre vem de cima para baixo, dos que impõem seu modo de pensar aos que executam, sem direito ao debate. A prática da urbanidade incentivada neste estudo quebra a ação do solilóquio e prepara o terreno para um diálogo reflexivo e crítico nas relações entre os homens e do homem com a natureza.

Desta perspectiva, o homem que experimenta o saber da Poética dos Gambarês contextualizado com o mundo, adquire meios necessários para desalienar das imposições dos espelhos sociais. Esta arte permite o despertar da percepção, das emoções e por consequência das boas atitudes perante a necessidade do outro. Este despertar das boas relações é fruto da transição entre os saberes, das experiências interculturais que a arte dos Gambarês proporciona.

A linguagem silenciosa da comunicação não verbal dos Gambarês diz muita coisa ao receptor quando este tem uma percepção apurada. É uma linguagem que não mente e que cristaliza a relação homem arte sem barreiras e discriminação. As cenas criadas pelos bonecos se tornaram símbolos teatralizados do paradigma do amor humano que aguçam o potencial visual e convidam o espectador a uma iteração socioafetiva entre seus pares.

Alessandri alcança o que ZAMBONI (2006) defende, a arte como uma maneira de expressar conhecimento, percepção e a educação dos sentidos. Que ela possa oferecer a descoberta e a experimentação para o artista e para o degustador de seus produtos. Suas esculturas falam através da expressão do corpo, iconizam o pensamento humanizado do ceramista. A razão da técnica ceramista e a emoção de pensador crítico emotivo andam lado a lado em função de uma arte que conecta objeto e sujeito. Suas criações se completam quando as influências do leitor interferem na obra com suas memórias emotivas e reflexivas.

Humanismo se faz com boas relações sociais entre iguais e diferentes, sem esquecer os direitos análogos a todos. Entre eles o direito ao bem-estar oriundo dos espaços urbanos. Quando o ser humano age com urbanidade, ele se torna capaz de respeitar o próximo em suas diferenças e percebe que existe algo que os tornam semelhantes. A semelhança permite ao homem entender que a inclusão social, as relações trans e respeitosas entre as pessoas, a liberdade de escolha e a justiça são direitos iguais para todos.

Os seis verbos de ação da Pedagogia do Transteatro encontrados na Poética dos Gambarês permitem concluir que a sustentabilidade presente neste tipo de arte deve ser incentivada e multiplicada pelas nossas cidades. Que o homem é capaz de encontrar saídas prazerosas para crise do padrão da cultura moderna que valoriza o dinheiro no lugar do bem-estar social, que transforma o homem em sujeito objeto como afirma MARX (2004), no lugar de orientá-lo para a comunhão coletiva da partilha do prazer mundano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOL, Augusto. **Teatro do Oprimido: e Outras Poéticas Políticas**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2013. 234 páginas.

D'AMBROSIO, Ubiratan. **Transdiciplinaridade.** São Paulo: Palas Athena, 1997. 174 páginas.

JOHN, Dewey. **Arte Com Experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 646 páginas.

LEFEBVRE, Henri. **O Direito à Cidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. 144 páginas.

MARX, Karl. **Crítica da Filosofia do Direito de Hegel**. São Paulo: Tradução Jesus Ranieri, Editora Bomtempo, 2004.

ROSENFED, Anatol, 1912-1973. **Brecht e o Teatro Épico** / Anatol Rosenfeld; organização e notas de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2012. 184 páginas.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A Crítica da Razão Indolente: Contra o desperdício da Experiência**, 8ª Edição, São Paulo: Cortez, 2011. 415 páginas.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: 6ª edição, Editora Perspectiva, 2015. 253 páginas.

ZAMBONI, Silvio. **Pesquisa em Arte. Um paralelo entre arte e ciência**. Campinas SP: 4ª edição, Autores Associados, 2001. 107 páginas.

SITES CONSULTADOS

www.teses.usp.br/teses/disponiveis/39/.../ANEXOA_**Carta_Transdisciplinaridade**.pdf

www.facebook.com/pages/**Gambarê-Um-Coração-Gentil**/147241714553552sK

www.fund-**cultura**depaz.org/spa/INFORME_**CULTURA**_DE.../informeFCP_por.pdf

www.silex.com.br/leis/normas/**estocolmo**.htm

www.kupoge.de/ifk/**tutzinger**-manifest/pdf/tuma-p.pdf

www.infoescola.com/**desenvolvimento-sustentavel**/declaracao-de-**joanesburgo/**

www.pucsp.br/ecopolitica/downloads/meio.../avaliacao-**ecossistemica-do-milenio**.pdf

www.leuphana.de/fileadmin/.../**Kagan_Sacha**/.../plakat1803.pdf

https://**josecarlos**debritoecunha.wordpress.com/imprevista-malicia

www.ufsj.edu.br/**pipaus**/informacoes_gerais.php

GT
LITERATURA E DESIGN

30NOV2016

Coordenação: **Thales Estefani** (UFJF)

S. – O NAVIO DE TESEU

Christiane Camara de Almeida[1]
Vera Lúcia Nojima[2]
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

RESUMO: Este artigo apresenta um estudo, sob o ponto de vista do design, da construção literária de "S. - O navio de Teseu"publicado pela Editora Intrínseca, que é um livro adulto de literatura com edição e produção complexas.Traz informações sobre o insight, o design e a produção americana e destaques de entrevistas realizadas na editora sobre a produção do livro no Brasil, e com o Antonio Rhoden responsável pela intervenção do design brasileiro. Evidencia a integração das narrativas textuais, visuais e táteis e que possibilitam interações múltiplas, através da análise dos signos visuais, conceitos e escolhas do design. Presume-se, então, que o uso da linguagem sincrética do design deste livro propicia a coautoria, promovendo uma contextualização gráfica tão importante quanto o seu texto literário, fundamental para a experiência e a imersão na leitura.

Palavras-chave: Design; Livro; S.; J.J. Abrams

INTRODUÇÃO

> "S." segue uma forte tendência de livros elaborados. (...) Há um interesse real no livro como um objeto de permanência, como um contraponto direto ao mundo digital, do jeito que eu nunca vi antes. (Charles Miers, *em entrevista para The New York Times*)

Este artigo faz parte de uma pesquisa que tem como tema a sensorialidade e o uso integrado das narrativas textuais, visuais e táteis em livros adultos de literatura. Como a a expertise do design na elaboração do conceito, das escolhas da técnica e o uso das tecnologias, possibilita uma contextualização gráfica tão importante quanto o seu texto literário, promovendo a experiência múltipla e a coautoria.

O livro "S. – o navio de Teseu" foi escolhido como caso exemplar por seus recursos criativos e técnicos, por sua edição e produção complexas e por ser um livro de literatura de ficção, catalogado na Câmara Brasileira do Livro como Romance Americano, considerado adulto por não ter classificação definida. Este livro é um objeto que rompe parâmetros editoriais, questiona conceitos estabelecidos, levando a uma reflexão acerca das novas possibilidades do objeto livro, do design e da leitura na contemporâneidade.

S. – O NAVIO DE TESEU

> Na era do e-mail e das mensagens instantâneas, quando tudo é enviado para a nuvem e torna-se intangível, "S."é intencionalmente tangível. Queríamos incluir coisas e que você pode

1 Mestranda do PPG em Design da PUC-Rio. E-mail: tita@titanigridesign.com
2 Professora Dra. do PPG em Design da PUC-Rio. E-mail: nojima@puc-rio.br

segurar nas mãos: cartões postais, fotocópias, documentos jurídicos, páginas de hornais, um mapa desenhado em um guardanapo (Abrams, em entrevista para *The New Yorker*)

Figura 1: O livro "The ship of Theseus" e seus 32 encartes manipuláveis
Fonte: https://www.theguardian.com/books/2013/oct/27/jj-abrams-ship-of-theseus

"S – The ship of Theseus" foi concebido e produzido pelo produtor norte americano J.J. Abrams, escrito pelo roteirista Doug Dorst e lançado nos Estados Unidos em 2013 pela Mulholland Books. No Brasil, o livro foi publicado em novembro de 2015 pela editora Intrínseca, com uma tiragem inicial de 12 mil exemplares. "S. – O navio de Teseu" é vendido em uma caixa preta lacrada e *shrinkada*, impedindo o leitor de abrir o livro e de folhear suas páginas. Nas livrarias, somente um folder ou o vendedor podem fornecer maiores informações. Apesar disso e do preço que, em maio de 2016, variava entre R$82,00 e R$94,90, "S." vendeu em torno de 150 a 180 livros por semana, e, em 3 meses, sua tiragem estava esgotada no estoque da editora.

Figura 2: livro "O navio de Teseu"sendo desvelado.
Fonte: http://bjc.uol.com.br/2016/01/05/livro-sensacional-edicao-de-s-no-brasil/

"S. – O navio de Teseu" se destaca pelo seu design singular. Ao romper o lacre e remover a caixa preta, o leitor se distancia de "S." e dos autores Abrams e Dorst para entrar em contato com "O navio de Teseu" – um livro antigo escrito por V. M. Straka e traduzido por F.X. Caldeiras. O "Navio" tem marcas de desgaste, de manuseio, e uma etiqueta *dewye decimal* colada na lombada indicando uma localização de biblioteca. Na primeira página aparece escrita uma solicitação: "caso encontre este livro, por favor devolva-o à sala P19, Biblioteca Central, Pollard State University".

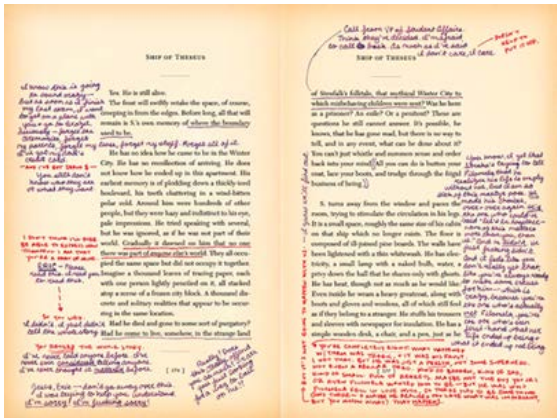


Figura 3: Miolo de "O navio de Teseu. | **Figura 4:** O livro aberto e seus efêmeros manipuláveis.
Fonte: http://www.goodreads.com/book/show/17860739-s

Ao folhear o livro as suas 458 páginas estão escritas à mão, rabiscadas e desenhadas com *doodles*[3], feitos com lápis grafite e canetas coloridas. Além disto, estão encartados ao longo de suas páginas, 32 efêmeros manipuláveis como cartas, folha de jornal, postais, foto, recorte, fax, Xerox, etc. O primeiro contato com o livro confunde o leitor, provoca um estranhamento entre os sentidos e a mente através da interação e da manipulação real destes efêmeros. Há uma tentativa de compreender o caráter verossímil e mimético do contexto apresentado.

"S. O navio de Teseu" conta a história de S., um homem sem memória que é sequestrado e levado a bordo de um navio com uma tripulação apavorante. Vários acontecimentos cíclicos são desencadeados e o homem se vê em uma busca incessante sobre sua própria identidade. Nas margens do livro, dois leitores fictícios, o Eric e a Jennifer se comunicam através de mensagens manuscritas e dos efêmeros que encartam ao longo do livro, procuram pistas sobre o autor Straka e orientam o leitor real a desvendar os enigmas e as cifras escondidas nas notas de rodapé, escritas pelo tradutor F.X. Caldeiras. O leitor real é levado a vivenciar uma experiência imersiva completa.

As narrativas verbais, visuais e táteis do livro se destacam por sua construção em camadas. A primeira camada é o conjunto do projeto idealizado pelos autores reais, J.J. Abrams e Doug Dorst, representado pela caixa preta. A segunda camada é a história de Eric e Jennifer, nos manuscritos da marginália, que se complementa na terceira camada de leitura referente à manipulação dos efêmeros encartados. A quarta camada é a história de "O Navio de Teseu", que por sua vez envolve a camada de leitura das notas de rodapé e do prefácio do tradutor da obra, F.X. Caldeiras. Segundo Brendon Wocke, as camadas de leitura do livro "não só exigem que o leitor descodifique a complexidade cronológica da história, mas também escolha como irá lê-la".

3 Desenhos feitos de forma descompromissada, podem ser aleatórios ou relacionados com algum pensamento.

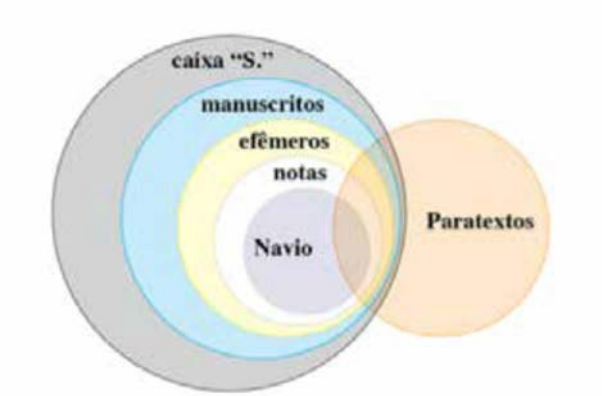


Figura 5: Representação gráfica das camadas de leitura.

O BRIEFING E O CONCEITO ORIGINAIS

> O navio de Teseu tinha que ficar sozinho ou então a coisa toda desmoronaria. Tem de ser crível como um livro que há muito tempo tem sido amplamente lido e estudado. Caso o contrário, a história nas margens não seria boa o suficiente para transportar essa ilusão e o projeto todo seria apenas um *gimmicky*[4]. (Dorst, em entrevista para a *Fast Company Magazine*)

O *insight* para "S. – O navio de Teseu" surgiu em 1998 no aeroporto internacional de Los Angeles, quando Abrams encontrou um livro de autoria de Robert Ludlum, abandonado em um banco. Dentro do livro havia um pedido escrito à mão: "quem encontrar esse livro, por favor leia e deixe-o em algum lugar para que outra pessoa o encontre". Em entrevista para *The New Yorker*, Abrams conta que isto o fez "lembrar dos tempos de escola, de olhar as notas escritas nas margens dos livros emprestados da biblioteca. Esta otimista e romântica ideia de deixar um livro com uma mensagem para alguém." Assim, Abrams imaginou o quanto seria interessante se "ao invés de colocar o livro de volta para que outro o leia, a pessoa que pegou o livro se sentisse compelido a continuar a conversa? E se a conversa, o relacionamento, se iniciasse dentro do livro?" (The New Yorker). A partir disto foi elabrada a ideia central do livro.

Dorst comenta em entrevista à revista The New York Times que "Abrams queria um romance que se desdobrasse nas margens de outro romance. Desenvolvemos algumas ideias ao longo de um ano, até que reunimos uma amostra para vender o livro" (The New York Times). Depois, segundo Dorst, o projeto "foi ficando cada vez mais complexo à medida que ia tomando forma".

> Quando nos encontrávamos (Abrams e Dorst), fazia parte de nossas discussões que o projeto não tivesse apenas anotações no miolo, mas a idéia de que ela poderia ter também algumas partes físicas, tangíveis, removíveis, artefatos que representassem a relação e a investigação deles (Eric e Jen). Qual seria a lista de desejos das coisas que poderíamos ter no livro? (Abrams, em entrevista para a *CNN*)
>
> A minha lista de desejos era ridiculamente longa. Algumas vezes me ocorria, enquanto eu estava escrevendo, que poderia ter um sortimento de peças informativas e documentos que

4 Recurso, artifício ou macete destinado a atrair a atenção do público.

> poderiam estar indicadas em uma nota. Só depois é que descobrimos que isto tudo nos serviria mais tarde. (Dorst, em entrevista para a *CNN*)

O desafio para realizar todas as ideias e conceitos ficou sob a responsabilidade da produtora Melcher Books, que contratou o escritório Headcase Design. Para o designer Paul Keppler da Headcase, a tarefa de recriar a aparência e a sensação de um romance de 1949, "envolveu muito conhecimento e pesquisa. O projeto se iniciou com a busca por tipologias relativas ao período da história e com a seleção de papéis envelhecidos, "selecionei folhas com diferentes tons de envelhecimento para ficar dinâmico. Livros velhos tem folhas mais escuras no início e no fim, no meio os livros pegam mais ar – isto demonstra o quanto pensamos nos detalhes" (Kepple, em entrevista para a *PaperSpecs*). Segundo Keppler, "o uso de tipologias digitais foi imediatamente descartada. Foram introduzidos erros, rasuras e rabiscos para evidenciar a naturalidade." Os manuscritos originais foram feitos por funcionários da Melcher.

Ao mesmo tempo que queriam evidenciar o caráter de simulacro "J.J. e Doug queriam realismo nos mínimos detalhes" (Kepple, em entrevista para a *PaperSpecs*), a capa do livro imita o tecido *arlin* (tipo de linho) ao invés de usar um tecido de forração e a ilustração e o design se refere à estética gráfica dos anos 40. Segundo Keppler, todos os documentos efêmeros foram cuidadosamente analisados e seus papéis foram escolhidos de acordo com cada um, como a carta escrita em um papel timbrado da universidade, pois "um papel branco e macio não parece como sendo de uma escola".

A INTERVENÇÃO DO DESIGN BRASILEIRO

A edição brasileira de "S." levou quase 3 anos para ser concluída, desde a aquisição do direitos de publicação em 2013, até a chegada nas livrarias em novembro de 2015. Por sua complexidade o livro demandou tempo e dedicação, um empenho compreendido pela diretoria da editora Intrínseca que adiou o seu lançamento até que ele estivesse realmente pronto para navegar.

Raphael Pacanowski, formado em design e gerente de produção da editora, apresentou o livro original em várias gráficas acostumadas com projetos diferenciados e muitas não quiseram nem orçar o projeto por considerar inviável financeiramente. De acordo com Heloiza Daoui, gerente de marketing da editora, "o livro tem um trabalho manual muito extenso, em termos de acabamento, de papel, em suma, tudo. O livro precisou ser impresso na China, o que demandou pelo menos 5 meses entre aprovação das provas, produção e a entrega. Além de vários contratempos, inclusive a impressão e o encarte do guardanapo que precisou ser feito no Brasil, mudando toda a logística final – o lacre, a caixa preta e o *shrink* do livro.

A intervenção brasileira do design do livro foi feita pelo designer Antonio Rhoden, da Ô de Casa, e se tornou referência para as intervenções de outros países, principalmente em relação aos manuscritos da marginália. Além de serem feitos à mão, página por página, e digitalizadas uma a uma, Antonio precisou ajustar cores e *levels* para chegar nos tons das canetas no livro original.

Para que os manuscritos seguissem o mesmo estilo do design original do livro, e, principalmente no caso do lettering da Jennifer, por ser cursiva, Antonio precisou pesquisar e treinar a forma da caligrafia Americana – tanto o aprendizado do abecedário na escola quanto a forma de segurar a caneta, são diferentes do estilo brasileiro. Antonio baixou templates e pautas e treinou até que se adaptasse a um estilo de letra adequado ao perfil da Jennifer, gerando em torno de 2.500 folhas entre papéis sulfite, folhas de caderno e papéis vegetais.

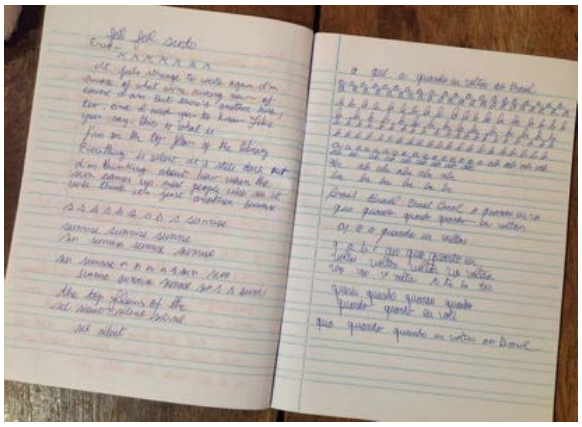


Figura 6: Caderno de caligrafia usado para treinar a letra da Jennifer. Fonte: Foto realizada durante a entrevista.

Figura 7: Antônio Rhoden e o processo do lettering em vegetal. Fonte: http://constantesevariaveis.blogspot.com.br/2016/03/entrevista-antonio-rhoden.html

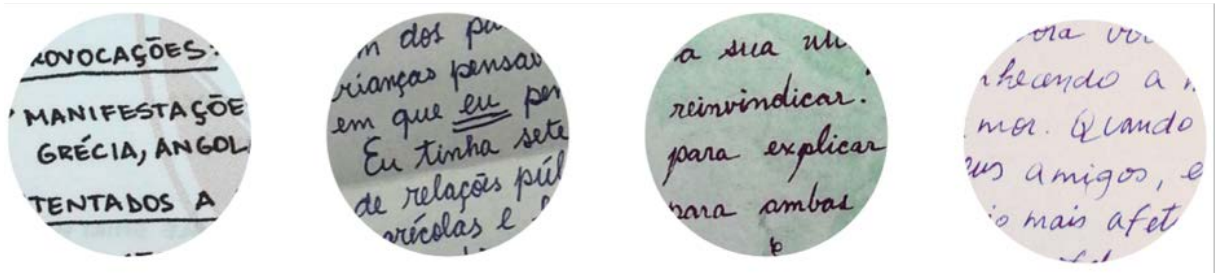


Figura 8: As letras manuscritas de Eric, Jennifer, Desjardim e Ermelinda
Fonte: fotos realizadas durante a entrevista.

Em relação aos carimbos, segundo Antonio, todos sem exceção, foram traduzido para português e trabalhados digitalmente para que ficassem iguais. Como se tratavam de uma imagem em uma layer única, Antonio precisou apagar textos e refazer letras usando filtros para simular falhas e texturas.

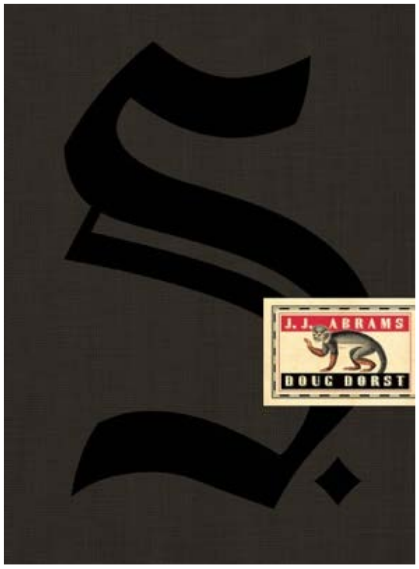
> O arquivo dele não veio editável. Para que eu pudesse editar "novembro, dezembro, devolvido", tive que fazer tudo de novo. Isto foi muito recorrente nos encartes porque a maioria dos encartes não vieram editáveis. (RHODEN, 2016, em entrevista para a pesquisa)

O designer Antônio Rhoden comenta em entrevista no canal da *Intrínseca* no Youtube, que "'S.' tinha uma áurea de ser um projeto diferenciado e que o seu trabalho de adaptar a técnica do livro original seria 'um trabalho de falsificação'". Para realizar as caligrafias ele precisou "entrar nos personagens, é um trabalho de ator" (Antonio Roden, em entrevista para a *Intrínseca*).

O DESIGN DE "S – O NAVIO DE TESEU" E AS NARRATIVAS INTEGRADAS

> Compreender o design como fenômeno de linguagem é entendê-lo como fenômeno de comunicação, ou seja, que os produtos são mensagens e/ou produzem mensagens, são constituídos por meio de signos e sistemas de signos, os quais são capazes de gerar significados. (NOJIMA, 2014, p. 50)

O design diferenciado de "S. – o navio de Teseu" integra as narrativas textuais, visuais e táteis, possibilitando uma contextualização gráfica tão importante quanto o seu texto literário, viabilizando uma imersão completa. A linguagem realizada por meio do design, através de conceitos, de suas qualidades gráficas e tecnologias, ilustram, informam, comunicam e desenvolvem uma narrativa visual rica, multissensorial, repleta de significados. Assim, ao analisar a caixa "S." e o livro "O navio de Teseu", os signos visuais se relacionam com os fundamentos do design: forma, significado e função. Segundo Flusser, "embora textos expliquem imagens a fim de rasgá-las, imagens são capazes de ilustrar textos, a fim de remagicizá-los" (FLUSSER, 1985, p.8).



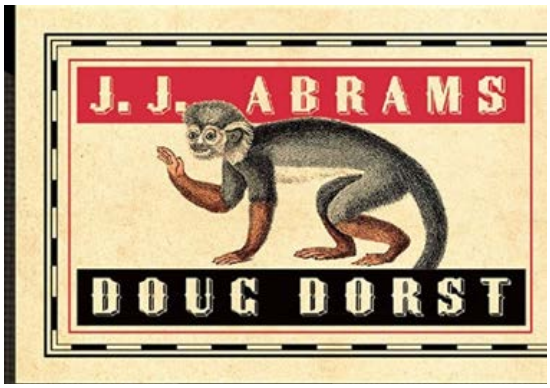
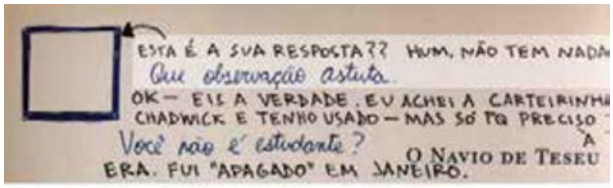


Figura 9: A caixa "S." | **Figura 10:** O lacre da caixa "S."
Fotos: produzidas para a pesquisa

A caixa de "S." é preta, fosca, lacrada e *shrinkada* com plástico, impedindo que se veja o seu conteúdo. O "S." na tipologia gótica impresso em verniz preto brilhoso ocupa toda a sua dimensão, representando um nome interrompido. Do outro lado, as poucas informações não deixam claro sobre o que é o produto nem seu conteúdo – a intenção é não revelar o interior.

O lacre de papel beje envelhecido percorre a frente, a lateral e segue até o outro lado da caixa. O desenho de um macaco e dois nomes ilustram a frente do lacre, uma rosa dos ventos com a letra 'S' no centro e uma caravela com a frase "O que vem pelo mar para lá deve voltar". Para Leon Idris do *blog* Prelúdios "a busca de identidade é imaginada neste livro como uma viagem marítima, e o 'eu', essa essência perdida, é como um espaço dividido, como terras separadas pelo mar". A caixa "S." é o túnel do tempo e tem a função de separar os dois universos: o universo real, dos autores J.J. Abrams e Doug Dorst, em sua concepção gráfica mais contemporânea, o lugar do marketing das informações precisas; e o universo da de Straka, da ficção – o espaço do faz-de-conta, é o convite à imersão. O lacre é o único elemento gráfico no livro que é estragado pelo leitor real – uma vez rompido, não tem volta – e o seu interior é revelado.

A caixa preta remete a algo que está no lugar de outra coisa, que substitui, que veste, que armazena a informação. A caixa vazia é a memória a ser construída – a valise que o personagem S. carrega consigo. Também é a carcaça, é o estado mnemônico do personagem, lhe dando o direito de preenchê-la com novos significados. Ao longo do livro, aparecem várias referências textuais e gráficas sobre caixas, remetendo ao vazio da busca de uma identidade que já não existe mais.



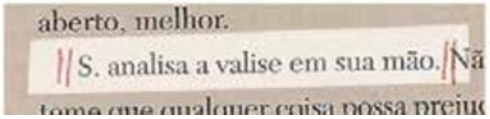


Figura 11: *Doodle* da pg.100. | **Figura 12**: Frase retirada da página 115. | **Figura 13:** a caixa vazia de "S."
Fotos: produzidas para a pesquisa

Ao se romper o lacre, desvela-se o livro "O navio de Teseu" do autor V. M. Straka, publicado pela editora Sapatos Alados em 1949, um livro de capa dura, forrado com um papel cinza que simula um tecido. O exemplar pertence à biblioteca do colégio Laguna Verde e encontra-se desgastado pelo uso, com páginas amareladas, escrito e rabiscado, além de possuir vários documentos encartados em seu interior. Quando o livro é retirado da caixa, fica claro que um outro universo é apresentado. "O navio de Teseu" se coloca com um mais personagem.

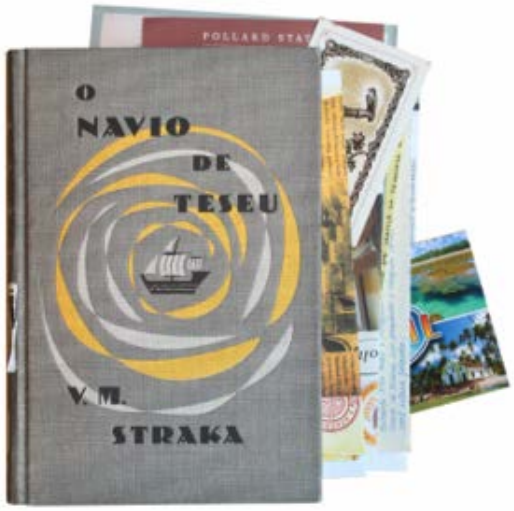
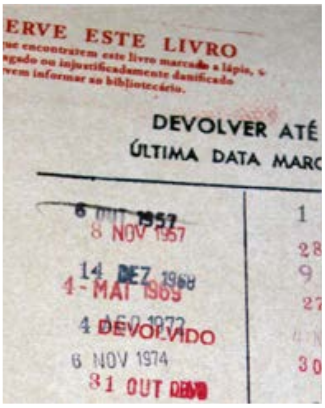


Figura 14: livro "O navio de Teseu" e seus encartes efêmeros.
Fonte: foto produzida para a pesquisa.

Logo na capa de "O navio de Teseu" percebe-se que a linguagem de livro antigo, clássico, é a que irá nortear toda a sua história. A encadernação em capa dura, a forração em papel cinza imitando um tecido, a tipologia arte decô usada no título e no nome do autor, a ilustração vetorial simples e gráfica do navio e do oceano, são características estéticas que simulam o design editorial da década de 40-50.

Na ilustração da capa, um oceano é representado pelo rodamoinho, mas pode ser uma espiral infinita, elementos visuais que remetem à história do livro, ao personagem sem memória, à história cíclica, que ora se afasta e ora retorna – é o túnel do tempo. A ilustração tem uma forma labiríntica, remetendo ao minotauro que, na mitologia grega é morto por Teseu.

Na lombada, uma etiqueta aplicada sobre a encadernação – uma *Dewey Decimal Classification* – informa que o livro é um exemplar de biblioteca e indica a sua localização exata. Ao abrir o livro, um carimbo "livro para empréstimo" complementa a mensagem anterior indicando que o livro não pertence à ninguém. "S. – O navio de Teseu" passa a ser um livro roubado também pelo leitor real, colocando-o como cúmplice de Eric e Jennifer.



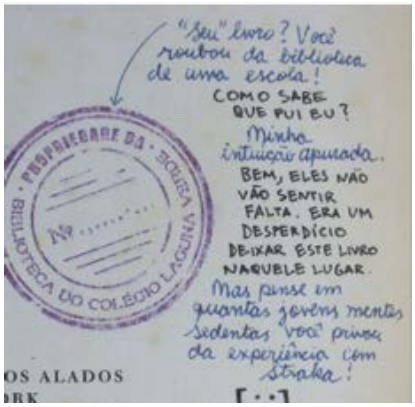
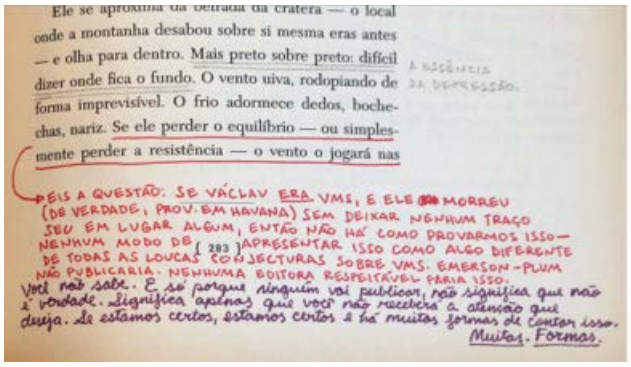


Figura 15: Guarda do livro | **Figura 16:** Carimbos de check in na contra-capa | **Figura 17:** Carimbo e manuscrito na folha de rosto.
Fonte: fotos produzidas para a pesquisa.

Na folha de rosto, o carimbo da biblioteca Laguna Verde evidencia o não pertencimento do livro pelo leitor real, indicando seu furto. Na contra-capa interna, os carimbos de check out da biblioteca indicam a passagem de tempo. No alto da contra-capa, uma mensagem orienta os cuidados com o livro, o que não ocorre, como é evidenciado nos manuscritos – espera-se que o leitor-real denuncie este ato à biblioteca. Os carimbos têm cores idênticas às disponíveis no mercado, com suas rasuras, manchas e sobreposições e indicam um descuido típico do ato de carimbar.



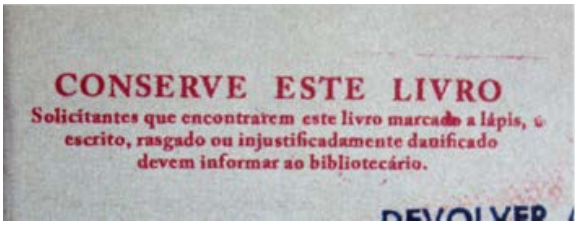


Figura 18: Manuscritos na marginalia | **Figura 19:** Carimbo da biblioteca
Fonte: fotos produzidas para a pesquisa.

As mensagens deixadas por Eric e Jennifer na marginália, quebram o tabu do livro intocável, do livro sagrado, e por ser um livro de biblioteca este ato transgride a orientação escrita no carimbo da contra-capa. "O navio de Teseu" é um livro lido, manuseado e danificado por outros leitores – é um objeto profanado.

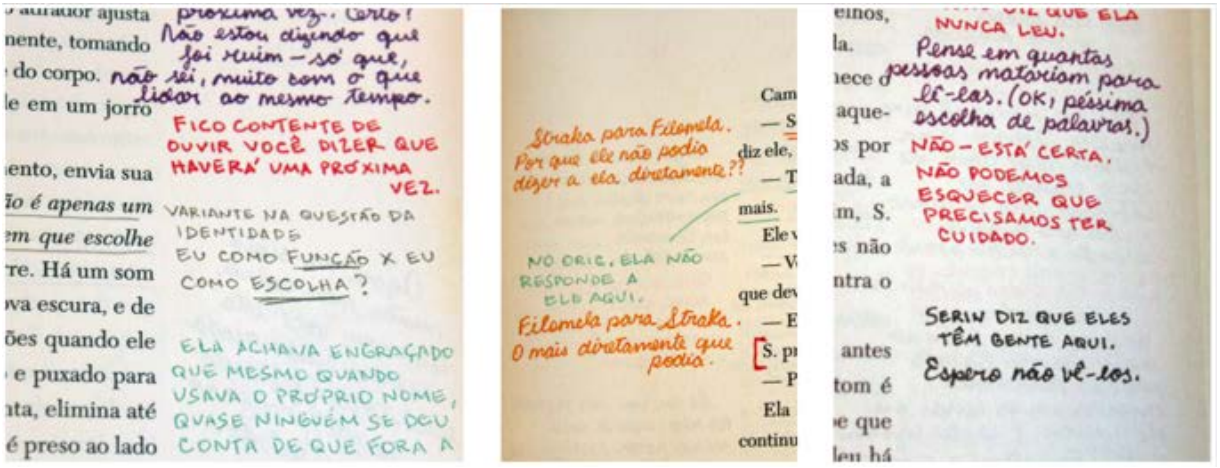


Figura 20: Manuscritos nas diversas cores de canetas e à lapis.
Fonte: fotos produzidas para a pesquisa.

As tipologias diferentes deixam claro a autoria da escrita: Jennifer tem a letra mais arredondada, cursiva e utiliza canetas nas cores laranja, azul e roxa. As de Eric são em letra de forma, normalmente à lápis ou em canetas preta, vermelha e verde, são mais formais, e percebe-se que ele é mais velho e mais inteligente que Jen. O instrumento utilizado indica noção de tempo: as primeiras mensagens, de Eric, eram escritas à lápis, havia um cuidado de preservar o livro, mas Jen começa a escrever a caneta e em um dado momento eles utilizam canetas de ponta mais grossas, indicando que não há mais nenhum cuidado com a conservação do livro. As cores representam a passagem de tempo, ao final ambos estão escrevendo juntos, lado a lado, trocando a mesma caneta preta, indicando intimidade.

Figura 21: Detalhe de alguns anexos de "O navio de Teseu".
Fonte: http://www.intrinseca.com.br/blog/2015/11/o-quebra-cabeca-literario-de-j-j-abrams/

Os 32 efêmeros encartados em páginas específicas, são produzidos em diferentes papéis, gramaturas, acabamentos e recursos gráficos como facas de corte, vinco, entre outros, de acordo com a função simbólica, estética e prática de cada um. Como uma carta amarelada em papel pautado, um recorte de jornal informando um obituário, um postal cujo o carimbo é dos *Correios* brasileiro de 1940, um fax, uma xerox de um documento, etc.

Os efêmeros "brincam" com a percepção visual do leitor ao utilizar diferentes materiais e técnicas, evidencia a troca de experiências entre o manipulador e o objeto manipulado e provoca tensão

concreta de um *voyerismo* latente presente em todas as camadas de leitura do livro. As referências simbólicas em cada escolha do design de "S." fazem com que o leitor vivencie o conteúdo textual através da materialidade, proporcionando uma imersão e uma experiência completa de leitura. A ilusão de não ficcionalidade é intensificada pelos conjuntos de cartas, dos cartões e dos postais, principalmente pelo tratamento gráfico com diferentes gramaturas, formatos, tonalidades de papéis, versos diferenciados e a criação de marcas d'água, cabeçalhos e iniciais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Roger Chartier em seu livro "Desafios da escrita" (Chartier, 2002), o mundo digital está alterando as formas de publicação, a identidade, a autoria, o próprio conceito de livro e a relação do leitor com o texto impresso. Em um cenário de transformações, o design editorial precisa atender a um leitor que é reflexo de uma sociedade multimidiática e deve se destacar pela inovação e criatividade, redefinindo, reformulando e enriquecendo suas funções, diferenciando-o. O design se torna um agente fundamental, passando a ser deste campo, a responsabilidade de fornecer os aportes sensoriais e interativos aos suportes textuais.

O uso da linguagem sincrética do design de "S.– O navio de Teseu" demonstra a narrativa verbal e a visual imbricadas, resultando num processo colaborativo, maleável e dinâmico, promovendo novas experiências e fundamental para a imersão da leitura na atualidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRAIDA, Frederico.; NOJIMA, Vera Lúcia. **Por que design é linguagem?** 1a edição. Rio Book's, 2014. 96p. ISBN 978-85-61556-67-9.

BRAIDA, Frederico.; NOJIMA, Vera Lúcia. **Tríades do design: um olhar semiótico sobre a forma, significado e função.** 1a edição. Rio Book's, 2014

CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. São Paulo: Unesp, 2002. ISBN 8571393907.

FARBIARZ, Jackeline; COELHO, Luiz Antonio. **Os lugares do design na escrita**. Editora Novas Ideias, 2008.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac & Naify 2007.

FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa preta - ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Editora Hucitec, São Paulo, 1985.

FONTOURA, Marina Burdman da. **Paratextos e descentramentos: a cultura digital e as novas hierarquias.** XIII Póscom, GT Cultura & Tecnologia, 2016

LATOUR, Bruno. **Um Prometeu cauteloso?: alguns passos rumo a uma filosofia do design** (com especial atenção a Peter Slotedijk). *Agitprop*: revista brasileira de design, São Paulo, v. 6, n. 58, jul./ago. 2014.

WOCKE, Brendon. **The analogue technology of S: exploring narrative form and the encoded mystery of the margin.** Between, vol. IV, no8. November, 2014. Disponível em: http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1313 (acessado em 20/10/2016)

REVISTAS ELETRÔNICAS

AZEVEDO, Leon Idris. **S. – de J.J. Abrams e Doug Dorst**. Canal Prelúdios. Resenha. 2016. Disponível na internet por: https://www.youtube.com/watch?v=KpEEkbdIjog

BERKOWITZ, Joe. **Inside J.J. Abrams's braim-bending book witin a book.** Fast Co. Create., 11/11/2013. Disponível em: https://www.fastcocreate.com/3021011/inside-jj-abrams-brain-bending-book-within-a-book#1 (acessado em 15/10/2016)

BERMAN, Aaron. **The most complex project of 2013.** PaperSpecs. Disponível em: http://www.paperspecs.com/paper-news/s-by-jjabrams-complex-project/ (acessado em 15/10/2016)

DuCHATEAU, Christian. **Five Questions: J.J. Abrams & Doug Dorst.** CNN. 30/10/2013 Disponível em: http://edition.cnn.com/2013/10/30/living/five-questions-j-j-abrams-doug-dorst/ (acessado em 18/10/2016)

ROTHMAN, Joshua. **The story of "S.": talking with J.J. Abrams and Doug Dorst.** The New Yorker, 23/11/2013. Disponível em: http://www.newyorker.com/books/page-turner/the-story-of-s-talking-with-j-j-abrams- and-doug-dorst (acessado em 03/09/2016)

HILL, Logan. **A long time ago, in a universe more analog.** The New York Times, 21/10/2013 Disponível em: http://www.nytimes.com/2013/10/28/books/j-j-abrams-and-doug-dorst-collaborate-on-a-book- s.html (acessado em 18/10/2016), A version of this article appears in print on October 28, 2013, on page C1 of the New York edition with the headline: A Long Time Ago, In a Universe More Analog.

KELLY, Stuart. **J.J. Abrams: from Lost to Ship of Theseus.** The Guardian, 27/10/2013 Disponível em: https://www.theguardian.com/books/2013/oct/27/jj-abrams-ship-of-theseus (acessado em 03/09/2016)

MÍDIA E PARATEXTOS: ENTRECRUZAMENTOS NA CULTURA DIGITAL[1]

Marina Burdman da Fontoura[2]
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

RESUMO: O texto literário pode hoje ser encontrado em diferentes plataformas, tornando-se acessível no computador, em *tablets* e até em celulares. Os paratextos editoriais, definidos por Gérard Genette como aparatos que giram em torno do texto principal de um livro, têm acompanhado estes deslocamentos. Desse modo, pretende-se pensar a produção literária em diferentes registros, discutindo os paratextos não só como um fenômeno de mercado, mas também à luz das quebras na hierarquização dos discursos provocadas pela tecnologia digital. Para isso, trabalharemos com o trailer do livro *Todos nós adorávamos caubóis*, de Carol Bensimon; a coluna *As 15 coisas que sei sobre meu próximo livro*, de Luisa Geisler, no blog da Companhia das Letras; a hashtag *Vida de escritor (#vidadeescritor)*, no Instagram da editora Rocco; e o folhetim *Delegado Tobias*, de Ricardo Lísias, publicado pela e-galáxia.

Palavras-chave: paratextos; blogs; mercado editorial; cultura digital.

A participação de escritores em redes sociais, sites, blogs e programas de televisão é característica cada vez mais comum na literatura brasileira. Hoje, a figura do autor ganha centralidade e adquire também novas funções no campo editorial. A mediação entre obra e leitor cabe menos a avaliações de críticos ou a matérias na imprensa e passa a ser papel do próprio escritor, que, por meio de diferentes dispositivos, alcança a atenção do público. O texto literário não apenas migra do livro para outras plataformas, mas também é produzido exclusivamente para esses meios e chega ao leitor sob diferentes formas. Blogs institucionais, trailers de livros e perfis em redes sociais são alguns dos produtos midiáticos em que o escritor se apresenta na literatura contemporânea.

Para compreender melhor esse cenário, faz-se necessário pensar sobre as mudanças em curso referentes à própria concepção de literatura, principalmente devido ao processo de transição entre a cultura impressa e a cultura digital. Segundo Vilém Flusser, o ato de escrever em linhas sobre uma superfície de papel, característica da cultura impressa, teria marcado a passagem de um mundo pautado por representações de imagens, associado ao mágico e ao ritual, para uma organização social em que um pensamento racional e ordenado predomina (FLUSSER, 2010, p. 31). A perpetuação da escrita em relação a uma sociedade oral teria feito com que uma concepção de mundo baseada em imagens tivesse dado lugar a um pensamento histórico conformado em linhas. De acordo com o filósofo, teria havido uma "tradução do código bidimensional das imagens para o código unidimensional das linhas" (FLUSSER, 2010, p. 31).

Durante esse processo, teria ocorrido uma codificação de imagens em conceitos, o que teria incentivado uma compreensão mais progressiva da história, característica da cultura ocidental moderna, fundamentada na documentação e na memória. A cultura da escrita, segundo Flusser, seria também a cultura do pensamento discursivo e histórico, e essa característica estaria refletida no pró-

1 Este trabalho é um recorte do artigo "Paratextos editoriais na era da convergência de mídias", a ser publicado completo na 22ª edição da *Revista Escrita*.
2 Mestranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na PUC-Rio. E-mail: marinabdf@hotmail.com

prio ato da escrita, que envolve pausas contemplativas que nos direcionariam para um pensamento crítico e também para a consciência histórica. O ato de escrever exige interrupções para estimular a reflexão, e a cultura ocidental seria amparada por essa lógica, tendo sua história contada de forma linear, assim como a estrutura de sua escrita.

Para ele, estaríamos vivendo um estágio de transição entre um pensamento literal e um outro, característico da cultura digital, que se ampararia em um código numérico binário. Enquanto o primeiro teria como marca a audição, o segundo estimularia o campo visual, o que tornaria possível o que o filósofo chama de agir criativamente. Desse modo, não dependeríamos mais de um pensamento linear e lógico e poderíamos, portanto, pensar e agir de forma inventiva:

> Agora, uma vez que os numerais começam a se livrar da pressão das letras e o contar torna-se algo mecânico, a força da imaginação pode se desdobrar. Os numerais, que passaram, ao longo dos séculos, por um banho de depuração da disciplina da clareza e da distinção, podem agora ser colocados a serviço de uma força da imaginação criadora, como nunca antes em qualquer lugar eles puderam se realizar. (FLUSSER, 2010, p. 51)

Apesar de não ser possível prever de forma exata o curso das mudanças na linguagem e nos costumes dos autores e leitores, percebe-se que a cultura digital já se mostra, em muitos aspectos, diferente da cultura impressa. Textos e paratextos apresentam-se na forma de imagens e áudios, estabelecem ligações entre si por meio de hiperlinks, e, assim, veem-se imersos em um processo de remissão infinito entre eles e os vários conteúdos produzidos na rede. Neste contexto, torna-se difícil distinguir onde começa ou termina uma obra literária, ou até mesmo o que poderia configurar uma. Diferentemente dos textos publicados em livros impressos, organizados e editados para serem lidos da maneira como obras acabadas, o texto online muitas vezes continua recebendo informações mesmo depois de publicado e estabelece conexões com outros textos, de diversas naturezas, que circulam no ambiente digital. Além disso, ele muitas vezes fica disponível para intervenções dos leitores, o que acaba por constituir uma rede interminável de escrituras e reescrituras.

Mesmo que não se possa afirmar que as técnicas sejam as únicas causas de transformações na cultura, é evidente que elas impulsionam mudanças no modo como a sociedade se organiza e, principalmente, se comunica. De acordo com Flusser, "uma consciência em processo de transformação clama por técnicas inovadoras, e uma técnica inovadora transforma a consciência" (FLUSSER, 2010, p. 35). Vê-se, assim, que a invenção de uma técnica comunicacional pode influenciar diversas mudanças no modo de contar e vivenciar a história, além de interferir na produção artística e cultural, como também foi o caso da invenção do códex, no século IV, e da prensa, no século XV, que ajudaram, de formas distintas, a perpetuar a cultura impressa tal como a entendemos hoje.

Em *Os desafios da escrita*, Roger Chartier ressalta que há uma pluralidade de usos possíveis para uma determinada técnica e que o modo como ela é utilizada não pode ser atribuído a uma suposta característica intrínseca a ela. O historiador assinala ainda que a mudança de hábito gerada pelo advento de novas tecnologias não vem imediatamente após sua invenção. Ao pensar sobre as possíveis mudanças que podem ocorrer baseadas na perpetuação do livro eletrônico, ele afirma que "a longa história da leitura mostra com firmeza que as mutações na ordem das práticas são geralmente mais lentas do que as revoluções das técnicas e sempre em defasagem em relação a elas" (CHARTIER, 2002, p. 112).

As mudanças na cultura incentivadas pelas tecnologias, portanto, acontecem de forma gradual e não fazem surgir imediatamente um novo cenário social. Isso fica evidente quando se reflete sobre a contemporaneidade e sobre as transformações sociais e culturais que acompanham o desenvolvi-

mento de tecnologias digitais, sendo o computador o principal exemplo. Hoje, tem-se um significativo avanço na tecnologia mas ainda não há definições ou respostas sobre qual seria seu papel na arte, na economia ou na política, por exemplo. A lentidão das transformações citada por Chartier é perceptível, ainda, quando se reflete sobre a produção artística de hoje e não se percebe de forma clara um padrão estético dos trabalhos realizados com o auxílio das tecnologias digitais. Na literatura, por exemplo, o meio digital é ainda pouco explorado se for levada em conta suas potencialidades. Tem-se a tecnologia, porém as mudanças ainda não são claras.

Já é evidente, no entanto, que essas tecnologias não afetam isoladamente setores como a arte, a política ou a economia. O processo de transição entre uma cultura e outra é acompanhado por transformações estruturais mais profundas, sendo as tecnologias coautoras de mudanças sociais amplas capazes de reconfigurar até mesmo o modo de percepção do tempo e da história, como mostrou Flusser. Segundo Henry Jenkins, vivemos na cultura da convergência, que tem como tendência a interação de velhas e novas mídias, o fluxo de conteúdos entre plataformas e o comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação. Para ele, "convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais" (JENKINS, 2009, p. 29). É, portanto, apenas ao entender a convergência de mídias como uma característica contemporânea, que se podem pensar também essas mudanças de paradigma no campo artístico.

Pierre Lévy, em *Cibercultura*, questiona a expressão "impacto" quando se trata da relação entre cultura, sociedade e tecnologia. Para ele, o uso da "metáfora bélica" não é adequado pois coloca as tecnologias como fatores externos à cultura e não as vê como parte dela. Segundo Lévy, é "impossível separar o humano de seu ambiente material, assim como dos signos e das imagens por meio dos quais ele atribui sentido à vida e ao mundo" (LÉVY, 2010, p. 22). Assim, seria preciso entender as tecnologias como produtos da sociedade e da cultura, não sendo adequado trabalhar essas três entidades separadamente, já que a distinção entre elas seria meramente conceitual.

Para tentar explicar o uso da expressão "impacto", Lévy recorre à velocidade com que as transformações começam a acontecer na vida das pessoas após o advento de novas técnicas, o que muitas vezes acaba por gerar um espanto e dá às tecnologias um aspecto de "outro" ameaçador. Ele defende ainda que, apesar de essas mudanças serem mais perceptíveis para nós, o processo de transformação é mais complexo do que essa sensação de aceleração e velocidade resultante do contato de uma sociedade com um tecnologia recém inventada. Segundo Lévy,

> Aquilo que identificamos, de forma grosseira, como "novas tecnologias" recobre na verdade a atividade multiforme de grupos humanos, um devir coletivo complexo que se cristaliza sobretudo em volta de objetos materiais, de programas de computador e de dispositivos de comunicação. É o processo social em toda sua opacidade, é a *atividade dos outros*, que retorna para o indivíduo sob a máscara estrangeira, inumana, da técnica. (LÉVY, 2010, p. 28)

Como se pode notar, quando vivenciamos a invenção de novas técnicas, encontramo-nos em um processo complexo de mudança na cultura e na sociedade e, por isso, muitas vezes um temor se instala com relação às consequências que essas transformações podem trazer. Esse sentimento, no entanto, é frequentemente acompanhado por um fascínio por essas novas possibilidades de comunicação. O medo e a ansiedade pelas possíveis consequências do advento de novas tecnologias são intensos principalmente porque elas têm a capacidade de desestabilizar um modo de organização cultural e social já instaurado. Uma pergunta frequente quando se está em um processo de adaptação a uma nova tecnologia é o que acontecerá com as mais antigas, consideradas muitas vezes obsoletas. Elas poderão coexistir com as recém inventadas ou haverá a destruição de alguma ou algumas?

As técnicas que já existem poderão se adaptar às novas demandas da cultura ou perderão sua utilidade? Hoje, encontramo-nos fazendo essas perguntas e questionando as possibilidades da escrita nas plataformas impressas e digitais.

Na literatura contemporânea, é possível perceber um cenário de diluição de fronteiras entre as diversas áreas da produção cultural e notar que a narrativa migra entre diferentes dispositivos. O texto literário não está necessariamente ligado à plataforma impressa e pode ser encontrado em outros formatos, seja em blogs, sites, redes sociais ou na televisão. Como explica Vera Figueiredo, a tendência de interseção entre campos da produção cultural não é recente e já era vista, por exemplo, na relação entre literatura e jornalismo estabelecida no século XIX, que abriu espaço para mudanças como a publicação dos romances em capítulos sob a forma de folhetins e o surgimento do conto policial e da crônica moderna (FIGUEIREDO, 2010, p.12).

Não se pode afirmar, portanto, que essa migração do texto é uma característica própria da contemporaneidade. O que se pode perceber é que, diante das novas possiblidades que os dispositivos midiáticos oferecem, outras formas de manifestação desse fenômeno são vistas e interferem na dinâmica do campo artístico. É mais fácil, assim, entender a mudança pela qual os paratextos editoriais passam. O elemento paratextual, antes mais concentrado no meio impresso, manifesta-se de formas variadas, acompanhando um fenômeno mais amplo e não recente de migração de narrativas entre plataformas. É preciso deixar claro, portanto, que esse deslocamento de conteúdo em direção a vários canais é uma característica que está presente também na contemporaneidade e que se reflete no campo cultural, incentivando, assim, as constantes mudanças no meio literário e no mercado editorial.

A iniciativa de produzir paratextos em outras plataformas além da impressa cabe ao escritor e também ao mercado, já que o modo como o campo artístico se configura hoje confere maior visibilidade ao autor e a suas obras, o que contribui para a quantidade de livros vendidos. É possível perceber, desse modo, um investimento em páginas online por parte de escritores e de grandes editoras. O computador, nesse cenário, como aponta Figueiredo, toma espaço como um meio de convergência de narrativas. Para ela, a diminuição da distância entre os campos da arte permite que eles estejam centralizados nessa mídia, que armazena e distribui a produção artística (FIGUEIREDO, 2010, p. 18). É preciso destacar também, como ressalta Jenkins, que, mesmo com o importante papel que o computador assume hoje, a tendência não é a destruição dos meios antigos, e, sim, interações cada vez mais complexas entre as plataformas (JENKINS, 2009, p. 33).

Assim, é preciso levar em consideração que a discussão, hoje, envolve ainda mais elementos que a questão da narrativa literária que é adaptada ao cinema, quadrinhos, jogos e outros gêneros. O mesmo texto literário pode ser produzido em diferentes plataformas de forma independente, não tendo necessariamente uma "obra original", e continuar estimulando o diálogo e as relações entre os suportes. Com a presença constante de textos e paratextos em diferentes dispositivos, é possível, pensar também as possíveis novas interações do leitor com a obra, frequentemente mediadas pelo escritor ou pelo mercado editorial, e também refletir sobre uma mudança nas funções exercidas pelo autor.

Não se pode afirmar que o fato de os paratextos serem produzidos na internet e na televisão, por exemplo, é exclusivamente uma estratégia do mercado para atrair a atenção do leitor. A atitude de produzir conteúdo para outras mídias parte também do próprio autor, e é, ao mesmo tempo, bem recebida pelos leitores, que, desse modo, têm um acesso mais fácil e extenso à vida do escritor e aos bastidores da obra. O que se pode perceber é que o mercado editorial, assim como o campo artístico em geral, passa por transformações e que esses paratextos têm papel importante para sua estruturação e contribuem para alcançar um maior número de leitores, o que acaba por conferir maior popularidade ao autor, que se torna uma figura midiática.

Ainda que haja diversos motivos para a centralidade que a figura do autor vem ganhando e para o aumento de popularidade das escritas autobiográficas, não se tem como objetivo discuti-los aqui. O que se pretende é analisar essa nova dinâmica dos paratextos no campo literário, que, entre outras coisas, ajuda a conferir papel de destaque para o escritor. O autor, incentivado ou não pelo mercado editorial, exerce cada vez mais funções e passa a fazer, em paratextos, a mediação entre leitor e obra. Além de promover o próprio trabalho, ele também opina sobre outras produções, como livros e filmes, e acaba exercendo um papel que antes cabia preferencialmente aos críticos. Na literatura contemporânea, não são só os campos da produção cultural que vem se fundindo, mas também as funções do autor, do crítico e do editor estão cada vez menos claras e bem definidas. As fronteiras entre a esfera da produção e a da criação artística também se misturam, e o autor se vê ainda mais imerso no mercado de editoração, participando também de projetos, colunas, trailers e outros vídeos institucionais. Nesse cenário, o leitor se desloca entre textos e paratextos online e offline e acompanha produtos feitos para o computador e a televisão, que muitas vezes despertam seu interesse para a obra impressa.

Exemplos de paratextos que ganham espaço na chamada cultura da convergência são os trailers de livros. No blog da Companhia das Letras (*Blog da Companhia*), é possível ver uma grande quantidade de vídeos que promovem obras impressas, como é o caso de *Todos nós adorávamos caubóis*, de Carol Bensimon, cujo trailer tem mais de cinco mil visualizações no Youtube. O vídeo mostra *flashes* de um avião, um carro, uma estrada, hotéis e outros elementos presentes na obra, que é definida como uma *road novel*, e exibe também trechos do livro escritos e narrados em off. A mesma autora participa de outro vídeo, postado pela Companhia das Letras no canal da editora no Youtube, que tem por volta de quatro mil visualizações. Nele, Carol Bensimon conta a história de mais um romance de sua autoria, *Sinuca embaixo d'água,* em um cenário composto por mesas de sinuca, fazendo referência ao título do livro, e relata como surgiu a ideia da obra, da criação dos personagens, além de ler trechos do romance.

Nesse caso, percebe-se a presença forte da imagem em diálogo com a literatura. Ela acompanha o texto e estabelece diferentes relações com ele, tornando possível a existência de outras maneiras de fruição do leitor. Se refletirmos sobre o trailer de *Todos nós adorávamos caubóis*, por exemplo, e sua relação com o livro impresso, será possível notar uma mudança no formato dos paratextos e na maneira com que eles se apresentam e dialogam com a obra considerada principal. O livro de Bensimon narra a história de duas jovens que se reencontram e partem em uma viagem. Na orelha do livro, lê-se que

> Cora e Julia não se falam há alguns anos. A intensa relação dos tempos da faculdade acabou de maneira estranha, com a partida repentina de Julia para Montreal. Cora, pouco depois, matricula-se em um curso de moda em Paris. Em uma noite de inverno do hemisfério norte, as duas retomam contato e decidem se reencontrar em sua terra natal, o extremo sul do Brasil, para enfim realizarem uma viagem de carro há muito planejada.

A orelha do livro impresso, também um paratexto, portanto, costuma resumir para o leitor que circula pelas livrarias e bibliotecas o que pode ser encontrado na obra com o objetivo de atrai-lo para ela. O trailer do livro também cumpre muitas vezes a função de chamar a atenção do leitor por meio de um resumo do livro, porém o faz a partir da representação da obra por imagens. Levando isso em conta, pode-se dizer que ambos, apesar de veiculados em plataformas diferentes, podem ser criados com o objetivo de despertar o interesse do leitor pelo o conteúdo do livro. No entanto, enquanto a orelha do livro não se separa fisicamente dele, o trailer só pode ser fruído nas plataformas digitais.

Assim, nota-se que o número de visualizações do vídeo pode ser completamente independente da quantidade de pessoas que de fato leram ou lerão o livro. Há trailers que se tornam virais na internet e chegam a pessoas que não têm necessariamente interesse de ter contato com a obra para além daquele vídeo e que, por estarem conectadas às plataformas em que o trailer circula, o tomam como uma obra separada, podendo desenvolver ou não posteriormente um interesse maior pelo conteúdo do livro. O trailer, portanto, exerce, muitas vezes, a mesma função de orelha ou contracapa de um livro, mas, como se encontra veiculado em outra plataforma e apresenta um conteúdo audiovisual, pode ser lido como uma obra independente, não tendo como objetivo apenas auxiliar a leitura de uma obra principal.

Ainda no *Blog da Companhia*, autores publicam artigos, entrevistas, diários e outros paratextos. Alguns escritores, como Carol Bensimon, Paulo Scott, Michel Laub e Luisa Geisler, têm colunas no site e, nelas, escrevem sobre assuntos diversos. Geisler, em 26 de maio de 2015, publicou uma coluna com o título "As 15 coisas que sei sobre meu próximo livro", e listou alguns elementos do romance que ela ainda estava escrevendo, como o nome da protagonista e uma previsão de quantas partes ou páginas ele terá. Isso mostra, assim como ocorre com os trailers de livros, que os paratextos podem chamar a atenção também para uma obra que ainda não foi publicada, isso é, eles muitas vezes existem antes da obra considerada principal. Além do *Blog da Companhia*, outro exemplo de site que publica paratextos é o blog do Instituto Moreira Salles (*Blog do IMS*). Nele, autores também postam textos variados e até conversam entre si, como foi o caso da seção de correspondência, em 2012, em que trocavam cartas relatando experiências pessoais.

Já o Facebok, o Twitter e o Instagram são exemplos de redes sociais em que paratextos editoriais são publicados. Em agosto de 2014, a Editora Rocco lançou um projeto em que convida periodicamente um escritor para ser, durante uma semana, o responsável pela conta da editora no Instagram. Cada autor escolhido tem a função de postar fotos e pequenos textos sobre a sua rotina com a *hashtag* "vida de escritor" *(#vidadeescritor*). O projeto permite que os leitores conheçam melhor os escritores e compartilhem dados sobre eles, o que funciona como uma possível maneira de chamar a atenção para suas obras e também de fazer com que os leitores que seguem a editora na rede social conheçam mais escritores de seu catálogo.

Como parte desse projeto, a autora de livros adolescentes Thalita Rebouças comandou a conta da Rocco no Instagram na segunda semana de março de 2015. Ela postou fotos de um lançamento de livro, de presentes de fãs e chegou a publicar um vídeo que mostra ela malhando em uma academia. O escritor Marcelo Moutinho, em maio do mesmo ano, postou fotos relacionadas à mudança de casa que fazia na época, a maioria delas com mais de mil "curtidas", compartilhando com o leitor as caixas que guardavam seus pertences e a vista do novo local onde moraria.

Assim, fica evidente que, com esses paratextos publicados na internet, a figura do autor ganha mais espaço no campo literário, não somente por causa das obras que escrevem, mas sua vida pessoal também é tema de projetos e chama a atenção do leitor. Ao seguir a rede social de uma editora, o leitor recebe uma grande quantidade de informações sobre os autores e acaba muitas vezes desenvolvendo um interesse pela vida pessoal do escritor. Em consequência disso, ele pode também querer conhecer e ter acesso às obras dos escritores que mais lhe interessarem.

Desse modo, é possível perceber que a migração de alguns leitores entre plataformas é feita, muitas vezes, devido ao esforço do mercado editorial para fazê-lo acompanhar o trabalho e as opiniões de um escritor específico. No entanto, mesmo que a participação e o investimento do mercado nesses paratextos sejam grandes, não é correto afirmar que esse aumento do número de paratextos na internet e na televisão se deve somente por causa dele, e nem que o único intuito desse investimento é aumentar o número de vendas. Os paratextos, como aponta Gérard Genette (2009), têm

função importante para orientar a leitura da obra e exercem papel fundamental para a organização e para a própria existência de um texto como livro.

Além da questão do aumento de popularidade da figura do autor nas plataformas digitais, ao se pensar sobre a presença massiva do texto literário em redes sociais como o Instagram, em que as imagens predominam sobre o texto, nota-se que a escrita vem deixando de ser hegemônica no meio literário. Figueiredo, no texto *Mercado de bens simbólicos e interseção dos campos artísticos na cultura multimídia*, aponta para uma nova lógica do campo literário no contexto hipermidiático. Ela ressalta que

> Na era da tecnologia digital, filmes, fotografias, textos, músicas, traduzidos em dados numéricos, inserem-se numa rede não hierárquica de circulação. Torna-se importante lembrar, então, que, face a essa contínua torrente de transformação intertextual, num processo incessante de reciclagem, textos literários vêm cada vez mais assumindo o lugar de intermídia, para usar a expressão de Youngblood, servindo de prototexto no campo da produção cinematográfica, televisiva e digital. (FIGUEIREDO, 2015, p. 6)

Desse modo, torna-se mais fácil refletir sobre a multiplicação dos paratextos na internet, onde ganham outros formatos e estabelecem diferentes ligações entre si, e, assim, pensar também sobre algumas mudanças no campo da literatura. Ainda que não seja o objetivo do artigo se aprofundar no conceito de literatura expandida, é importante ter consciência de que, na cultura digital, vídeos, fotografias e áudios, por exemplo, também cumprem o papel de unir e estabelecer um diálogo com textos, fazendo parte do campo literário e formando, antes de tudo e paradoxalmente, uma cultura predominantemente visual em meio a um número cada vez maior de textos que, devido ao modo como estão dispostos na tela, acabam por criar também um apelo visual diante dela.

No artigo *Entre o texto e a imagem: a literatura equilibrista*, Figueiredo aponta ainda para mudanças na relação entre texto e imagem quando se trata do entrelaçamento entre os campos da literatura e do cinema, e sinaliza uma perda da supremacia do primeiro, que funcionaria, cada vez mais, como "repositório de histórias a serem retrabalhadas para exibição nas telas" (FIGUEIREDO, 2012, p. 142). Hoje, portanto, estaríamos vivendo uma perda de hegemonia da cultura impressa e as imagens seriam utilizadas de forma cada vez mais recorrente, junto com os textos, na literatura. Essa mudança seria incentivada pela aceleração do processo de deslizamento do texto entre plataformas, promovendo uma descentralização dos campos e discursos. Para Chartier, o computador rompe com uma oposição que antes estabelecia que as telas seriam os suportes das imagens e os livros, dos textos. Segundo Chartier, hoje, essa oposição "é substituída por uma nova situação que propõe um novo suporte para a cultura escrita e uma nova forma para o livro" (CHARTIER, 2002, p. 106).

Como se pode perceber, as transformações que acompanham o advento de novas tecnologias acontecem também no meio da arte. Torna-se cada vez mais difícil refletir sobre arte hoje sem levar em consideração essa mudança de cenário que envolve diferentes modos de comunicação e de produção de textos. Para Steven Johnson, não faz nem nunca fez sentido pensar o mundo da tecnologia e o da arte de forma separada. Segundo ele, temos o hábito de imaginá-los dessa forma, como dois "afluentes correndo incessantemente para o mar da modernidade e dividindo, em seu curso, o mundo em dois campos: os que habitam nas margens da tecnologia e os que habitam nas margens da cultura" (JOHNSON, 2001, p.7). Johnson defende que hoje começa-se a afirmar mais frequentemente que esses dois mundos se misturam porque, com a velocidade das transformações na tecnologia, essa conexão fica evidente. No entanto, para ele, a fusão fez parte de nossa experiência desde o primeiro pintor de cavernas.

O teórico, em *Cultura da interface*, pensa os elementos do design de interface como elementos artísticos e afirma que nosso fascínio pelos computadores gráficos vem do fato de eles não se amarrarem à representação do mundo dos objetos tal como o conhecemos. Apesar de poderem imitar esse sistema, tem-se a possibilidade de "adotar novas identidades e desempenhar novas tarefas que não têm absolutamente nenhum equivalente no mundo real" (JOHNSON, 2001, p.49). Ainda segundo ele, o uso de uma nova tecnologia pode alterar nosso modo de escrever. Quando utilizamos o processador de textos, para Johnson, conceberíamos nossas frases de maneira diferente, não só por causa das ferramentas disponíveis, mas também porque o computador transformaria o processo de pensamento que se desenrola durante o ato da escrita (JOHNSON, 2001, p.105). Essa outra relação com os textos teria dado início a um estilo de escrita diferente, mais descontraído e coloquial, que estaria hoje sendo incorporado em nossa comunicação.

A constatação dessas mudanças no campo da comunicação remete novamente à transição entre uma cultura impressa e outra digital e nos levam, finalmente, à possibilidade de esboçar pensamentos mais contundentes sobre as transformações no campo da arte. Pode-se questionar até que ponto os elementos que regiam a arte produzida na cultura impressa ainda são pertinentes se aplicados à nova cultura que vem se formando e, assim, pensar o lugar dos paratextos que migram do livro para o computador. Eles se encontram presentes em um ambiente ainda pouco explorado e que, no entanto, já indica outra lógica de interação entre textos, autores e leitores, que se relacionam de forma menos hierarquizada e não se encontram necessariamente restritos a divisões entre áreas do saber. Aqui, apropriados ou não pelo mercado editorial, texto, imagem e som dialogam entre si e confundem ainda mais as já borradas fronteiras entre as áreas do saber.

Outro exemplo desse diálogo pode ser visto com a publicação do folhetim no formato de e-book *Delegado Tobias,* de Ricardo Lísias, pela editora e-galáxia. Na história, o delegado é encarregado de investigar a morte de Lísias, que teria sido assassinado. Para explorar o assunto fora do livro, o escritor criou, no Facebook, um perfil com o nome *Delegado Tobias* e adicionou leitores que o seguiam na rede social. O *fake*, que fez mais de trezentos "amigos", passou a atuar como Tobias e a se comunicar com a página do próprio autor, criando tramas fora do texto considerado principal.

O perfil do personagem, nesse caso, ultrapassou o diálogo com a história e ganhou personalidade e independência ao compartilhar matérias sobre assuntos cotidianos, como futebol. O leitor, então, passou a acompanhar diariamente a trama do personagem, que podia ou não estar relacionada com a história presente no livro digital. O escritor simulou em seu perfil oficial trocas de cartas e de e-mails com o personagem de Tobias e chegou a falar que estava sendo processado pelo personagem, que o acusava de "fazer autoficção com o seu nome". Isso mostra que, no caso da obra *Delegado Tobias*, o paratexto do livro contribui, inclusive, para a construção do próprio personagem Tobias, acrescentando mais possibilidades de leitura para a obra e dialogando diretamente com o texto considerado principal. O leitor, então, na obra de Lísias, acompanhou em tempo real os paratextos que excediam os limites do texto do livro, presenciando seus desdobramentos e podendo, assim, "curtir", compartilhar e acrescentar saberes ao que era produzido.

Nota-se, portanto, uma mudança de paradigma no campo cultural, mais evidente devido às transformações tecnológicas, que potencializam esse fenômeno e afetam a relação entre leitor, autor e obra, que fica cada vez mais direta. O autor faz papel também de crítico e de editor, dando dicas para leitores e ajudando os editores na elaboração de projetos. Na contemporaneidade, é comum a interseção das fronteiras entre áreas do meio artístico e, além disso, a divisão de papéis no campo literário também está cada vez menos nítida e bem definida. A mediação entre obra e público cabe cada vez mais ao escritor e, nesse cenário, os paratextos ganham papel de destaque.

Como as visualizações e os compartilhamentos tornam esses paratextos virais e possibilitam um grande acesso por parte do público, aumentando o sentimento de participação do leitor na obra, é possível, por fim, refletir sobre a crescente importância que eles assumem em comparação à obra considerada principal. É comum o paratexto, na esfera da internet, atingir mais pessoas do que o texto considerado principal da obra. É importante, então, repensar o conceito apontado por Genette, que os coloca apenas como aparatos que completam e protegem o livro e, assim, perceber que, hoje, com o maior trânsito do leitor entre plataformas, eles exercem também outras funções e ganham mais destaque no campo literário, seja influenciando o modo de leitura da obra, contribuindo ainda mais para o número de vendas ou conferindo maior popularidade ao autor midiático.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENSIMON, Carol. *Todos nós adorávamos caubóis.* 1 edição. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita.* 1 edição. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. "Entre o texto e a imagem: a literatura equilibrista". In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (orgs.). *Literatura e criatividade.* 1 edição. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 141-154.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Mercado de bens simbólicos e interseção dos campos artísticos na cultura multimídia*. In: Compós, 24., 2015. Brasília, 14 p.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema.* 1 edição. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

FLUSSER, Vilém. *A escrita – há futuro para a escrita?* 1 edição. São Paulo: Annablume, 2010.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência.* 2 edição. São Paulo: Aleph, 2009.

JOHNSON, Steven. *Cultura da interface: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar.* 1 edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura.* 3 edição. São Paulo: Editora 34, 2010.

ZUM: PROJETO EDITORIAL DE UMA REVISTA CONTEMPORÂNEA

Rafaela Lins Travassos Sarinho[1]
Vera Lúcia Nojima[2]
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

RESUMO: Este trabalho objetiva traçar um novo olhar sobre o mercado editorial contemporâneo, através do entendimento da produção de revistas, atentando para as dinâmicas de mercado, financiamento, atores envolvidos e mudanças pelas quais o setor vem passando nos últimos anos. De forma a qualificar satisfatoriamente este universo, faz-se necessário compreender o papel do editor e do designer no processo de edição e nas diversas camadas inerentes a esta atividade, bem como de outros atores sociais envolvidos na produção dos novos meios de circulação. Este artigo objetiva fomentar o debate sobre os rumos editoriais que abarcam a concepção de um suposto novo modelo editorial de revistas, tomando como objeto de estudo, a revista ZUM do Instituto Moreira Salles. Verifica-se, assim, que a concepção editorial da ZUM apresenta novos parâmetros na construção de um projeto editorial.

Palavras-chave: Design; Editorial; Revistas; ZUM.

INTRODUÇÃO

Publicada duas vezes ao ano, a revista ZUM foi criada em 2011 pelo Instituto Moreira Salles e conta atualmente com onze edições, tendo como foco principal a fotografia. O editor da ZUM, Thyago Nogueira, em entrevista ao blog ARTINFO[3], afirma que a primeira edição da ZUM levou cerca de um ano para ficar pronta. Para ele, era necessário, primeiro, compreender a unidade editorial da revista, entender como deveria ser o tipo de narrativa, a forma de apresentação visual dos assuntos e, principalmente, perceber a melhor maneira de amarrar esses aspectos com o universo da fotografia. Nogueira afirma que os ensaios visuais escolhidos para a publicação não objetivam representar portfólios de fotógrafos históricos ou da atualidade, mas explorar fragmentos não tão óbvios, nunca ou pouco explorados até então por veículos de comunicação de fotografia.

Nesta entrevista, Thyago Nogueira comenta um pouco mais sobre o perfil da ZUM:

> Queríamos uma revista que não tivesse nacionalismo, mas que colocasse as produções daqui e de fora em discussão. Assim criamos um perfil um pouco variado, com imagem, ensaios de texto, entrevistas, textos clássicos com o intuito de trazer um público que não fosse necessariamente da história da fotografia, como cineastas, arquitetos, e pensadores de diferentes campos para falar sobre fotografia. Apostamos na ideia de que a fotografia é um meio interessante para discutir questões variadas, que ela pode ser usada como ponto de partida para discussões profundas em vários campos.

1 Mestranda do PPG em Design da PUC-Rio. E-mail: rafasarinho@gmail.com
2 Professora Dra. do PPG em Design da PUC-Rio. E-mail: nojima@puc-rio.br
3 Disponível na internet por http em: <http://br.blouinartinfo.com/news/story/854940/thyago-nogueira-editor-da-revista-zum-fala-sobre-trabalhar#sthash.mTXaSNNe.dpuf> Entrevista publicada em 09 jan. 2013. Acesso em 10 jan. 2016

Tais denominações são emblemáticas para pensar o processo de concepção das edições da publicação. A preocupação da ZUM com a união de tantos elementos possibilita alguns debates que permitem questionar e contribuir com os estudos sobre as tendências e valores que permeiam a criação de revistas contemporâneas de fotografia.

DESENVOLVIMENTO

Emblemático para iniciar este estudo é pensar a origem editorial da revista, concebida e publicada pelo Instituto Moreira Salles. O Instituto Moreira Salles é uma instituição cultural sem fins lucrativos[4] que, em diversas ocasiões, utiliza plataformas impressas para expor as novidades e os estudos desenvolvidos dentro e fora dos seus departamentos de pesquisa.

As primeiras publicações lançadas pelo IMS foram as revistas semestrais *Cadernos de Literatura Brasileira* que tratavam da vida e da obra de escritores nacionais. O primeiro exemplar foi lançado em março de 1996, com um número dedicado ao poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto. A revista dava prioridade a escritores nacionais, trazendo aos leitores materiais inéditos como originais, depoimentos e entrevistas. Nomes como Raduam Nassar (set/96), Jorge Amado (mar/97), Rachel de Queiroz (set/97) e Lygia Fagundes Telles (mar/98) foram alguns dos publicados[5].

Outra grande iniciativa do Instituto foram os *Cadernos de Fotografia Brasileira*, onde o foco esteve na publicação de fotógrafos que viveram no Brasil ou que tiveram o país como tema de seu trabalho.

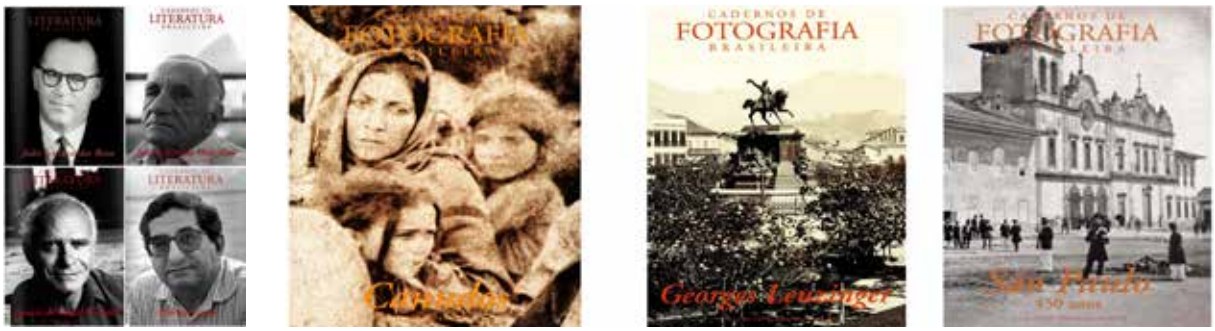


Figura 1 – Capas de algumas das revistas *Cadernos de Literatura* e *Cadernos de Fotografia*.
Disponível da internet por http em: <http://lojadoims.com.br/ims/categoria.cfm?id_categoria=42>

Além das revistas, o IMS sempre se destacou pelas cuidadosas publicações de seus catálogos e livros de exposição. Esses catálogos e livros possuem conteúdos criados especificamente para as mostras dos centros culturais, contendo fotos, histórias e entrevistas relacionadas ao autor e/ou temas explorados.

4 Para mais, acessar link institucional. Disponível na internet por http em: <http://www.ims.com.br/ims/instituto/historia> Acesso em 22 nov. 2015.
5 As edições dos *Cadernos de Literatura* estão disponíveis em modo *free publishing* no site do IMS. Disponível na internet por http em: <http://www.blogdoims.com.br/ims/cadernos-de-literatura-brasileira-disponiveis-online>. Acesso em 02 jun. 2016

Figura 2 – Algumas capas de catálogos e livros publicados pelo IMS.
Disponível da internet por http em: <http://lojadoims.com.br/ims/categoria.cfm?id_categoria=39>

Dentro deste contexto, a revista ZUM foi criada em outubro de 2011 com o propósito de discutir a temática da fotografia, publicando ensaios inéditos ou pouco conhecidos de importantes fotógrafos brasileiros e estrangeiros, acompanhados de entrevistas, artigos e textos históricos. No editorial do site, a revista é apresentada com o objetivo de "divulgar a fotografia, estimular a reflexão crítica e fazer com que esse universo se relacione com outras áreas artísticas, como o cinema, a literatura e as artes plásticas"[6].

Em entrevista à jornalista Débora Lopes do site Vice, Thyago Nogueira, editor da revista, é questionado sobre os objetivos da revista e sobre o seu surgimento.

> A ZUM surgiu da vontade e da necessidade de criar um campo de exposição e debate fotográfico, diante da variedade e da riqueza da produção atual. O objetivo é apresentar um recorte criterioso do melhor da produção fotográfica, acompanhado de reflexão intelectual profunda, que apresente os trabalhos e proponha novos caminhos.[7]

Com formação em Direito, Artes Plásticas, prática em fotografia e vasta experiência em edição literária acumulada no cargo de editor que ainda ocupa na Companhia das Letras, Thyago Nogueira conta em entrevista ao site *Olhavê* que a ideia de lançar uma revista nestes moldes foi de Flávio Pinheiro, superintendente executivo do IMS. Para ele, o fato do IMS exercer diversas atividades importantes na área da fotografia fez surgir a necessidade de participar mais ativamente na discussão, de mostrar parte dos trabalhos que estão sendo produzidos e de criar um campo de debate para a fotografia.

Para Nogueira, a ideia principal é a de democratização da fotografia:

> A ideia de que todo mundo pode fotografar é ótima e enriquece. Espero também que atraia o público para a *ZUM*, que busca democratizar o discurso da fotografia, com a preocupação de mesclá-la a outras áreas, como a literatura e o cinema. A produção fotográfica está muito intensa, vigorosa, e a revista fala da cultura fotográfica, com um quê da antiga *Realidade*, da *Paris Match* e da *Life*[8].

6 Site da revista ZUM. Disponível na internet por http em: <http://ims.uol.com.br/Revista_ZUM/D793> Acesso em 30 nov. 2015
7 Entrevista publicada pelo blog VICE. Disponível na internet por http em: <http://www.vice.com/pt_br/tag/revista+ZUM> Entrevista publicada em 02 mai. 2013. Acesso em 30 nov. 2015
8 Disponível na internet por http em: <http://olhave.com.br/blog/papo-rapido-com-thyago-nogueira-editor-da-zum/>. Entrevista publicada em 06 out. 2011. Acesso em 06 ago. 2015

Figura 3 e 4 – Capas da revista Realidade e da revista Paris Match.
Disponível da internet por http em: <http://photos1.blogger.com/blogger/1567/3406/1600/01_edicao_especial.jpg>

Figura 5 – Capas da revista LIFE.
Disponível da internet por http em: <http://www.jornalolhodeaguia.com.br/index.php?pg=desc-noticia&id=1207>

Além da preocupação em produzir uma revista de forte valorização fotográfica, um outro fator importante que fica bastante claro no discurso do editor, é o seu cuidado e envolvimento com a concepção de cada parte da edição. Segundo ele, para dar forma ao número 01 foi necessário bastante estudo e dedicação.

> Em uma revista, várias coisas acontecem simultaneamente e precisam ser orquestradas até chegar às 180 páginas finais. E a *ZUM* é grandiosa, tem muitos colaboradores. Passei um ano pesquisando, estudei e aprendi muito, e tenho carinho por cada pedacinho da edição. Eu me envolvo com todos, faço uma imersão em cada um. E agora quero muito ouvir o retorno do público, para começar a próxima edição. Revista tem essa coisa dinâmica, o primeiro número

> é o pontapé de um projeto que vai tomar rumos dos quais ainda não temos ideia, mas que sabemos que vai crescer e se aprofundar a partir dessa interação com os leitores[9].

Dentro disso, é importante entender que projetar graficamente uma edição faz parte da ação de editar e, portanto, marca definitivamente a obra que se vai pôr em circulação. O estudioso do livro, Emanuel Araújo (2008, p. 373), demarca essa função essencial:

> O que nós vemos, influencia como e o que entendemos. A informação visual comunica de modo não verbal, por meio de sinais e convenções que podem motivar, dirigir ou mesmo distrair o olhar do leitor, e todos os elementos visuais influenciam uns aos outros. Por isso, o projeto visual é uma ferramenta importante para comunicação, e não apenas um elemento decorativo. O modo como se organiza a informação numa página pode fazer a diferença entre comunicar uma mensagem ou deixar o usuário confuso (ARAÚJO, 2008, p. 373).

O processo de dedicação citado pelo editor é fundamental para pensar que a concepção editorial de uma publicação ultrapassa os limites do cuidado com o texto, o processo envolve um debate com outros setores e este elo é fundamental para o processo editorial. Para Rafael Cardoso (2005, p. 177), quando se fala em design editorial, deve-se considerar o tratamento dado ao objeto como um todo, iniciando com uma forte atenção ao texto, passando pela construção tridimensional (tamanho, papel, encadernação) e culminando em cuidados com impressão, diagramação e ilustração.

Para Thiago Nogueira, o projeto gráfico da revista deve ser capaz de fornecer grandes experiências visuais ao leitor:

> Interessa pensar na relação que há entre a fotografia e as publicações impressas, para que o leitor perceba que aquele objeto é insubstituível, que há experiências visuais que só uma revista é capaz de articular. Por isso nos dedicamos a explorar questões como a edição, a narrativa, as tecnologias de impressão, a variedade de papéis. Assim como a experiência de ir a uma exposição é única, a de folhear uma revista tem de ser também[10].

Quem assina o projeto gráfico das edições da ZUM é a designer Elisa Von Randow. Elisa trabalha como designer e ilustradora desde 1995. Em 1997, fez o Curso Abril de Jornalismo, onde permaneceu trabalhando até 2001. Assim que saiu da Abril, passou a integrar a equipe do Máquina estúdio, de Kiko Farkas, onde desenvolveu trabalhos editoriais para centros culturais como o Museu de Lasar Segall, FAAP, OSESP. Elisa, ganhadora do Prêmio Jabuti 2007, passou a desenvolver de forma autônoma – *freelancer* – projetos na área cultural, desenhando catálogos de exposições, capas de livros, jornais literários, livros de arte. Atualmente é responsável pelo projeto gráfico da revista ZUM[11] e uma das capistas oficiais da Companhia das Letras, chegando a assinar mais de 100 capas de livros da editora[12].

---

9 Disponível na internet por http em: <http://olhave.com.br/blog/papo-rapido-com-thyago-nogueira-editor-da-zum/> . Entrevista publicada em 06 out. 2011. Acesso em 06 ago. 2015

10 Disponível na internet por http em: <http://www.vice.com/pt_br/tag/revista+ZUM> Entrevista publicada pelo blog VICE em 02 mai. 2013. Acesso em 30 nov. de 2015

11 Disponível na internet por http em: <http://www.ateliedaimagem.com.br/mostraExposicao.php?exposicao_id=59>. Acesso em 09 ago. de 2015

12 Capas assinadas por Elisa ao longo dos anos. Disponível na internet por http em: <http://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=02662> Acesso em 20 mai. 2016

Figura 6, 7, 8 e 9 – Capas projetadas pela designer Elisa Von Randow para a Cia. Das Letras. Disponível da internet por http em: <http://www.elisavonrandow.com/Lado-A>

Segundo o Dicionário do Livro (Faria; Pericao, 2008, p. 600), do verbete *projeto de edição:*

> Diz-se que se projeta uma edição quando lhe dá forma gráfica, coordenando técnica e esteticamente os elementos que a constituirão. Para isso tem que levar-se em consideração o tema e a sua extensão. Em função dele, escolher-se-á tamanho mais adequado, o tipo, número e natureza de tabelas, gravuras, ilustrações, a disposição geral das páginas, o tipo de papel, capa, etc.

Sobre o processo de criação, Elisa afirmou ao site Misscaffeine[13] que, para ela, o visual vem do próprio texto, além do contexto da editoria. O estilo de escrita, a história, as emoções, os personagens que vão aparecendo ao logo da leitura também são ferramentas que cabem ao designer transpassar ao projeto gráfico.

Verifica-se, portanto, que o projeto gráfico é fruto de uma dinâmica coletiva, pois diversas experiências vão sendo somadas e consolidadas para dar fruto ao objeto final.

"A FOTOGRAFIA É UM ACIDENTE": A EDIÇÃO INAUGURAL DA ZUM

Este tópico objetiva demonstrar algumas das importantes relações abordadas no tópico anterior, a partir de uma breve análise da edição 01 da revista, intitulada de "A fotografia é um acidente".

Primeiro, é importante ressaltar alguns elementos que marcam esta edição inaugural. A começar pela quantidade de páginas – a revista contém 192 páginas –, uma característica peculiar se comparada a outras publicações em circulação no Brasil que, em geral, adotam uma média de até 40 páginas por edição[14]. Outra característica relevante, é o fato de a revista restringir a distribuição à livrarias, optando pela não circulação em bancas de revistas, costume contrário ao adotado pela maioria das editoras de revistas brasileiras.

Tais particularidades auxiliam a percepção do usuário, muitos passam a enxergar a revista como um livro. Escolhas como essas são fundamentais para o questionamento acerca das intenções em

13 Disponível na internet por http em: <http://www.misscaffeine.com.br/design/elisa-von-randow-a-designer-por-tras-das-capas-de-livros-que-voce-ama> Entrevista publicada em 21 nov. 2013. Acesso em 09 ago. 2015

14 Foram verificadas estas informações em sites de várias revistas brasileiras em circulação no Brasil.

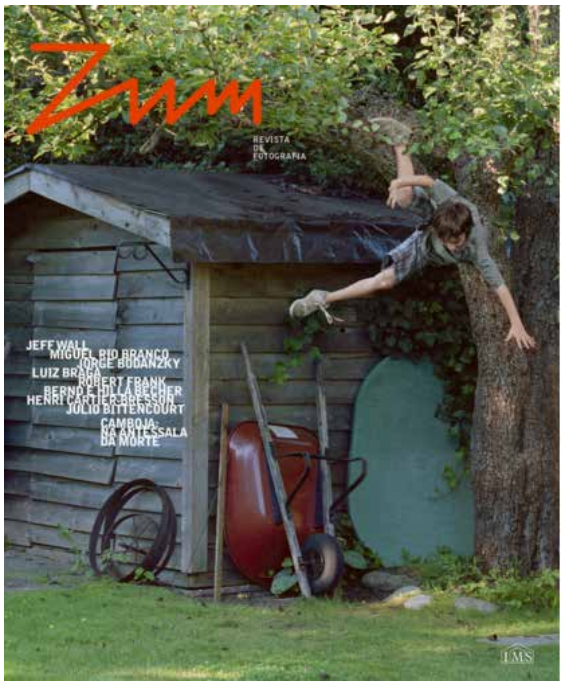


Figura 10– Capas projetadas pela designer Elisa Von Randow para a Cia. Das Letras. Disponível da internet por http em: <http://revistazum.com.br/sumarios/>

sua concepção editorial. O editor e a designer revelam-se aqui como atores que devem transpor, da melhor forma, tais intenções ao produto final.

Para Silva (2014, p. 39), a participação em todos os processos da editora, estabelece uma nítida identificação do editor com o produto final de seu trabalho e isto está relacionado com uma forma de concepção editorial que envolve criatividade individual.

A origem da palavra "editar" vem do latim *editio*, que indica dois movimentos: "dar à luz" e "publicar" (cf: (Faria; Pericão, 2008). Surge na Roma antiga para identificar aqueles que chamavam para si a responsabilidade de multiplicar e cuidar das cópias dos manuscritos, zelando para que fosse correta a sua reprodução (Bragança, 2002). São, dessa forma, os editores que mediam, junto, obviamente, com diversos outros atores, o processo pelos quais os textos serão transformados em livros, a qual público se destinam e como serão feitos estes livros. (Bragança, 2005).

Dentro desta discussão, percebe-se que o Instituto Moreira Salles optou, ao conceber a revista, pela utilização de uma gramatura mais encorpada em grande parte das páginas da revista – da folha de rosto à página 142. Esta escolha pode ser justificada pela qualidade que o papel mais encorpado oferece às fotografias impressas apresentadas, pois estas possuem uma melhor absorção de tinta na hora da impressão e proporcionam um acabamento fosco ao final, fato que torna o resultado da exposição fotográfica de maior qualidade.

A utilização de papéis de gramatura um pouco mais finas ficaram reservadas aos artigos e entrevistas localizadas nas últimas sessões da revista – das páginas 144 à 192 –, nestes casos, os recursos de qualidade fotográfica não precisam necessariamente estar reproduzidos da maneira tão fiel, pois estas páginas aparecem compostas por muitos textos e poucas fotografias.

Outra característica da edição está na variedade de cores utilizadas. As cores variam de matéria à matéria, de acordo com o assunto abordado. O branco e o preto, ainda que predominante, contrastam com cores como cinza, amarelo, preto, azul, marrom-claro, laranja-claro, vermelho e roxo exploradas ao longo das páginas.

À exemplo da matéria intitulada de *Na antessala da morte: Retratos do genocídio do Camboja,* onde páginas diagramadas sobre fundo cinza escuro, em títulos amarelos e fotografias em PB, nos ajudam a entender o quão denso é o assunto abordado, ao tratar de um relato sobre a ditadura do Khner Vermelho no Camboja.[15]

Figura 11 – Páginas da matéria N*a antessala da morte: Retratos do genocídio do Camboja.*
Fonte: Edição 01 da revista ZUM – Fotos do autor.

Observa-se também que, de forma geral, as matérias são muito extensas. A maioria variando de 10 a 14 páginas, quase sempre diagramadas sobre papéis de alta gramatura. Há duas matérias com 22 e 26 páginas, respectivamente. A primeira sobre o Camboja, assunto visto anteriormente, expõe cerca de 24 fotos ao longo do texto. Já a de 26 páginas, apresenta uma rara entrevista dada pelo casal responsável por influenciar boa parte da fotografia contemporânea no mundo, os alemães Bernd e Hilla Becher. Nesta matérias, as páginas foram compostas por uma sequência de textos corridos e por frases em destaque, sempre sobre o papel de baixa gramatura. Percebe-se que, nestas páginas, as fotografias ocupam pouco lugar de destaque, fazendo com que o discurso do casal prevaleça ao longo da leitura.

A matéria *Hotel Tropical: Encontros fortuitos nos quartos de um lugar imaginário* apresenta o projeto do fotógrafo João Castilhos. O texto escrito por João Paulo Cuenca afirma que um quatro de hotel carrega muitas contradições por representar um espaço privado que se é, ao mesmo tempo, compartilhado com desconhecidos. As fotos de João Castilhos provocam sentidos no leitor pois mostram que a sensação de exclusividade que os hotéis tentam passar é totalmente falsa.

O ensaio dividiu as fotos em quatro grupos, fotos em azul, verde, vermelho e branco que, para Cuenca, representam nós mesmos, cheios de arestas, manchas e manipulações, tocados por muitos. As paredes marcadas são os limites do corpo - somos todos um quarto de hotel. E cada vez mais expostos, com privacidade rarefeita, franqueados a visita de desconhecidos, em tempos em que as imagens de nós mesmos espalham-se em círculos que não controlamos.

Dentro disso, a diagramação não fez diferente, separou as fotos em duplas de páginas, organizadas em sequência por grupos de cores. Impressas sobre papéis de alta gramatura e sobre fundo branco, as imagens estão em destaque na matéria, parecendo respeitar o intuito de transpassar as sensações descritas por Cuenca.

15 A matéria apresenta um retrato do Camboja entre os anos de 1975 a 1979, tempo em que o país viveu sob a ditadura do Khner Vermelho, revelada como uma das mais cruéis do século 20.

Figura 12 – Páginas da matéria *Hotel Tropical: Encontros fortuitos nos quartos de um lugar imaginário.*
Fonte: Edição 01 da revista ZUM – Fotos do autor.

Dentro desta breve análise, é possível supor que o projeto gráfico das matérias dialoga com o conteúdo e, sobretudo, assegura a intenção do recado que se quer transmitir com o texto. Estas preocupações com a seleção dos assuntos para publicação, o tom do texto, a opção pelas cores, gramatura, disposição das fotografias e demais termos correlatos utilizados na ZUM, parecem demarcar a preocupação conceitual dada à revista. E marcam o que parece ser uma característica fundamental na concepção, o envolvimento do editor em todos os processos da revista e um forte elo entre ele e a designer.

CONCLUSÃO

São muitas, em quantidade e qualidade, as pesquisas sobre o universo editorial de revistas, área de conhecimento com a qual este artigo pretende contribuir. Este artigo objetivou fomentar o debate sobre os rumos editoriais que abarcam a concepção da ZUM, revista contemporânea dedicada a fotografia.

A ZUM nasce da intenção de apresentar a "boa" fotografia de forma "democrática" e do intuito de proporcionar uma certa experiência ao leitor. Pelo que se pôde ver em alguns discursos colhidos, a função do editor revela-se como um importante ponto na concepção da revista, o processo de imersão realizado em cada etapa parece fundamental e interfere na qualidade final da publicação.

Um editor e uma designer com uma vasta experiência em mercado editorial, principalmente enquanto colaboradores da Companhia das Letras, pôde contribuir para a formação de algumas características presentes na revista, que parecem bastante peculiares se comparados a maior parte dos setores de revistas periódicas.

O fato de suas publicações serem restritas a livrarias, o alto custo de venda se comparado a grandes revistas em circulação, a volumosa quantidade de páginas e a variação de gramatura e cores, revela-se com o objetivo, tal qual como descrito pelo editor, de proporcionar pequenas experiências de contemplação de fotografia ao público leitor. Todas essas características dão margem à suposição e questionamento acerca de uma nova tendência do meio editorial, o que pode ser chamado de "revista-livro"[16].

16 Neologismo dado pelas autoras. Refere-se a características presentes na edição da revista que se assemelham bastante as característica físicas do livro.

Para além dos neologismos e suposições, é, portanto, fundamental perceber que a atividade de editar é importante na circulação de ideias, estando inserida num campo relativamente autônomo, com rituais e dinâmicas próprias, mas em constante troca de experiência entre os atores presentes no processo, principalmente entre aqueles considerados centrais: editor e designer, no caso da ZUM.

O entendimento deste processo é fundamental, posto que tem pontos importantes de intersecção tanto no universo acadêmico quanto no mercado. É possível supor, ao final, que a concepção editorial da ZUM apresenta parâmetros próprios no projeto editorial que condensam e levantam uma infinidade de fenômenos e processos sociais para sua existência e circulação, alguns destes aqui discutidos, com o entendimento dos quais esperara-se que esse artigo possa contribuir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Emanuel. **A Construção do Livro: Princípios da Técnica de Editoração**. São Paulo: Lexikon/ Editora UNESP, 2008.

BRAGANÇA, Aníbal. **Uma introdução à história editorial brasileira**, in Cultura, Revista de História e Teoria das Ideias, Vol. XIV, II série, 2002, Centro de História da Cultura da Universiade Nova Lisboa (Portugal), p. 57-83, 2002.

_____. **Sobre o editor: notas para sua historiografia**. Em Questão. Porto Alegre, v.11, n. 2, p. 219-237, jun/dez. 2005.

CARDOSO, Rafael. **O início do design de livros no Brasil**. In: CARDOSO, Rafaela (org.). O Design Brasileiro Antes do Design: aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FARIA, M. Isabel; PERICÃO, M. da Graça. **Dicionário do Livro: Da Escrita ao Livro Eletrônico**. São Paulo: Editora de Universidade de São Paulo, 2008.

SILVA, Leonardo Nóbrega da. **Projeto gráfico como projeto editorial: um estudo de caso da editora Cosac Naify**. 2014. Dissertação – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Curso de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia.

HEINZELMANN, Fergs. **Thyago Nogueira, editor da revista especializada em fotografia.** Publicada em 09 jan. 2013. Disponível na internet por http em: <http://br.blouinartinfo.com/news/story/854940/thyago-nogueira-editor-da-revista-zum-fala-sobre-trabalhar#sthash.mTXaSNNe.dpuf>. Acesso em 10 jan. 2016

PINHEIRO, Flávio. **Instituto Moreira Salles.** Disponível na internet por http em: <http://www.ims.com.br/ims/instituto/historia> Acesso em 22 nov. 2015

LOPES, Débora. **Zum-Zum.** Publicada em 02 mai. 2013. Disponível na internet por http em: < http://www.vice.com/pt_br/tag/revista+ZUM> Acesso em 30 nov. 2015

BELÉM, Alexandre. **Thyago Nogueira.** Publicada em 06 out. 2013. Disponível na internet por http em: <http://olhave.com.br/blog/papo-rapido-com-thyago-nogueira-editor-da-zum/>.Acesso em 06 ago. 2015

VIANA, André. **Sobre o autor.** Disponível na internet por http em: <http://www.ateliedaimagem.com.br/mostraExposicao.php?exposicao_id=59> . Acesso em 09 ago. de 2015

MANCUSO, Bruna. **Elisa Von Randow: A designer por trás das capas de livros que você ama.** Publicada em 21 nov. 2013. Disponível na internet por http em: <http://www.misscaffeine.com.br/design/elisa-von-randow-a-designer-por-tras-das-capas-de-livros-que-voce-ama>. Acesso em 09 ago. de 2015

CORRÊA, André. **Revista ZUM**. Publicada em 21 dez. 2011. Disponível na internet por http em: <http://www.queimandofilme.com/2011/12/21/revistas-legais-revista-zum/>. Acesso em 20 jul. de 2015

CRIANDO *E-PICTUREBOOKS*: EXPERIÊNCIAS DE *STORYTELLING* DIGITAL PRODUZIDAS POR ALUNOS DO BACHARELADO INTERDISCIPLINAR EM ARTES E DESIGN DA UFJF

Thales Estefani[1]
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

RESUMO: O aumento consistente da informatização em diversas atividades cotidianas nos coloca constantemente diante de dispositivos computacionais interativos, como *tablets* e *smartphones*, que acessam a uma multiplicidade de mídias (áudio, vídeo, texto, etc) e à internet. O *storytelling* digital localiza-se, então, no centro dessa nova configuração, representando uma alternativa para contar histórias, adaptando-as a essa ubiquidade multimídia/interativa em que vivemos. O objetivo deste trabalho é apresentar a experiência de produção de *e-picturebooks* (correspondentes digitais dos livros ilustrados impressos) por alunos do primeiro semestre do Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Design da UFJF, no período 2016-1. A atividade foi desenvolvida na disciplina Seminário de Atualidade Cultural I, como parte do estágio em docência do então mestrando Thales Estefani, sob orientação do prof. Dr. João Queiroz. A importância das mudanças atuais no mercado editorial foi preponderante para a escolha de aplicar essa experiência prática em uma disciplina que se propõe a tratar de atualidades culturais.

Palavras-chave: e-book; e-picturebook; digital storytelling; docência; ensino superior

CONTANDO HISTÓRIAS EM MEIOS DIGITAIS

Histórias têm sido partilhadas ao redor do mundo com objetivos de entretenimento, educação, preservação cultural, entre outros, durante muito tempo. Uma das formas mais bem-sucedidas de se fazer isso é por meio do livro, que considerando seu formato – o códice – é um artefato que data da Antiguidade (ARAÚJO, 1995). Durante toda sua história o livro não deixou de passar por mudanças e, hoje, a "explosão dos modos eletrônicos de comunicação é tão revolucionária quanto a invenção da impressão com tipos móveis" foi no século XV (DARNTON, 2010, p. 14).

O Projeto Gutenberg – primeiro grande projeto de digitalização, arquivamento e distribuição de livros – foi criado por Michael Hart, estudante da Universidade de Ilinois, em 1971, quando ocorria um rápido desenvolvimento da eletrônica e dos processos e ferramentas computacionais. Esse fato marca o nascimento do primeiro *e-book* (livro digital), uma versão da Declaração de Independência dos Estados Unidos da América, lançada em julho daquele mesmo ano (FLATSCHART, 2014, 17%).

Na década seguinte, autores passariam a experimentar a criação de histórias contendo elementos muito diversos, como diferentes categorias de imagem e áudio. Em 1987, o lançamento do software de computador chamado *Hypercard*, deu um passo adiante no movimento da hipermídia, possibilitando a criação de experiências de *storytelling* digital como *Inigo gets out* (Goodenough, 1987), história infantil que possuía "uma série de palavras com *hiperlinks*, imagens e efeitos sonoros relacionados" (SARGEANT, 2015, p.456, tradução nossa).

1 Mestrando do PPG-ACL, Instituto de Artes e Design – UFJF. E-mail: thales.chaun@gmail.com

No final do século XX, eram muito populares os CD-ROMs com conteúdos variados, incluindo desde jogos educativos e enciclopédias, a narrativas multimídias: o *desktop* (computador de mesa) apresentava-se também como uma nova alternativa para apreciar histórias. De acordo com a pesquisadora de narrativas digitais para crianças Krystina Madej, quando usamos um computador, temos diante de nós, "combinadas, todas as mídias de storytelling do passado transformadas numa só. [...] É parte tradição oral, parte tradição impressa, parte tradição televisiva, tudo integrado para criar um todo fascinante" (MADEJ, 2003, p.2, tradução nossa).

O primeiro *e-reader*, dispositivo inteiramente dedicado à leitura de livros digitais, chamado *The Rocket eBook*, foi lançado em 1999 (LEBERT, 2010, 37%). O desenvolvimento das tecnologias computacionais tornou – e o processo continua – os dispositivos digitais cada vez menores, mais eficientes em processamento e capazes de englobar funções cada vez mais diversas. Em 2010, quando o Projeto Gutenberg já oferecia mais de 33 mil *e-books* baixados por milhares de pessoas todos os dias, a *Apple* lançava o *iPad*, um *tablet* multifuncional com oferta de cerca de 60 mil *e-books* (LEBERT, 2010, 81%). Novas configurações de *storytellings* digitais tornaram-se possíveis graças à disseminação de dispositivos computacionais portáteis como esse – *tablets* e também *smartphones*. Esses dispositivos têm influenciado a concepção, produção e difusão de livros digitais nos últimos anos, principalmente, por meio da aplicação de novas tecnologias, a introdução de novos profissionais na cadeia produtiva, novas formas de interação com os leitores, novas modalidades de relação com o ambiente físico, e a criação de novas redes de comercialização e acesso a experiências de *storytelling* digital.

O aumento consistente da informatização em diversas atividades cotidianas nos coloca constantemente diante de dispositivos computacionais, com multiplicidade de mídias (áudio, vídeo, texto escrito, etc), formas de interação e acesso à internet. Seguindo uma lógica de mercado que intenciona o acesso ao entretenimento a qualquer hora e em qualquer lugar, "os padrões de consumo de mídia estão cada vez mais móveis, digitais e multi-plataforma [...] uma forma de consumo 'multitarefa'" (SHOUP, 2016, online, tradução nossa). Contudo, conforme enfatiza Eric Shoup, "uma coisa permaneceu constante para os seres humanos ao longo do tempo: o desejo de uma grande narrativa. Narrativas persistem através de cada revolução tecnológica" (SHOUP, loc. cit).

As formas de *storytelling* digital localiza-se, então, no centro dessa nova configuração, representando uma alternativa para contar histórias, adaptando-as a essa ubiquidade multimídia/interativa em que vivemos. A importância das mudanças atuais nesse mundo da arte cooperou para a escolha de aplicar uma experiência prática de produção de *storytelling* digital em uma disciplina que se propõe a tratar de atualidades culturais, no curso de Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Design da UFJF.

De um universo amplo de experiências de *storytelling* digitais possíveis, optou-se por enfatizar uma categoria específica de *e-books*, os *e-picturebooks*.

Os pesquisadores Ana Lúcia Pinto, Nelson Zagalo e Eduarda Coquet sugerem o termo *e-picturebook* para designar os novos livros ilustrados digitais interativos para crianças. Eles propuseram "a designação de e-picturebook para estes artefatos, estabelecendo ligações com o artefato original, do qual ele herda suas principais características", o *picturebook*, ou livro ilustrado impresso (PINTO; ZAGALO; COQUET, 2012, p.225, tradução nossa). Os pesquisadores analisaram quatro tipos de experiências digitais de leitura, especificamente: adaptação de livro ilustrado impresso para digital; adaptação de animação para livro digital; livro ilustrado digital com sequência linear; e livro ilustrado digital com sequência não-linear da narrativa.

> [...] foi confirmado que os e-picturebooks são fiéis aos livros ilustrados, em como eles usam a imagem e o texto verbal e na maneira que ambos estabelecem, entre as mídias utilizadas, as

> relações semânticas. Nós também observamos que a imagem – estática e animada – assume prevalência na comunicação sobre outras mídias utilizadas nos e-picturebooks. (Ibid., p.227, tradução nossa)

Os *e-picturebooks* analisados pelos pesquisadores supracitados, definidos quanto ao seu formato digital, são o que se denomina *book-app*. Os *book-apps* são aplicativos, programas de computador adaptados para fornecer altos níveis de conteúdo interativo e ricos em mídia, desenvolvidos para aproveitar todo o potencial dos sistemas operacionais (*iOS* ou *Android*, principalmente) dos dispositivos móveis para os quais são programados.

A tecnologia e o conhecimento específico necessários para a produção de aplicativos para *tablets* e *smartphones* não poderia ser pré-condição em uma turma do primeiro período do Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Design. Dessa forma, os resultados pretendidos com a experiência prática que viria a ser adotada eram de simulações desse tipo de *storytelling* digital. Informações mais detalhadas do processo são relatadas mais adiante neste artigo.

O que falta esclarecer são as características específicas dos *e-picturebooks*. Em um trabalho recente, buscou-se produzir um levantamento de suas especificidades a partir dos estudos de alguns pesquisadores que se ocuparam de definir o formato digital (*book-app*, como supracitado) mais associado a essa categoria. As principais características encontradas foram: (i) presença de recursos multimídia; (ii) múltiplas formas de apresentação do texto; (iii) interatividade em tempo real; (iv) gamificação; (v) novas formas de organização do conteúdo (ESTEFANI; QUEIROZ, 2016, no prelo).

O PROJETO DA DISCIPLINA

A proposta sugerida para a disciplina Seminário de Atualidade Cultural I (SACI), no primeiro semestre de 2016, foi a de estimular e coordenar os alunos para produzirem experiências de *storytelling* digital similares a *e-picturebooks*. A atividade foi desenvolvida como parte do estágio em docência do então mestrando Thales Estefani, sob orientação do prof. Dr. João Queiroz, que ministra a disciplina.

Como o próprio nome sugere, a disciplina em questão se propõe a tratar de atualidades culturais em diversos campos, e por sua característica de inovação, possui uma ementa fluida que pode se modificar para incorporar qualquer questão atual dos mundos da arte.

A disciplina SACI é parte integrante do currículo dos graduandos do primeiro período do Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Design da UFJF. Neste curso de graduação, a formação é dividida em dois ciclos. No primeiro deles, todos os alunos ingressantes devem cursar as mesmas disciplinas. No segundo ciclo, eles ingressam em uma modalidade específica: Bacharelados de Artes Visuais, Design, Moda, Cinema e Audiovisual ou Licenciatura em Artes Visuais. Essa organização permite que as turmas do primeiro ciclo sejam formadas por estudantes com habilidades e interesses bastante diferentes. A interdisciplinaridade presente nas turmas foi bastante importante porque os *e-picturebooks* que a proposta do SACI pretendia produzir como resultados da disciplina são artefatos que necessitam dos mais diversos recursos artísticos (texto verbal, ilustração, efeitos sonoros, música, animação, etc).

Por tratar-se de uma disciplina de primeiro período, o SACI recebe alunos interessados em absorver informações novas, além do desejo de demonstrar suas melhores habilidades num ambiente artístico no qual eles acabam de ser admitidos; ou, até mesmo testar diversos campos da arte ao mesmo tempo para ajudar a tomar uma decisão com relação ao segundo ciclo. Isso representa um

fator positivo para a proposta apresentada para a disciplina e possível apenas graças ao caráter interdisciplinar do bacharelado em Artes e Design da UFJF.

BASES TEÓRICAS

Para que o projeto idealizado para a disciplina funcionasse, nas primeiras aulas, foi necessário introduzir bases teóricas que auxiliassem a prática que os alunos iriam aplicar.

Primeiramente, a partir do trabalho de Maria Nikolajeva e Carole Scott, foi apresentado aos alunos o que se convencionou a chamar de *picturebook theory*. É o campo de estudo dos livros ilustrados impressos, de onde os pesquisadores citados anteriormente se basearam para definir o *e-picturebook* (PINTO; ZAGALO; COQUET, 2012). Na *picturebook theory*, os livros ilustrados são definidos como artefatos formados essencialmente por textos verbais e ilustrações, elementos que se organizam no espaço da página dupla (conjunto de páginas par e ímpar justapostas) e que mantém, entre eles, uma relação dialética que os reforça e os modifica mutuamente, criando diversas funções narrativas (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011).

Para investigar como as convenções do livro ilustrado podem ser estendidas para o design dos *book-apps*, originando os *e-picturebooks*, além de compreender melhor as características desse tipo de livro digital, as pesquisas de Betty Sargeant foram essenciais (SARGEANT, B., 2013; 2015). Uma das principais preocupações ao investigar esses aplicativos com experiências de *storytelling* para dispositivos móveis é compreender como se dá o uso dos diferentes recursos multimídia e interativos na construção das narrativas.

Outro ponto crítico do projeto do SACI era definir que tipo de histórias os alunos contariam por meio dos seus *e-picturebooks*. Para isso, recorreu-se à pesquisa de Marie-Laure Ryan sobre narrativas (RYAN, 2013).

A pesquisadora identifica três tipos de enredos que podem ajudar a contar uma história. O enredo épico corresponde aos enredos arquetípicos dos contos de fadas, que se concentram na jornada de um herói para atingir um objetivo, enfatizando suas ações e motivações. O enredo epistêmico também se concentra na busca de um objetivo, mas, nesse caso, trata-se de desvendar um mistério, como nas histórias de detetive; portanto, explora a criação de pistas em fatos acidentais. O terceiro tipo de enredo é o dramático, que é estabelecido no desenvolvimento de redes de relações humanas e sua progressão no tempo da história (RYAN, 2013, pp. 24-25).

Ao identificar esses tipos de enredos, M. L. Ryan argumenta que os mais compatíveis com o recurso da interatividade em narrativas digitais são os épicos e epistêmicos, por conta de suas orientações a um objetivo específico, assim como ocorre nos jogos de videogame (RYAN, 2013, pp. 27-28). Esses tipos de histórias podem se aproveitar também dos recursos multimídia dos dispositivos computacionais móveis, em atividades como, por exemplo, visualizar cenas animadas em busca de pistas, ou ouvir efeitos sonoros que contextualizem a sequência da história que se aproxima, etc. Em histórias com enredos dramáticos a implementação desses recursos é mais problemática. Por se apoiar em recursos que pretendem influenciar as emoções e reações do espectador, ao criar rotinas interativas, o designer deveria tentar prever todas as ações e reações possíveis do usuário (RYAN, 2013, p. 29).

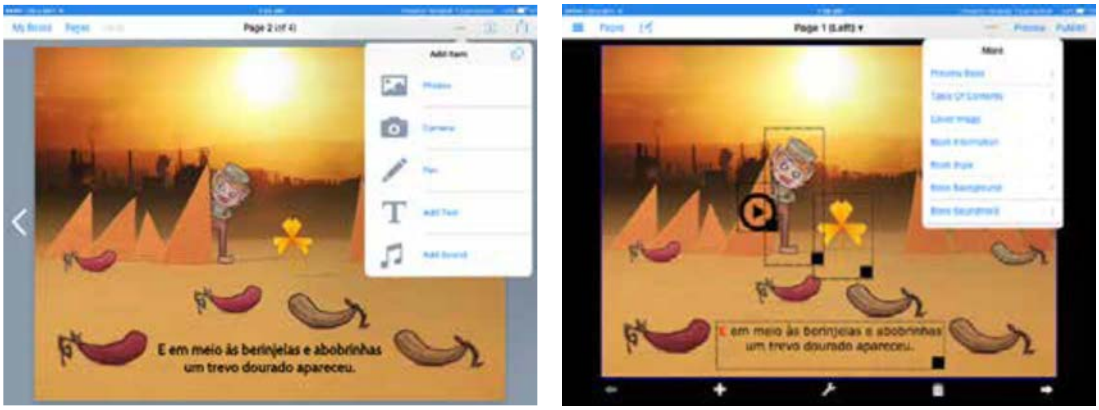
Portanto, foi escolhido trabalhar com contos de fadas na prática da disciplina SACI, visto que, além de serem histórias bastante compatíveis com recursos multimídia e interativos, em geral, são curtas, demandando um tempo de trabalho um pouco menor.

FERRAMENTAS E MÉTODOS

O plano de trabalho desenvolvido para a disciplina SACI foi organizado da seguinte maneira: 20% das aulas destinadas a apresentações teóricas que balizaram a prática dos alunos; 20% destinadas à apresentação das ferramentas e instruções sobre a utilização delas; 60% dos encontros destinados a monitoria do trabalho e apresentações dos resultados parciais. Os alunos deveriam se organizar em grupos heterogêneos com relação aos interesses pessoais (ilustração, música, audiovisual, design gráfico, etc), de no máximo três integrantes.

Para alcançar o objetivo da disciplina, que era transformar contos de fadas em experiências digitais multimídia interativas que simulassem *e-picturebooks*, foi sugerido aos alunos um conjunto de ferramentas de trabalho. A ideia não era exigir determinadas ferramentas, mas antes, apresentar possibilidades diferentes, que estivessem de acordo com as condições materiais da universidade e econômicas de todos os alunos.

Primeiramente, foram apresentados aplicativos para dispositivos computacionais móveis – *tablets* e *smartphones* – que têm como propósito produzir experiências de leitura multimídia interativas. São eles: *Book Creator*, *Creative Book Builder* e *Story2Go*. Apenas o primeiro deles, *Book Creator*, possui uma versão gratuita; e o último, *Story2Go*, é exclusivo para dispositivos com sistema operacional *iOS* (produzidos pela *Apple*). Para explicar o funcionamento dos aplicativos, foram produzidos exemplos de histórias em cada um deles [figuras 01, 02, 03].



Figuras 01, 02. Produção de *storytelling* digital no *Book Creator* e no *Creative Book Builder*, respectivamente.

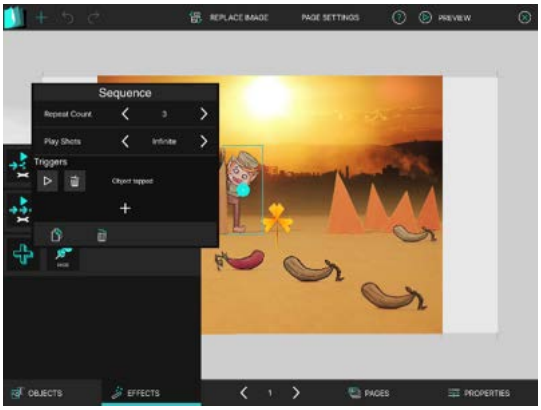


Figura 03. Produção de *storytelling* digital no *Story2Go*.

Contudo, uma alternativa se mostrou mais proveitosa para a produção das experiências de *storytelling*: o *Power Point*. Esse é um software tradicionalmente usado para produzir apresentações em slides, contudo, com a devida instrução, ele pôde se tornar uma ferramenta eficiente para a atividade proposta. O principal motivo para a sua escolha foi a compatibilidade. Enquanto os *tablets* ou *smartphones* dos alunos variavam muito no que diz respeito às marcas, aplicativos disponíveis e capacidade de processamento, computadores pessoais, laptops e os computadores do Infocentro do Instituto de Artes e Design, todos compartilhavam da presença do *Power Point*. Portanto, esse software foi adotado por todos os grupos do SACI. Para evitar problemas com as versões do software, foi estipulada a versão de 2010 como o parâmetro de salvamento dos arquivos finais dos *e-picturebooks*.

Para auxiliar na utilização satisfatória dos recursos do software, um exemplo também foi produzido no *Power Point* e apresentado aos alunos [figura 04].

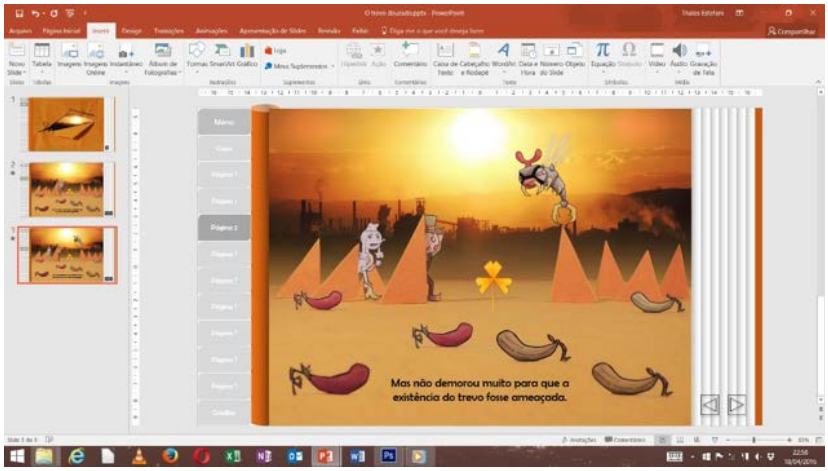


Figura 04. Produção de *storytelling* digital no *Power Point*.

Como citado anteriormente, para produzir um *e-picturebook* são necessários diversos recursos artísticos. Portanto, outros aplicativos e recursos online foram sugeridos aos alunos para auxiliar na produção dos elementos multimídia do *storytelling*. Contudo, foi enfatizado que eles deveriam utilizar suas habilidades artísticas pessoais, bem como os equipamentos e recursos com os quais estavam mais acostumados [figuras 05, 06].

O principal desafio da proposta do SACI era fazer com que histórias fossem transmitidas a partir da significação articulada entre as diversas mídias e suas formas de interação, assim como enfatizaram os pesquisadores que definiram o *e-picturebook*. Para alcançar esse objetivo, alguns métodos foram empregados.

Em um dos encontros, foi apresentada aos alunos a versão de Charles Perrault para Cinderela (Zahar, 2010). Um trecho, em especial, foi destacado. Então, foi apresentado também o *e-picturebook* da mesma história, produzido pela Nosy Crow (2011). Aos alunos, foi demonstrado como a empresa que produz *book-apps* transformou certas passagens do texto verbal original em experiências multimídias ou possibilidades de interação. A passagem em que a Fada-Madrinha transforma abóbora e ratos em carruagem e cavalos para levar Cinderela ao baile foi transformada em um mini-desafio no *e-picturebook*. Cinderela está no jardim e a Fada-Madrinha solicita uma abóbora, ratos e outros objetos que não estavam na história original. O leitor deve procurar em meio as plantas do jardim por cada item que a fada pede, completando o desafio e fazendo a história prosseguir.

Figuras 05, 06. Exemplos de utilização de habilidades diversas na produção dos *e-picturebooks* (desenho e fotografia, nos casos acima).

Após a atividade de análise, foi desenvolvida uma experiência prática de projeto. Ela consistia em duas etapas. Primeiro, a leitura minuciosa de um texto (Chapeuzinho Vermelho – versão de Charles Perrault) a fim de identificar os acontecimentos chaves, as ações sequenciais que Marie-Laure Ryan argumenta serem as características principais do tipo de enredo dos contos de fadas (RYAN, 2013). Na segunda etapa, os alunos simularam o projeto dos *e-picturebooks*, apresentando esquemas de como tratariam aquele trecho da história utilizando elementos multimídias e interações [figura 07].

Figura 07. Alunos do SACI executando as atividades descritas acima.

RESULTADOS

Na disciplina SACI, não foi exigido que os *e-picturebooks* dos grupos estivessem totalmente finalizados, mas que pelo menos cinco slides (usando o termo do Power Point, já que foi a principal ferramenta empregada) estivessem prontos. Na prática desenvolvida nessa disciplina privilegiou-se o processo de aprendizagem e a atividade criativa. Esses fatores foram avaliados através da apresentação que os grupos fizeram dos seus projetos, tendo que explicar e defender inclusive as escolhas

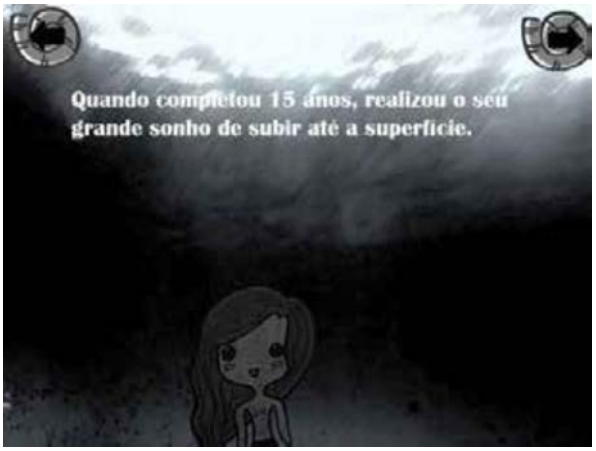
de recursos que aplicariam nas partes não finalizadas dos seus *e-picturebooks*. Além disso, um relatório de atividades foi exigido de cada aluno, explicitando suas experiências pessoais.

Abaixo, alguns dos trabalhos apresentados pelos alunos.

O conto da "Vitória Régia" foi utilizado como fonte para o *e-picturebook* das alunas Alyne Rocha, Ana Luiza Monteiro e Vivian Fregulia, que projetaram formas muito claras de sugerir interações. Nas figuras abaixo, o ícone da mão, que aparece na frente da árvore, sugere o toque que, executado pelo leitor, faz com que os pássaros fujam [figuras 08, 09].

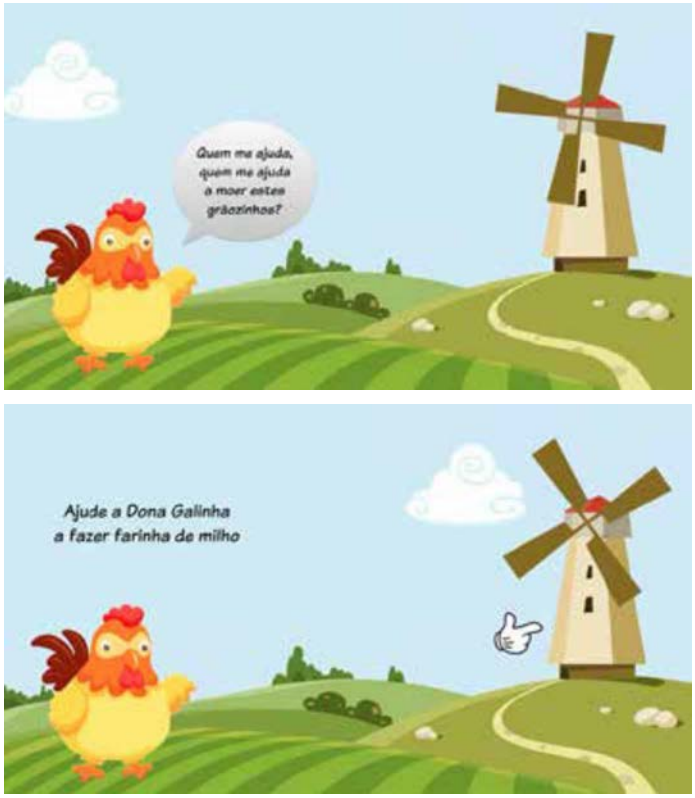
Figuras 08, 09. "Vitória Régia" e os indicadores de interação.

A versão de "A Pequena Sereia" – de Carolina Lemonge, Juliana Evangelista e Juliana Eros – utilizou variações de cores para trabalhar a carga emocional da história. O *e-picturebook*, a princípio, é todo em tons de cinza, contendo muitos elementos animados. A partir do momento em que a protagonista passa a se apaixonar, as cores começam a aparecer [figuras 10, 11].



Figuras 10, 11. "A Pequena Sereia", elementos animados e o trabalho com as cores.

"A galinha ruiva", de Marcelo Barros, utilizou um conjunto de mídias diferentes – inclusive resgatando um áudio da história, produzido na década de 1960 – para criar um projeto bastante interativo e cativante. Na passagem abaixo, o leitor ajuda a galinha a fazer farinha a partir do milho que ela colheu, mostrando a ela o caminho para o moinho [figuras 12, 13].



Figuras 12, 13. "A galinha ruiva", *e-picturebook* cheio de efeitos animados, música e narração.

A apresentação dos projetos dos alunos no contexto deste artigo, por motivos de especificidades do meio, claramente não privilegia a experiência de leitura desses *e-picturebooks*, que trouxeram diferentes contribuições à tarefa de contar histórias em meios digitais.

Ao todo, foram produzidas 18 experiências de *storytelling* digital diferentes.

A partir da apresentação dos conceitos trabalhados na disciplina, dos métodos de desenvolvimento e dos resultados apresentados pelos alunos, buscou-se demonstrar as potencialidades do *storytelling* digital interativo como paradigma bastante específico para contar histórias, o que reestrutura a maneira de pensar a própria história e como coordenar habilidades e demandas artísticas bastante diversas nesse novo campo explorável para os profissionais de artes e design.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, E. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

DARNTON, R. *A questão dos livros: passado, presente e futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ESTEFANI, T.; QUEIROZ, J. *O livro infantil ilustrado torna-se digital: book-apps como artefatos cognitivos*. In: "Anais do XV Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada: Experiências literárias, textualidades contemporâneas". Rio de Janeiro: Abralic, 2016. (No prelo)

FLATSCHART, F. *Livro Digital etc*. Rio de Janeiro: Brasport, 2014. (ePUB)

LEBERT, M. *Booknology: the ebook (1971-2010)*. Project Gutenberg, 2010. (ePUB)

MADEJ, K. *Towards digital narrative for children: from education to entertainment, a historical perspective*. In: "Computers in Entertainment (CIE)", v. 1 (1), pp. 1–17, 2003.

NIKOLAJEVA, M.; SCOTT, C. *Livro Ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PINTO, A. L.; ZAGALO, N.; COQUET, E. *From a click to a gesture: a contribution to defining the concept of children's e-picturebooks*. In: BARBOSA, H.; QUENTAL, J. "2nd International Conference Art, Illustration and Visual Culture in Infant and Primary Education - Creative processes and childhood-oriented cultural discourses". Aveiro, Portugal: Universidade de Aveiro, v. 1, pp. 223-228, 2012.

RYAN, M-L. *Interactive narrative, plot types, and interpersonal relations*. In: "Intersemiose - Revista Digital", v. 4 (2), pp. 23-34, 2013.

SARGEANT, B. *Interactive storytelling: how picture book conventions inform multimedia book app narratives*. In: "Australian Journal of Intelligent Information Processing Systems", v. 13 (3), pp. 29-35, 2013.

_____. *What is an ebook? What is a book app? And why should we care? An analysis of contemporary digital picture books*. In: "Children's Literature in Education", v. 46, pp. 454–466, 2015.

SHOUP, E. *How to make reading relevant to today's consumer*. In: "Digital Book World", online, 2016. Link de acesso: <http://www.digitalbookworld.com/2016/how-to-make-reading-relevant-to-todays-consumer/> Acessado em 05 de junho de 2016, às 15h38.

GT
MEMÓRIA

29NOV2016

Coordenação: **Thales Estefani** (UFJF)

SOBRE MEMÓRIA E MEMORIAIS ARQUITETÔNICOS

Bruno Fonseca[1]
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

RESUMO: O presente trabalho se propõe a debater algumas questões dos conceitos de memória e sua materialização em memoriais arquitetônicos. Abordado a relação desses memoriais com Imagem, Representação, Identidade. Memoriais Arquitetônicos são criados a partir de um discurso de que se deve prestar homenagem, prestar memória, a alguém ou fato ocorrido ou tema, ou grupo. Portanto esses objetos possuem uma finalidade bem definida, sempre surgem a partir e com uma vontade política, um discurso estético e as referências ao seu tempo e local de construção, isolados de seu contexto, esses memoriais são apenas formas soltas em uma paisagem. Por fim pretende levantar o questionamento se as arquiteturas destinadas a marcar uma memória, hoje, revelam uma tentativa de fluidez, da instabilidade da memória.

Palavras-chave: Memoriais Arquitetônicos; Memória; Identidade; Arquitetura Contemporânea.

IMAGEM E MEMÓRIA

O fim do século XX foi um momento onde, em diversos campos do pensamento, houve uma tentativa de se compreender as mudanças ocorridas na sociedade moderna. Dentre os temas de discussão que se fizeram presentes nesse momento, podemos destacar o tema da Memória e os desdobramentos que essa discussão traz. O historiador francês Pierre Nora, em sua obra Lex Lieux de Mémoire, trata dos lugares e objetos que formariam uma "memória nacional francesa". Mais relevante, talvez, do que simplesmente um inventário de artefatos que dariam um panorama de uma possível memória francesa, Nora faz uma reflexão sobre um conceito de Lugares de Memória e a condição de uma obsessividade arquivística desse último século.

Nora (1993) entende que o período da modernidade, com o avanço da industrialização, globalização, traz uma ideia de aceleração da vida, de ruptura com o passado, mudança. Juntamente com um sensação de aumento da velocidade do tempo histórico, a modernidade traz um sentimento de que é necessário cristalizar a memória para não perdê-la, anotar, arquivar, documentar, manter diários, fotografias, monumentos e tudo o que pode ser usado para se lembrar de algo. A consequência da aceleração da vida e da compulsão arquivística, para o historiador, é o fim da memória como havia sendo tratada desde os primeiros tempos. Para Nora (1993), então, o processo de crescimento da produção historiográfica, de produção de lugares destinados a cristalizar fatos históricos, arquivamentos, tem uma consequência direta grave: o fim da memória.

> "Fim das sociedades-memória, como todas aquelas que asseguravam a conservação e a transmissão dos valores, igreja ou escola, família ou Estado. Fim das ideologias-memórias, como todas aquelas que asseguravam a passagem regular do passado para o futuro, ou indicavam o que deveria reter do passado para preparar o futuro;" (NORA, 1993, p.8)

1 Mestrando do PROARQ/Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: arqbcfonseca@gmail.com

Os lugares de memória nascem de uma necessidade de se historizar tudo, de registrar tudo de captar cada pequeno fato, pois ao não registrá-lo, corre-se o risco de esquecê-lo. Podem ser desde fotografias de viagem, diários, monumentos em praças públicas, datas comemorativas, museus, arquivos. Assim, cria-se memórias, mesmo memórias que, poderia se dizer, sem importância, apenas pelo fato de ser necessário produzi-las. Não queremos mais ter o trabalho de nos lembrarmos desses fatos, queremos que este fato seja materializado fora de nós mesmos, assim podemos visitar cada memória quando quisermos e quando não mais quisermos viver essa memória, apenas deixamos de visitar o lugar de memória.

> "Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. [...] Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se, em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los eles não se tornariam lugares de memória." (NORA, 1993, p.13)

Os Lugares de Memória, que Nora (1993) denuncia, seriam elementos importantes na construção dessa noção de identidade que cada indivíduo adotaria (ou que seria construída para esses indivíduos). Segundo UGLIONE (2008), a modernidade assume o reconhecimento de que o processo arquivista, que na Idade Média tinha o objetivo de "congelar a memória", pode ter uma consequência contrária, a do esquecimento, mas da substituição dessa memória. Essa necessidade de arquivar tudo representaria, num olhar mais aprofundado, uma vontade de esquecer, retirar todas as memórias de nosso interior para que não precisemos nos lembrar de nada, passar a responsabilidade da lembrança para os lugares de memória.

> "Sob a ilusão de que os edifícios memoriais estarão sempre para nos lembrar, nos despedimos deles e retornamos apenas quando nos é conveniente. Na medida em que encorajamos os monumentos para fazer nosso trabalho-memória, nos tornamos mais e mais esquecidos. Com efeito, o impulso inicial de memorializar eventos como o Holocausto podem, na verdade, significar um oposto e igual desejo de esquecê-los." (YOUNG, 1993, p.5)

Outros diversos autores também denunciam esse interesse pelo tema da Memória que se fez presente na Modernidade. Entre esses autores, pode-se destacar, também, a discussão de Maurice Halbwacks sobre a existência de uma Memória Coletiva formada, e construída, por um agrupamento mnemônico coletivo. Os indivíduos, então se aproximariam uns dos outros, dando a ideia de uma certa "identidade social", pertencimento a um grupo racial, ou religioso, ou social. Também Fernando Catroga discute a conceituação de uma Memória Coletiva e algumas consequências.

> "Como consequência, as recordações radicam na subjetividade, embora cada eu só ganhe consciência de si em comunicação com os outros, pelo que a evocação do que lhe é próprio tem ínsitas as consequências que a socializam.
> Na experiência vivida, a memória individual é formada pela coexistência tensional e nem sempre pacifica, de várias memórias (pessoais, familiares, grupais, regionais, nacionais, etc.) em permanente construção, devido à incessante mudança do presente em passado e às alterações ocorridas no campo das re-presentacoes (ou re-presentificacoes) do pretérito. (CATROGA, 2015, p.11)

Apesar de CATROGA (2015) afirmar que "tem de se reconhecer que a identidade é um produto social, de certa maneira sempre em devir no quadro de uma relação dialógica e temporal entre o eu e o outro", deve-se também reconhecer que o potencial imagético e da formação de uma identidade espacial que esses Lugares de Memória desenvolvem. Dentre as diversas formas que os lugares de memória podem adotar, um destaque especial poderia ser dado aos Memoriais Arquitetônicos, Monumentos instalados no espaço público, devido à visibilidade que essas obras adquirem na imagem da cidade.

> "Uma estrutura física viva e integral, capaz de produzir uma imagem clara, desempenha também um papel social. Pode fornecer a matéria-prima para os símbolos e memorias coletivas da comunicação entre grupos (LYNCH, 1960, p.14)

Assim sendo, podemos considerar que há uma grande contribuição dos lugares de memória para a construção de uma certa identidade, fortalecida pela ideia de memória coletiva. Mesmo que não se aceite que exista essa memória que seria forjada e alimentada pela comunidade, pelo grupo, deve-se levar em conta a importância desses lugares de memória para o desenvolvimento de uma noção espacial e imagética da cidade e do indivíduo. Portanto esses artefatos mnemônicos, em destaque, como já foi dito, os Memoriais Arquitetônicos erguidos no espaço público, contribuem para a construção de uma História oficial, onde pessoas, fatos, acontecimentos, atividades, deixam de ser memória bruta para tornar-se história de um povo, nação, grupo. (NORA, 1993). Independente se essa história oficial é a verdade, ou se não é a única versão válida do fato, ou mesmo se ela é engrandecida e mitificada, o fato é que essa história se solidifica nos lugares de memória e perde um sentido de maleabilidade, típica da memória, não materializada, passível de ser transmitida verbalmente, culturalmente, adquirida, em contraposição à ideia de uma memória registrada, arquivada, cristalizada, materializada, que seria somente história ou vestígio.

MEMORIAIS ARQUITETÔNICOS

Dentre as tipologias que esses Lugares de Memória podem adotar, como já foi dito, um especial destaque poderia ser dado aos Memoriais Arquitetônicos edificados em espaço público. Arquiteturas com objetivo de cristalizar uma memória a fim de se tornar uma memória "de todos".

Apesar de se focar em memoriais de Guerra, James Mayo (1988) nos traz algumas reflexões importantes sobre os Memoriais como um todo e não exclusivamente aqueles destinados a solidificar uma memória de guerra. Além da função historiográfica, o autor quer demonstrar que os memoriais de guerra marcam uma memória política. Para MAYO, "Um memorial é um artefato que impõe sentido e ordem além das experiências temporais e caóticas da vida" (1988). As relações dentro dos memoriais não são fruto do acaso, mas estrategicamente criadas para fins definidos. A sociedade, ou a vontade de alguma instituição, reflete o que representa seus valores e o que ela quer perpetuar como a memória. Assim, os Memoriais não só tem a finalidade de marcar um fato histórico, prestar homenagem a uma pessoa ou grupo social, mas reflete diretamente o que essa sociedade quer lembrar.

> "Memoriais de Guerra na paisagem parcialmente refletem a história política de uma nação. Comemoração através de memoriais de guerra espelha não só o que uma sociedade quer lembrar, mas também o que ela deseja esquecer." (MAYO, 1988, p.75)

Outro que trata dos Memoriais é Reinhart Koselleck, o autor trata da ideia de que os vivos não teriam relação de identidade com os homenageados em um memorial. Para Koselleck (2002), a única

identidade que permanece em todos os memoriais é a identidade dos mortos com eles próprios, todos os outros significados, que são atribuídos por força política ou social carregam significados que se perdem no tempo, e podem sofrer modificações. Há uma diferença em relação aos memoriais de guerra, porque eles evocam a ideia de seres humanos assassinando outros seres humanos, portanto é necessária algo que justifique essas mortes. Morrer pode ser um ato solitário, mas matar sempre exigirá a existência de um outro. Assim, foi necessário criar um propósito pra morte, não um simples morrer, mas um "morrer por algo", é preciso criar um discurso que valide o propósito dessas mortes. Propósito esse que é criado pelos sobreviventes, e não por aqueles mortos homenageados.

> "A tese que eu quero demonstrar com a história é: a única identidade que perdura, clandestinamente em todo memorial de guerra é a identidade dos mortos com eles próprios. Toda identificação política e social que tenta capturar visualmente e corrigir permanentemente o 'morrer por ...' desaparece no decorrer do tempo" (KOSELLECK, 2002, p.289)

O historiador James Young prega a ideia de que todos os memoriais – ele escreve sobre Memoriais ao Holocausto, mas poderia se estender a ideia aos outros memoriais também - carregam consigo algum ideal de significado, que poderá, ou não, fazer sentido dentro de seu contexto. Os memoriais sempre surgem a partir e com uma vontade política, um discurso estético e as referências ao seu tempo e local de construção, isolados de seu contexto, esses memoriais são apenas formas soltas em uma paisagem.

> "Dependendo de onde, e por quem esses memoriais são construídos, esses lugares lembram o passado de acordo com uma variedade de mitos nacionais, ideais, e necessidades políticas. Alguns recordam mortos de guerra, outros resistência e outros, ainda, assassinatos em massa. [...] Em um nível mais específico, esses memoriais refletem o temperamento do tempo da memória do artista, seu lugar um discurso estético, seus meios de comunicação e materiais" (YOUNG, 1993, p.1-2)

Young, também, faz referência à Halbwacks que teria afirmado que os indivíduos somente teriam uma memória quando relacionados dentro de um grupo, família, etc. Assim, o esforço dos governos em criar espaços de memória comum, edificados no espaço público se justificam no fato de se querer criar memórias comuns, valores compartilhados.

> "A instituição de uma sociedade é automaticamente gerada em respeito a criação de uma memória compartilhada – ou ao menos a ilusão dela. Por criar um senso de um passado compartilhado, certas instituições, como dias de memória nacional, por exemplo, adotam o senso de um presente e futuro comuns, até o senso de um destino nacional comum. Nesse caminho, memoriais providenciam lugares onde grupos de pessoas se juntam para criar um passado comum a elas, lugares onde eles contam suas narrativas formadores, suas histórias 'compartilhadas' do passado" (YOUNG, 1993, p.6-7)

REPRESENTAÇÃO

Uma outra consideração a respeito do texto de Young é sobre a forma, desenho, aparência, que esses memoriais adquirem. Segundo o historiador, "para muitos artistas contemporâneos, a necessi-

dade da arte, não do público ou da memória, vem primeiro. [...] o público-alvo é ninguém além deles próprios." (YOUNG, 1993). E isso acarreta em consequências na aceitação ou rejeição, por parte da população, aos memoriais. Young afirma que há uma certa rejeição à abstração no desenho de um memorial e, para os sobreviventes do Holocausto, suas experiências foram (e, em alguns casos, continuam sendo) reais, e a materialização desses memoriais demandam uma visão mais literal dessa experiência. "We weren't tortured and our families weren't murdered in the abstract [...] it was real" (YOUNG, 1993)

James Young se posiciona contrário às abstrações na projetação de monumento e memoriais, como já foi dito, para o historiador, as pessoas que passaram pelo trauma de uma guerra não se identificam com memoriais de formas abstratas, seu sofrimento seria "real" e não "abstrato". Paradoxalmente, contemporaneamente à publicação de seu texto, a figuração já não é prevalente tanto no campo das artes plásticas, quanto no campo da arquitetura. Uma possível discussão nesse ponto poderia ser explicada pelo fato de que James Young trata o público que visita esses memoriais como "observadores" A ideia de um usuário/visitante "observador" - viewer, no original), que tem suas experiências sensitivas exclusivamente através da visão – já não representa o pensamento atual no campo das artes e da arquitetura, que hoje as teorias pregam um usuário corpóreo e multisensorial. "It is as if figurative sculpture were needed to engage viewers with likenesses of people, to evoke an empathic link between viewers and monument that might then be marshaled into particular meaning" (YOUNG, 1993)

É possível que tivesse sido importante que os memoriais do período do início do século tivessem uma forma figurativa clara, pois os estados-nação precisavam construir uma noção de "identidade nacional" para garantir o sucesso de sua administração. Assim, os detentores do poder pretendiam passar uma mensagem clara, de fácil entendimento, e que pudesse agregar toda a população. Fugindo, então, de formas abstratas, que pudessem causar alguma ambiguidade ou múltipla interpretação, e ancorado no argumento da população se identificar com algo "real", os memoriais do início da modernidade buscavam inspiração na representação de soldados, heróis, mártires. Algumas tipologias figurativas foram tão repetidas que era necessária uma identificação direta escrita para se diferenciar os monumentos.

> "De novo e de novo, os mesmos guardiões, heroínas, águias, galos, ou leões emergiam sobre palmeiras, tochas, capacetes ou troféus de todo tipo; não só se remetia à vitória ou às vítimas, mas ao mesmo tempo, estabelecia um padrão intuitivo de política educacional." (KOSELLECK, 2002, p.301).

Alguns teóricos contemporâneos da Arquitetura, e também boa parte dos arquitetos projetistas, trata hoje a experiência do usuário de algum objeto arquitetônico como uma experiência multissensorial, uma experiência do aqui e do agora, diferentemente da grande ênfase, para não se falar em uma exclusividade, dada ao sentido da visão pelos arquitetos modernos. Para Ignasi de Solà-Morales "É este, um tempo menos formalista, mas também menos historicista. É a primazia do estante da ação pontual." (SOLÀ-MORALES. 1995).

O fim do século XX, como já foi dito, foi um momento de revisão do século que estava findando e das mudanças ocorridas nele, sentidas principalmente após a Segunda Guerra. Diversas abordagens entre os autores chamam esse período, diferindo-o do início da Modernidade, alguns chamam de Pós-Modernidade, Modernidade Tardia, Modernidade Líquida, mas todos parecem concordar em um ponto: Essa Modernidade está cada vez mais fluida, flexível, desmaterializada e em um processo de aceleração onde a percepção da velocidade é cada vez maior. Zygmunt Bauman (2000) chama o

período em que vivemos de Modernidade Líquida fazendo uma contraposição com a rigidez que teria permeado o período da Modernidade "Sólida", e seus tempos de poderes totalitários, e que estaria em um processo de liquefação, tornando-se cada vez mais fluida, leve, maleável e incerta, onde tudo pode acontecer, tudo pode ser feito e nada do que é feito, será feito para sempre. Já Marshall Berman acredita que a Modernidade do fim do século seria mais próxima dos "primeiros modernos", em um processo evolutivo da própria Modernidade. Berman (2007) acredita que a essência da modernidade é uma autodestruição e reconstrução num processo infinito que estaria sempre se renovando. Assim, esse processo de destruição criativa.

Solà-Morales (1993), percebe uma mudança na arquitetura a partir de uma leitura da mudança para essa modernidade "desmaterializada" que tais autores denunciam e ancorado na filosofia da dominação e do poder de Michel Foucault. A estrutura de poder no início da modernidade ainda seria uma estrutura herdada de um Colonialismo, onde era necessária a presença física dos detentores do poder. A partir da Segunda Guerra, e sua sequência com a independência das colônias, essas estruturas de poder passaram a ser como que "virtuais". Arquitetura, seria então, um reflexo do poder vigente. Poder, este, que é desmaterializado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que os objetos, artefatos, monumentos, lugares de memória podem não representar a "Memória coletiva" de um grupo, povo, nação, mas garantem uma contribuição para a imagem mnemônica que temos da cidade, do lugar, da paisagem Os temas abordados em tais objetos, chamados aqui de Memoriais Arquitetônicos, em parte refletem o que um grupo quer perpetuar no tempo e "gravar na história", mas podem também refletir o que esse mesmo grupo quer esquecer, tirar essa memória de dentro de si e edifica-la no espaço a fim de livrar-se do peso da lembrança. Os temas e a abordagem que esses Memoriais Arquitetônicos tomam refletem, também, a vontade e os desejos "escolhidos" para escrever uma "história oficial", assim os governantes elegem heróis, mártires, fatos que, seguindo suas intenções, pretendem ditar a história que é escrita. Consequentemente, os Memoriais Arquitetônicos e essa tentativa de construção de uma "memória coletiva" ou uma história oficial representam diretamente as vontades de grupos que detém o poder para si. Como analisado por Solà-Morales, a arquitetura representa, e reflete, as estruturas de poder vigentes e hoje tais estruturas são ditadas por uma desmaterialização, flexibilização e fluidez. Essas estruturas – tanto de poder quanto arquitetônicas – devem, ao menos parecem, inexistentes, invisíveis. Essa é uma possível resposta ao fato de que recentemente os objetos edificados com a finalidade de "materializar" a memória algo estejam cada vez mais "desmaterializados".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Zygmunt. Modernidade Líquida. Ed. Zahar. Rio de Janeiro, 2000.

BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido se desmancha no ar. Editora Companhia das Letras, São Paulo, 2007.

CATROGA, Fernando. Memória, história e historiografia. Editora FGV, Rio de Janeiro, 2015.

KOSELLECK, Reinhart. War Memorials: Identity Formations of the Survivors. In: *The Practice of Conceptual History*. Stanford: Stanford University Press, pp. 285-326. 2002.

LYNCH, Kevin. A imagem da cidade. Edições 70, 1960.

MAYO, James M. War Memorials as Political Memory. In: *Geographical Review*, Vol.78, No. 1, pp. 62-75. 1988

NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. In: *Revista Projeto História*. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. Colonization, violence, resistance. In: ANYWAY. Barcelona, 1993.

_____; Forma, memoria, acontecimiento; In: *AV Monografías* 53, 1995, pág 20-26.

UGLIONE, Paula. Arquivo Mnemônico do lugar: Memória e histórias da cidade. Tese de doutorado, PROARQ/ FAU-UFRJ. Rio de Janeiro. 2008

YOUNG, James E. The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning. New Haven: Yale University Press, 1993.

VINCENT, VAN GOGH E AS CARTAS PARA THÉO: RELAÇÕES EPISTOLARES E NARRATIVA EM QUADRINHOS DE BARBARA STOK

Luciana Freesz[1]
Francine Natasha Alves de Oliveira[2]
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

RESUMO: Neste artigo, pretendemos analisar a obra *Vincent*, novela gráfica de Barbara Stok, estabelecendo relações com as cartas que o pintor Vincent Van Gogh trocou com seu irmão mais novo, Théodore (Théo) Van Gogh. Pelas correspondências organizadas em *Cartas a Théo* temos a possibilidade de compreender toda a formação do pensamento estético do artista Van Gogh. Partindo do princípio de que os escritos do artista se compõem de traços autobiográficos, buscamos fazer um paralelo entre os depoimentos do pintor e a narrativa construída por Stok, compreendendo a adaptação e a ficcionalização para a linguagem dos quadrinhos.

Palavras-chave: Literatura; quadrinhos; Van Gogh; imagem.

INTRODUÇÃO

O pintor Vincent Van Gogh (1853-1890), com suas pinceladas expressivas e cheias de movimento, criou uma linguagem artística única e inimitável. Sua genialidade foi reconhecida logo após a sua morte. A história de vida do artista fez e faz, ainda hoje, com que suas obras tenham grande valor no mundo da arte. A mistura da inquietação do artista e da genialidade de sua obra despertam curiosidade sobre a fase final e mais turbulenta de sua existência, uma vez que sua trajetória foi permeada por transtornos e crises mentais.

A novela gráfica *Vincent*, de Barbara Stok, publicada pela primeira vez em 2012, narra a trajetória de Vincent Van Gogh desde a sua partida de Paris, em 1888, para a cidade de Arles, no sul da França, até sua estadia na cidade de Auvers-sur-oise. Ainda pouco conhecida nas pesquisas, é uma história em quadrinhos que tem como características marcantes a construção biográfica e a referência à memória do pintor holandês.

Barbara Stok, assim como Van Gogh, é de origem holandesa; a autora nasceu na cidade de Groningen em 1970. Antes de decidir se tornar uma escritora e ilustradora de quadrinhos, ela trabalhou como fotógrafa e jornalista. Em 1998, estreou com o livro *Barbaraal tot op het bot*[3]. Em suas obras, temas como concertos, noitadas, embriaguez, os primeiros passos no caminho para o amor e o medo da morte são abordados com leveza. Seu traço original, sua narrativa delicada e sua maneira de ampliar pequenos detalhes da existência fizeram sucesso. *Vincent* é seu oitavo livro, uma obra na qual a autora trabalhou por três anos, com apoio do Museu Van Gogh, e que foi publicada em vários países.

1 Doutoranda em Letras: Estudos Literários na Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: lufreesz@gmail.com
2 Doutoranda em Letras: Estudos Literários na Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: francine.alves.oliveira@gmail.com
3 Ainda sem tradução para o português; o título em inglês seria: *Barbara: The Bare Bones.* Informação coletada no catálogo *10 Graphic Novelists from Holland.*

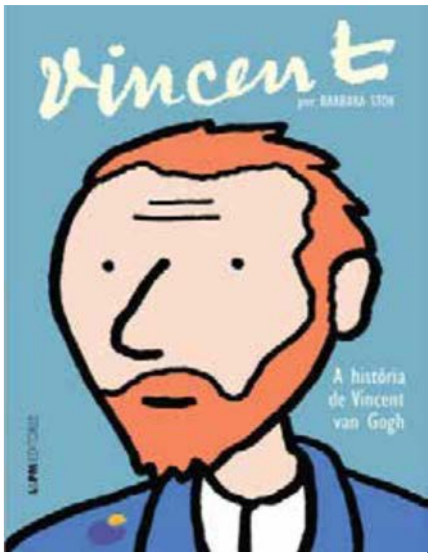


Figura 1. Capa

Vincent é uma narrativa que trata de um período específico da vida e da trajetória de Van Gogh. Ao se mudar para a cidade de Arles, o pintor, como escreve em suas cartas, depara-se com as paisagens, os campos e as imagens que então lhe proporcionaram um grande estímulo e foram matérias-primas para a fase, considerada pelos críticos, como a mais produtiva e revolucionária de sua arte.

Para entendermos a narrativa biográfica criada por Barbara Stok é necessário compreender, antes de tudo, o conteúdo narrativo presente nas correspondências trocadas entre o artista holandês e seu irmão Théo.

VINCENT E AS CARTAS

A obra *Vincent*, sendo uma narrativa em quadrinhos, possibilita uma intensa investigação a respeito da vida do pintor. Diferentemente de um quadrinho comercial, é uma novela gráfica contendo uma biografia do artista. De acordo com Pepe Gávez:

> O grande avanço, o grande salto que a história em quadrinhos como meio de expressão deu nestes últimos anos não foi produzido apenas no campo da linguagem, mas também no da ambição expressiva, na vontade de abarcar objetivos narrativos mais profundos e mais complexos. (GÁLVEZ *apud* GARCIA, 2012, p. 35)

A autobiografia de Van Gogh foi deixada de duas formas: em seus registros escritos e em sua obra pictórica, ambas com narrativas tão entrelaçadas que é difícil compreender uma sem a outra. Van Gogh pintou 879 quadros em menos de uma década, de 1881 a 1890. Dentre todas essas obras, vendeu apenas uma em vida, a tela *A vinha vermelha.*

O artista produziu uma extensa obra epistolar com mais de 1000 cartas; dentre essas, 652 foram escritas para o seu irmão, Théodore. Na antologia utilizada para esta pesquisa (VAN GOGH, 2012) estão reunidas 200 dessas correspondências. Durante dezoito anos ele escreveu com muita frequência para seu irmão, para sua irmã Wilhelmina, bem como para seus amigos pintores Anthon Van Rappard, Émile Bernard e Paul Gauguin.

Nessas epístolas fica evidente, para o leitor, que o pintor tinha uma força espiritual extraordinária, incontrolável e que se sentia deslocado, muitas vezes fora de lugar por ter ideias ousadas. Vincent sabia que seria solitário, um rebelde, cujo trabalho apresento algo muito íntimo, e que ele agiria como um missionário religioso pregando a mensagem artística que pretendia passar. Ainda, pode-se perceber, pela leitura das cartas, uma obsessão espiritual de Van Gogh pelos camponeses e trabalhadores, que diversas vezes foram motivos temáticos para muitas de suas pinturas.

A cidade de Arles representou ao mesmo tempo a maturidade intelectual de Van Gogh e o começo de seu fim trágico, decorrente da constante incompreensão de sua conduta e de problemas psicológicos que ainda são objeto de investigação por parte de pesquisadores. A personalidade complexa do pintor e seus dilemas em relação à própria mente foram direcionadas para seu potencial criativo, fazendo com que ele produzisse incessantemente.

Em *Cartas a Théo* encontramos reunidas várias informações a respeito da formação e do amadurecimento do artista plástico, oferecendo-nos toda a trajetória de composição do seu pensamento estético. Vincent ressalta em seus escritos as reflexões sobre seu novo código de linhas, cores e composições. O pintor nos mostra como um artista vê, entende e sente o mundo que o rodeia.

Nas cartas, ele escreve ainda sobre a dificuldade de desenhar e enfatiza repetitivamente a importância do exercício e da prática de estudos para se atingir o objetivo principal da representação por meio da imagem, como é possível notar no depoimento abaixo:

> Vou tratar de conseguir na escola de veterinária reproduções anatômicas, por exemplo, de cavalos e de vacas, de carneiros, e desenhá-las como a anatomia do homem. Existem leis de proporção, de luz e de sombra, de perspectiva, que devemos conhecer para poder desenhar; se não tivermos este conhecimento, sempre estaremos numa "luta estéril" e jamais conseguiremos "parir". É por isso que acho que agi bem ao conceber o assunto desta forma e quero me esforçar para formar aqui, neste inverno, um certo capital de anatomia; não podemos esperar por muito mais tempo, e afinal isto ficaria ainda mais caro, pois seria uma perda de tempo. Acredito que esta será também sua maneira de ver. O desenho é uma luta dura e árdua (VAN GOGH, 2012, p. 55-56).

Vemos, pelo depoimento, que Van Gogh se preocupa, assim como muitos outros artistas, em aprimorar seus estudos em anatomia animal ou humana. Seu objetivo – "Existem leis de proporção, de luz e de sombra, de perspectiva, que devemos conhecer para poder desenhar [...]" – se traduz na tentativa de desenvolver suas habilidades a partir do olhar pela natureza. Ainda, com absoluta certeza, o pintor nos afirma que a produção corresponde a um trabalho de parto – "[...] se não tivermos este conhecimento, sempre estaremos numa "luta estéril" e jamais conseguiremos "parir". Entendemos, dessa forma, o uso do verbo "parir" como a concepção e idealização final do trabalho.

Nesse sentido, poderíamos pensar na experiência criativa em conjunto com Fayga Ostrower (2013). Segundo a autora, a criação surge de uma motivação interior. A motivação, carregada de intenções psíquicas, impele o fazer. A autora coloca a experiência criativa como uma experiência de vitalidade. Assim, para ela, criar não é um esvaziamento ou relaxamento pessoal, ou uma substituição da realidade, mas seria, ao contrário, "a realidade", que apresenta dimensões novas pelo fato de nós a articularmos em níveis conscientes e complexos (OSTROWER, 2013, p. 28)

Fayga Ostrower (2012) cita artistas cuja criatividade foi estimulada graças a graves conflitos emocionais: Proust, Kafka, Van Gogh, Gauguin e Munch. Ela acredita que o conflito não seria "o portador" da criatividade, mas sim a proposição de uma temática significativa para cada artista, em específico. O conflito orienta no processo criador, mas não pode ser confundido com o potencial criador da pessoa.

Para o historiador de arte Giulio Carlo Argan:

> Com Van Gogh, inicia-se o drama do artista que se sente excluído de uma sociedade que não utiliza seu trabalho, fazendo dele um desajustado, candidato à loucura e ao suicídio. E não só o artista: uma sociedade pragmatista que atribui ao trabalho a finalidade exclusiva do lucro não pode senão rejeitar aquele que, preocupado com a condição e o destino da humanidade, desmascara sua má consciência (ARGAN, 1992, p. 123).

É complexo oferecer explicações sobre como o processo de criação de uma arte acontece. O que a maioria das pessoas chama de "inspiração" não está inscrito nas categorias de estudos científicos e tudo o que possuímos são depoimentos, bastante variados e subjetivos, sobre como cada artista ou ilustrador expressa sua ideia, seu "conceito" no papel ou na tela. O próprio Van Gogh, nas cartas, explicita o fato de não saber sistematicamente como o processo criativo ocorre. Como vemos, o artista pode agir intuitivamente quando da execução da sua própria obra. A respeito de sua pintura, o Van Gogh nos diz:

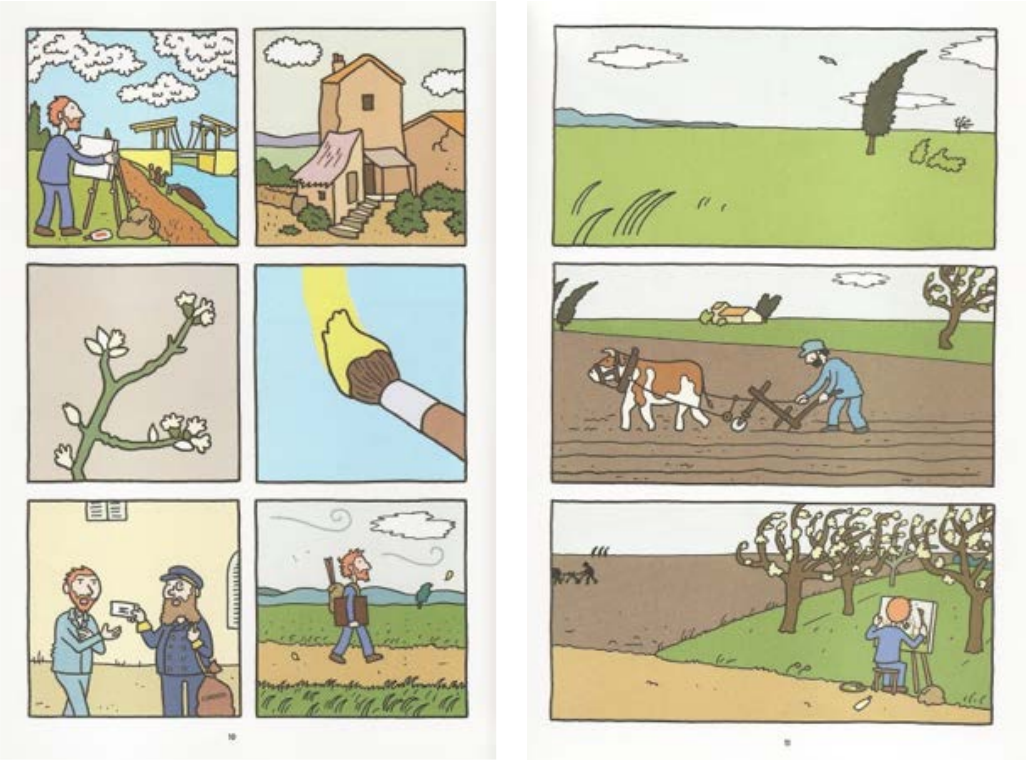
> Eu mesmo não sei como os pinto; venho sentar-me com uma tela branca frente ao local que me impressiona, vejo o que tenho diante dos olhos, e digo a mim mesmo: esta tela branca deve tornar-se alguma coisa – e volto insatisfeito, coloco-a de lado e depois de ter descansado eu a olho com uma certa angústia – e continuo insatisfeito, porque aquela maravilhosa natureza está muito na minha cabeça para que eu possa estar satisfeito – mas no entanto vejo na minha obra um eco do que me impressionou, vejo que a natureza me contou algo, falou comigo, e que eu anotei isto em estenografia. (VAN GOGH, 2012, p. 86)

Os depoimentos citados anteriormente correspondem ao período em que Van Gogh circulava em cidades holandesas e em Paris. A partir de 1888, ele partirá para a cidade de Arles. Na carta de 21 de fevereiro, lemos que:

> Mas aqui em Arles a região parece plana. Percebi magníficas terras vermelhas plantadas com vinhas, tendo ao fundo montanhas do mais delicado lilás. E as paisagens nevadas com os cumes brancos contra um céu tão luminoso quanto a neve eram exatamente como as paisagens de inverno que os japoneses fazem.
> Aqui o endereço:
> Restaurante Carrel
> 30, Rue Cavalerie, Arles
> *(Département Bouches-du-Rhône.*
> (VAN GOGH, 2012, p. 185)

A narrativa de Stok inicia-se com o personagem Vincent partindo de trem da cidade de Paris para a cidade de Arles. Despedindo-se do irmão Théo, o pintor vai em busca de outros ares e de aumentar a sua produção artística, acreditando estar fazendo a escolha certa.

Quando o pintor chega em Arles, a cidade está tomada pela neve. No início de *Vincent,* vemos uma sequência na qual o personagem sai do trem e caminha pela cidade, indo se instalar no Hotel Carrel. Barbara Stok utilizou as cartas como base para a construção de sua narrativa e, na obra, temos a chance de perceber de maneira mais simples e direta como ela produziu imagens, sem texto verbal, que traduzem os relatos das correspondências.



(STOK, 2014, p.10-11)
Figura 2. Sequência de quadros em *Vincent*

Nos quadros acima observamos, pelas representações, símbolos e imagens do cotidiano do pintor. Van Gogh pintando no campo, a casa, a flor, o pincel amarelo, o carteiro, todos esses elementos já são indícios biográficos que constam nas cartas. A ausência de texto verbal em muitas sequências sugere situações recorrentes na vida e obra do artista por meio de uma simplificação visual.

O requadro que mostra um pincel com tinta amarela é muito significativo por inserir na narrativa em quadrinhos a cor que norteou toda a produção pictórica do artista. Se retomarmos as cartas, encontraremos em seus escritos que o amarelo simbolizava a amizade e a esperança.

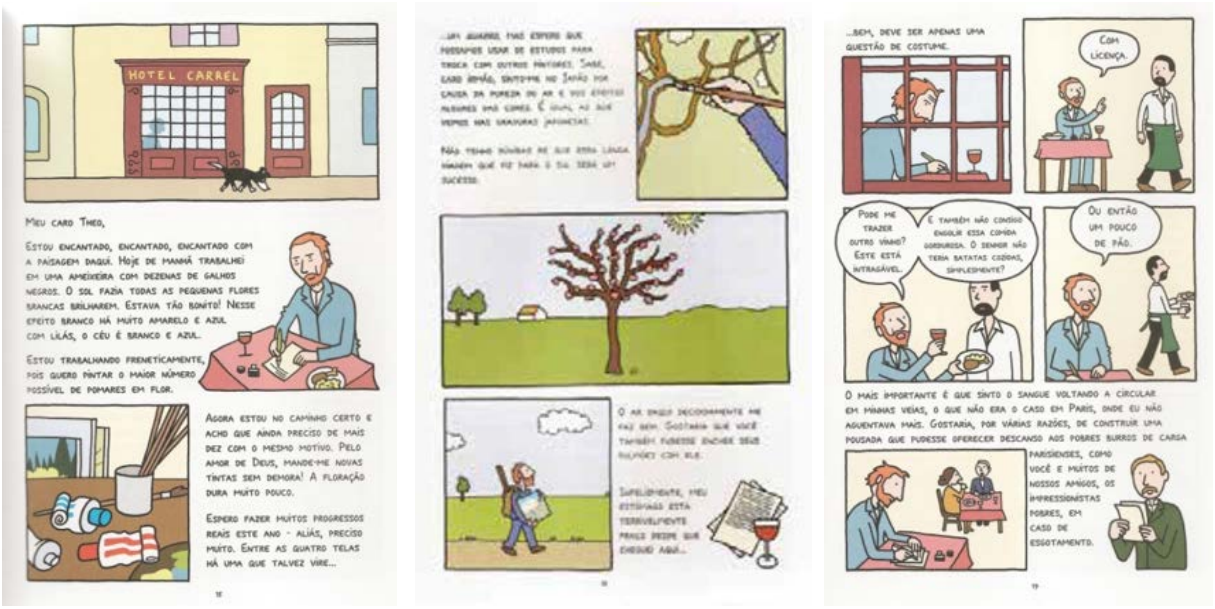
No quinto quadro da figura 2, está o personagem do carteiro Roulin, amigo de Van Gogh por toda a vida e também tema para alguns de seus quadros. Em Arles, o personagem que Van Gogh retratou com mais insistência depois de si mesmo foi justamente o carteiro Joseph Roulin.

Na sequência de imagens o pintor caminha rumo a uma paisagem tipicamente francesa, e vemos o elemento de um cipreste, logo em seguida um camponês arando a terra. Esses elementos estão presentes em várias de suas telas. Vemos, portanto, a insistente representação gráfica dos temas preferidos do pintor. Logo, a compreensão da genialidade do pintor é retratada graficamente de maneira colorida e cartunesca, revelando seu processo a partir da preferência por retratar a natureza e o ambiente ao seu redor. Na narrativa em quadrinhos Van Gogh fala sobre seu interesse na "alma" do que via e em sua incessante busca por capturar essa essência em seus quadros. Não apenas a criatividade, mas também a impulsividade do pintor era direcionada para os estudos de novas técnicas e para a obsessão em produzir.

Na narrativa encontramos alguns trechos de cartas, correspondentes às originais ou adaptadas. Também são inúmeras as "traduções" gráficas das pinturas do artista. O estilo minimalista da autora preserva os contrastes frequentes das telas do pintor, embora não remarque tanto as texturas das

pinceladas, uma das características mais marcantes do trabalho do artista. Lembramos ainda que Van Gogh utilizava contrastes e cores complementares frequentemente em suas obras.

Os trechos das cartas também são incorporados na narrativa em quadrinhos. A primeira correspondência realizada por Van Gogh tem o intuito de informar Théo de sua localização e de contar sobre suas experiências na cidade de Arles. Abaixo, vemos o trecho adaptado da correspondência de 10 de março de 1888:



(STOK, 2014, p.15-17)
Figura 3. Cartas na narrativa gráfica.

Na antologia que usamos para este artigo, encontramos a transcrição apenas do seguinte trecho: "Gostaria, por várias razões, de instalar uma pousada que, em caso de esgotamento, poderia servir para trazer ao ar livre os pobres burros de carga de Paris, que são você mesmo e muitos de nossos amigos, os impressionistas pobres" (VAN GOGH, 2012, p.189). Na história em quadrinhos, a sequência de escrita da carta por Vincent é recriada como uma nova história e com novas interações, como, por exemplo, o diálogo com o garçom em que demonstra frustração por conta do vinho que lhe é servido.

Em *Vincent,* também é ressaltada a sensação do pintor "estar no Japão". De acordo com a obra, nas palavras do próprio pintor: "Sabe, caro irmão, sinto-me no Japão por causa da pureza do ar e os efeitos alegres das cores. É igual ao que vemos nas gravuras japonesas" (STOK, 2012, p. 16). Logo após a referência ao Japão, vemos um quadro representando um damasqueiro.

Não apenas relações diretas com as cartas existem, mas também associações humorísticas. No primeiro quadro, a fala de Van Gogh: "Depois que um pintor morre, paga-se muito dinheiro por suas obras..." não é apenas uma realidade, mas uma ironia trazida à tona pelo pintor a respeito de sua própria experiência. O pintor se recusava a produzir conforme a tendência comercial da época, voltada para o estilo realista. Para ele, o "artista deve colocar personalidade e sentimento em suas obras" (STOK, 2012, p. 60). Argan nos diz ainda que "cada signo de Van Gogh é um gesto com que enfrenta a realidade para captar e se apropriar de seu conteúdo essencial, a vida. Aquela vida que a sociedade burguesa, com seu trabalho alienante, extingue no homem" (ARGAN, 1992, p. 124-125)

Van Gogh teve, durante toda a sua vida, auxílio financeiro do irmão Théo e, conforme mencionado anteriormente, o pintor só vendeu um quadro em vida. Contudo, posteriormente, o artista teve seu talento reconhecido e suas obras se valorizaram de maneira exorbitante. Em 1990, o empresário Ryoei Saito comprou o quadro *Retrato do Dr. Gachet* por 82,5 milhões de dólares.

Nos quadros seguintes, Vincent explica o fato de ser sustentado pelo irmão, defendendo-o perante seus amigos:

(STOK, 2014, p. 28)
Figura 4.

Na carta de 5 de maio de 1888, temos um depoimento que justificaria a construção ficcional de Stok:

> O que aqui muitas vezes me deixa triste, é que é mais caro do que eu havia calculado e que eu não consigo me virar com o mesmo dinheiro que os que foram para a Bretanha, Bernard e Gauguin. Agora, já que estou melhor, apesar de tudo não me dou por vencido e, aliás, se antes eu estivesse bem de saúde, o que eu espero recuperar aqui, isso e muitas outras coisas não me aconteceriam. A caixa já teria partido, se eu não tivesse tido aborrecimentos o dia inteiro. Digo a mim mesmo que você ainda não recebeu nada do meu trabalho, e que já gastei tanto dinheiro. (VAN GOGH, 2012, p. 203)

Continuando, na carta de 10 de maio de 1888, temos que:

> Se você separasse o que há de melhor na remessa e considerasse esses quadros como um pagamento meu em dedução do que lhe devo...
> Então, no dia em que eu conseguir desta forma algo como uns dez mil francos, me sentirei mais tranquilo.

> O dinheiro já gasto em outros anos também deve voltar às nossas mãos, ao menos em valores. Ainda estou longe disto. (VAN GOGH, 2012, p.203)

Van Gogh, nestas cartas quer, de certa maneira, desculpar-se pelos gastos que causa ao irmão e acredita que um dia será capaz de reembolsá-lo completamente por meio de suas obras.

Interessante é notar que na correspondência original o pintor explica o porquê de assinar "Vincent" e não "Van Gogh". Ele diz que: "Será preciso inserir meu nome no catálogo tal como eu o assino nas telas, ou seja, Vincent, e não Van Gogh, pela simples razão de que não saberiam pronunciar este último nome aqui" (VAN GOGH, 2012, p. 192). Assim, temos mais uma ideia do que levou Barbara Stok a intitular a sua biografia em quadrinhos de *Vincent*, em vez de *Van Gogh*.

O incidente da automutilação do pintor foi descrito por Paul Gauguin no seu livro *Antes e Depois*. Transcrito para a antologia que utilizamos para este artigo, sabemos que no dia 25 de dezembro, na noite de Natal, Vincent Van Gogh viveu o ápice de uma crise mental e se automutilou com uma navalha, cortando totalmente a sua orelha.

Como vemos na narrativa de Stok, a arte sequencial se mescla a arte pictórica e a condição psicológica do personagem. Traços simples, pequenos riscos, representam o estado de loucura de Vincent. O ato de insanidade é retratado pelas cenas que parecem se "embaralhar" e por requadros que sofrem deformação na sequência de leitura, em oposição às divisões retas e precisas entre os quadros ao longo de toda a narrativa. O delírio que vai gradativamente tomando conta do personagem é representado com elementos visuais que também estão presentes na obra do pintor, a exemplo dos girassóis e dos traçados que simulam as pinceladas características de Van Gogh.

Figura 5

Figura 6

Figura 7

Figura 8

Figura 9

Figura 10

Figura 11

A partir da figura 8, observamos uma distorção dos requadros, pois eles não mais se apresentam em formato quadrado ou retangular. Na figura 9, os girassóis, símbolos da fecundidade, da vida e da nostalgia, são representados por Barbara em desfragmentação, e Vincent está ajoelhado em desespero. A partir daí, podemos pensar que os requadros alterados são tentativas de representar graficamente as sensações psicológicas do pintor. As sarjetas estão representadas em ziguezagues cada vez mais fortes, na medida em que se avança a sequência narrativa.

Scott McCloud, em seu livro *Desvendando os Quadrinhos*, indaga se as emoções podem ser visíveis ou representadas graficamente (1995, p. 118). Segundo McCloud:

> A ideia de que uma figura pode evocar uma resposta emocional ou sensual no espectador é vital nos quadrinhos. [...] O mundo invisível das emoções também pode ser representado entre ou dentro do quadro. [...] Nas obras de Edvard Munch e Vincent Van Gogh, o estudo objetivo da luz, tão prezado pela corrente impressionista, foi abandonado em favor de uma abordagem nova e assustadoramente subjetiva. [...] Na verdade, todas as linhas carregam consigo um potencial expressivo. (McCLOUD, 1995, p. 121-124)

Na sequência em quadrinhos vemos que, por meio do sentido visual, a autora provoca, tanto no leitor quanto para o personagem, uma sensação de loucura, de tensão. Conforme nos diz Giulio Carlo Argan: "seu sonho é criar com Gauguin (que prudentemente recua) uma 'escola do sul' que, levando as premissas do Impressionismo as suas últimas consequências, renovaria os próprios fundamentos da arte" (ARGAN, 1992, p. 124). A narrativa nos leva a crer que a rejeição de Gauguin, que não partilhava da mesma obsessão que Van Gogh, pode ter contribuído para o desencadeamento de uma crise mental que já espreitava o artista.

O debate acerca da condição do pintor é, até hoje, fruto de controvérsias. À época, ele foi internado e diagnosticado com epilepsia, contudo, segundo a professora de psiquiatria Kay Redfield Jamison (1993), há evidências de que Van Gogh sofria de transtorno maníaco depressivo, o que atualmente denominamos bipolaridade. Théo também foi acometido pela condição e, em uma das cartas do pintor ao irmão ele menciona sobre como acredita que se trata de uma herança familiar (JAMISON, 1993).

O período em Arles foi tanto frutífero em sua arte quanto turbulento, psicologicamente. A seguir, duas de suas mais famosas obras e os quadros a que fazem referência aparecem na narrativa, demonstrando a intensidade com que Van Gogh se dedicava à criação:

Figura 12

Figura 13

Na figura 12, temos a reprodução da tela *Os girassóis* (1888), obra que atingiu um valor milionário recorde em leilão na Christie`s no ano de 1987. Logo em seguida, podemos observar a representação da obra *Noite estrelada* (1889). Vemos que, no quadrinho, Vincent toca um violino com um pincel, uma referência ao fato de ele conceber a pintura como uma música. Para Vincent, as cores corresponderiam as notas.

Ao final da novela gráfica, há ainda uma referência ao seu último trabalho, *Campo de trigo com corvos* (1890). Na narrativa, as páginas duplas levam o leitor ao fecho da história. O quadro é interpretado como um presságio da sua morte. Extremamente simbólico, mostra a tristeza e a solidão que sempre fizeram parte da vida do pintor.

Figura 14

A narrativa é concluída com a representação do quadro pela quadrinista e, em sequência, no último quadrinho, aparecem duas lápides: a de Vincent Van Gogh e de Théodore Van Gogh. Ambos foram enterrados lado a lado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A narrativa de Barbara Stok nos apresenta uma biografia de Vincent Van Gogh de forma bem-humorada e cativante. O pintor é, antes de tudo, uma personagem obcecada com a sua própria arte e convicto de suas potencialidades criativas. Sua busca pela alma de todos os elementos que representava em seus quadros permitiu que cada uma de suas obras fosse dotada de uma subjetividade ímpar.

Tanto o texto verbal quanto o texto não-verbal agem em conjunto para contar uma história de um Vincent humano, cheio de defeitos, mas também de virtudes, que acreditava no poder da arte e na importância de se manter fiel a seus princípios.

Consideramos que a autora, ao realizar uma adaptação biográfica em quadrinhos, criou uma narrativa ficcional a partir das epístolas trocadas entre Van Gogh e seu irmão Théo. As cartas são documentos autobiográficos importantes para configurar o contexto e a história emblemática do artista, histórias que muitas vezes têm mais impacto no público do que as obras propriamente ditas. Nesse sentido, os registros das correspondências oferecem uma nova visão dos quadros e do processo de criação do pintor, possibilitando uma releitura de obras icônicas.

Assim, Barbara Stok "leu" Vincent Van Gogh como um personagem amplo, sensível, entregue à arte pictórica e traduziu essa leitura para a linguagem dos quadrinhos de forma bastante clara.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOLL, Dirk. Auctions that made art history. *Inside Christie's*. Disponível em: < http://www.christies.com/features/Auctions_That_Made_History_2-5580-1.aspx>. Acesso em: 20 de dez. 2016.

GARCIA, Santiago. *A novela gráfica*. [Trad.] LOPES, Magda. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

JAMISON, Kay Redfield. *Touched with fire*: Manic-depressive illness and the artistic temperament. New York: Free Press Paperback, 1993.

McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. [Trad.] CARVALHO, Helcio de; PARO, Marisa do Nascimento. São Paulo: Makron Books, 1995.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis, Vozes, 2013.

OUDEN, Barbara den *et al*. *10 Graphic Novelists from Holland*. Netherlands: Dutch Foundation for Literature, 2015. Disponível em: < http://www.letterenfonds.nl/images/issue_download/10-Graphic-Novelists-From-Holland.pdf>. Acesso em: 20 de dez. 2016.

STOK, Barbara. *Vincent*. [Trad.] WERNER, Camila. Porto Alegre: L&PM, 2014.

_____. *Barbara Stok*. Disponível em: <http://www.barbaraal.nl/>. Acesso em: 9 de dez. 2015.

VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. [Trad.] RUPRECHT, Pierre. Porto Alegre: L&PM, 2012.

O OUTRO, O MOMENTO, O ESPAÇO URBANO: INTERPENETRAÇÕES NARRATIVAS CONSTRUÍDAS PELO DESENHO

Maísa Carvalho Tardivo[1]
Cláudia Maria França da Silva[2]
Universidade Federal de Uberlândia - UFU

RESUMO: Recorte de pesquisa de mestrado em curso, cuja proposta está no estudo da interação entre sujeitos anônimos e de maior idade (idosos) e a pesquisadora, por meio de técnicas de representação em artes visuais (desenho - como recurso tradutivo e expressivo); entrevistas e observações de modos de comportamentos (abordagem etnográfica). Pensamos nos sujeitos envolvidos como "personagens" que habitam o espaço público das praças - lugares onde muitos idosos se reúnem e sociabilizam. A partir de estímulos para o início de uma conversa, esses sujeitos passam a narrar suas experiências e vivências por meio da memória construída, para que sejam "capturadas" plasticamente através do Desenho. Nesses contatos, percebendo a relação construída entre os sujeitos a partir da trocar de experiências por meio da transmissão de memória e de tradução de uma linguagem a outra.

Palavras-chave: Oralidade; Tradução; Desenho; Experiência; Pragmatismo Estético.

INTRODUÇÃO

Este artigo refere-se ao recorte da pesquisa de mestrado intitulada *O outro, o momento, o espaço urbano: interpenetrações narrativas construídas pelo desenho*[3], cuja ênfase está na prática do Desenho de observação, memória e criação. Por meio dessa prática, singularizo o contato com sujeitos idosos[4] que vivenciam o tempo e o espaço público, notadamente em praças, retomando por meio desses contatos práticas discursivas que foram sendo substituídas por novas maneiras de comunicação. A estrutura teórico-reflexiva que constitui esta etapa da pesquisa baseia-se em textos sobre narração e transmissão da experiência, notadamente em Walter Benjamin e Beatriz Sarlo, buscando também discutir a Arte como parte integrante das práticas cotidianas das pessoas, apoiando na teoria estética pragmatista de John Dewey que define Arte como experiência.

Benjamin entende narração como o que é passível de transmissão, "matéria de tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva" (BENJAMIN, 1994: 105). Em seu texto O Narrador (1994: 198) escreveu que "as ações da experiência estão em baixa". Essa experiência, da qual nos fala, está fixada nas práticas da arte da narrativa: "Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o

1 Mestranda no programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: maisa.tardivo@gmail.com.
2 Docente no programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: claudiamfsg@yahoo.com.br.
3 Pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), a ser defendida em abril de 2017, na linha de Práticas e Processos em Artes.
4 Adotamos como recorte o interesse por sujeitos a partir de 60 anos, em geral aposentados que passam bastante tempo em praças das regiões centrais de Uberlândia, Minas Gerais. Consideramos como indivíduo idoso as pessoas com idade igual ou superior a 60 (sessenta) anos de acordo com o Art. 1º da Lei n.º 10.741, de 1.º de outubro de 2003, que dispõe sobre o Estatuto do Idoso.

embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências." (BENJAMIN, 1994: 197-198).

De acordo com o autor em seus estudos sobre a modernidade, o desenvolvimento das sociedades capitalistas teve como uma das consequências a mudança da sensibilidade humana. O homem moderno – imerso em um contexto semiótico e simbólico repleto de estímulos sensoriais, auditivos, visuais e outros, desenvolveu uma sensibilidade imediata da vivência cotidiana, que intercepta as impressões, mas não as converte em imagem e memória.

> A memória é um processo em constante movimento, por ser fruto das experiências dos grupos vivos, estando aberta a dialética da lembrança e do esquecimento. Assim como a memória é construção, a história também o será. A memória como a história, é um campo no qual se cruzam esquecimento e lembranças, intervenções e registro, projeto e identidade, ficção e realidade. (NORA apud VIANA, 2008: 53)

Beatriz Sarlo propõe a tese de que vivemos uma "guinada subjetiva" no tocante à revivificação do passado e da importância do relato pessoal como documento histórico. Embora tenha seu texto como devedor de *O Narrador* de Benjamin, Sarlo compreende que o sujeito contemporâneo constituiu outro imaginário, já passou pela experiência do discurso no estruturalismo e pelas experiências políticas de silenciamento. Desse modo, ela questiona a rememoração da experiência original:

> Em vez de reviver a experiência, o relato seria uma forma de aniquilá-la, forçando-a a responder a uma convenção? Há algum sentido em reviver a experiência ou o único sentido está em compreendê-la, longe de uma revivência, e até mesmo contra ela? Qual é a garantia da primeira pessoa para captar um sentido da experiência? Deve prevalecer a história sobre o discurso e renunciar-se àquilo que a experiência teve de individual? Entre um horizonte utópico de narração da experiência e um horizonte utópico de memória, que lugar resta para um saber do passado? (SARLO, 2007: 23-4)

Podemos pensar essa proposta de investigação na esteira da "guinada subjetiva" do trabalho da memória e de sua transmissão, pensando, com Sarlo, que as "histórias da vida cotidiana" são passíveis de receberem o olhar do historiador e do cientista social e protagonizarem novos modos de entendimento da complexidade social. Práticas, sujeitos e costumes estabelecidos na marginalidade e periferia têm tido a chance de se constituírem como objetos de análise, na "revalorização da primeira pessoa como ponto de vista" (Ibid: 18). Nesse sentido, o uso do Desenho como linguagem "caligráfica" na tentativa de tradução de memórias transmitidas no contato com narrações de vivências de sujeitos anônimos (bem como os próprios idosos anônimos), torna-se uma importante estratégia de aproximação entre sujeitos distintos, em um lugar público.

O Desenho é aqui entendido dentro de uma proposta de cunho interdisciplinar, cujos dispositivos principais encadeados são: a escuta da narração do outro, a transmissão da narração posta no ato de desenhar, o contato com o outro materializado pelo desenho. Dessa maneira, por meio dos componentes elementares desta linguagem, busca-se experimentar a tradução de uma memória vivida, percebendo a relação construída entre os sujeitos que num primeiro instante são estranhos um ao outro, mas que a partir do momento em que passam a trocar experiências num ato de transmissão de memória e de tradução de uma linguagem a outra, começam a se perceber e a se encontrarem em uma mesma história.

O espaço observado e o contato entre os Sujeitos

As interações só são possíveis quando a desenhista se lança no espaço, buscando a aproximação com os idosos. Uma observação mais detalhada das regiões urbanas colocou em evidência uma das praças centrais da cidade de Uberlândia/MG com maior concentração de pessoas, principalmente idosos. A Praça Tubal Vilela é de fácil acesso e sua estrutura parecem contribuir para o número elevado de pessoas acima de sessenta anos. Rodeada por ruas onde transitam as principais linhas de ônibus, observamos em seu entorno, igrejas, lanchonetes, prédios comerciais e residenciais. As árvores favorecem o clima e deixam o ambiente mais agradável para se passar o dia.

Os projetos de remodelação destas praças são do arquiteto João Jorge Coury, realizados entre 1962 e 1966, conferindo ao espaço uma ambiência moderna. O arquiteto valeu-se da estilização das formas nas áreas de circulação e o uso de bancos coletivos de concreto - uma das características mais marcantes da praça, símbolo de convivência e sociabilidade por seus usuários. Isso deu ao espaço um importante papel social a partir do momento em que é nela onde ocorrem inúmeros encontros e trocas no cotidiano das pessoas que utilizam o centro da cidade.

No caso da Praça Tubal Vilela, aliado ao uso dessas linhas projetadas pelos bancos de concreto, há o tratamento paisagístico com a inclusão de espécies nativas, o chafariz, os espelhos d'água e poucos bustos, como o que homenageia Juscelino Kubitschek e outro recente, prestando homenagem a Grande Othelo, além de uma concha acústica (hoje posto policial). Conformam um conjunto que prima pela coerência funcional e estética, além de estruturas de uso funcional como instalações sanitárias, estacionamentos para veículos particulares e pontos de táxi.

Figura 1: Praça Tubal Vilela.
Fonte: GOMIDE, Pedro Alberto. 2004.[5]

5 Disponível em: <http://www.arqmoderna.faued.ufu.br/doc_moderno/html/cidades/UBERLANDIA/praca_tubal_vilela> Acesso em jul. 2016.

Figura 2: Homenagem à Juscelino Kubitschek - Praça Tubal Vilela
Fonte: MACHADO, Caio Graco.[6]

Figura 3
Fonte: REIS, Cleber. 2007.[7]

6 Disponível em: <http://mapio.net/pic/p-40682770/> Acesso em jan. 2017.
7 Disponível em: < http://cleberferias.blogspot.com.br/2007/12/praa-tubal-vilela.html>. Acesso em jan. 2017.

Figura 4: Usuários da Praça Tubal Vilela
Fonte: SKYSCRAPERCITY. 2007.[8]

Esta praça, por estar no centro da cidade, agrega moradores da região e grupos de passagem. Assim, é possível a verificação de uma relação intrínseca entre o lugar físico e o lugar social, uma espécie de "unidade de vizinhança":

> [...] área na qual os residentes se conhecem pessoalmente e têm o hábito de se visitar, trocar objectos ou serviços e realizar coisas em conjunto. É um grupo territorial no qual os membros se encontram em terreno conhecido, no seio da sua área própria, para desenvolver actividades sociais primárias e contactos sociais espontâneos ou organizados. (CARPENTER apud LAMAS,1993: 318).

Essas características tornam-se interessantes para se analisar a relação dos idosos moradores do bairro com o espaço público. As maneiras com que se apropriam dos espaços, a frequência com que costumam se encontrar - redes de sociabilidade que são formadas, entre tantos outros elementos que compõem suas rotinas, permitem-nos ainda detectar se tais personagens moram nas cercanias ou não. Percebemos também a presença de pessoas sozinhas, sentadas em outros pontos das praças, aguardando alguém ou simplesmente aproveitando seu tempo de maneira desejada. Eventualmente acenavam e trocavam "uma dúzia" de palavras com outros idosos que por ali passam, indicando familiaridade entre eles.Foram essas pessoas que possibilitaram - por estarem desacompanhadas - a primeira aproximação e conversa.

Considerando que esta pesquisa busca reunir o sujeito-desenhista com o sujeito que rememora e narra suas experiências, o motor da produção gráfica reside no entendimento das histórias como deflagrador de um processo de criação de formas desenhadas – interpretação da narração

8 Disponível em: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=555091>. Acesso em jan. 2017.

oral em forma visual. O sujeito-desenhista guardaria em si um potencial de escuta e de percepção de outros sujeitos-narradores como "motivos" para o ato de atenção ao outro, para o ato de vivenciar o espaço público urbano, mas ao mesmo tempo produzindo, entre esses atos, registros gráficos que possam ter valor poético. Nesse sentido, podemos afirmar que os sujeitos, interagindo entre si, interferem e/ou sofrem ações dos fatores que compõem a esfera cultural. Para tal, torna-se importante considerar que a praça é lócus que permite essas interações. E é nesse e desse encontro que emergem todas as formas de solidariedade, valores, redes, transmissão, trocas, simbologias, compartilhamentos e afetos.

Esse papel pode ser comparado, em alguns momentos, ao de um etnógrafo que observa e descreve atentamente o contexto e os acontecimentos que ocorrem no lugar em que se encontra. Márcio Goldman define como "o estudo das experiências humanas a partir de uma experiência pessoal" (URIARTE, 2012: 4). A filosofia sustentada pelo etnógrafo repousa na "doutrina" que compreende a vida e a existência social como localizadas e resultantes do encontro e do relacionamento.

O caráter etnográfico se dá pelo fato de que a desenhista, de certo modo, "habita" o local escolhido, colocando-se como observadora atenta na praça, "desenhando somente com os olhos" os modos de configuração de formas da natureza, dos equipamentos urbanos e outros recursos usados pelo urbanista-projetista; realiza uma observação direta do espaço de convivência. ROCHA & ECKERT (2008: 2) comentam que a observação direta como técnica dentro do método etnográfico: "[...] é sem dúvida a técnica privilegiada para investigar os saberes e as práticas na vida social e reconhecer as ações e as representações coletivas na vida humana".

A observação dessas formas, sujeitos e modos de ocupação faz com que a desenhista se aproxime, com o intuito de construir diálogos e representações que podem resultar em um sentimento terno de afeição pelo narrador, criando possíveis laços sociais. O habitar e a convivência diária por um longo tempo, que é característico do fazer etnográfico, têm como objetivo vivenciar a experiência da intersubjetividade:

> Esta demanda é habitada por aspectos comparativos que nascem da inserção densa do pesquisador no compromisso de refletir sobre a vida social, estando antes de mais nada disposto a vivenciar a experiência de inter-subjetividade, sabendo que ele próprio passa a ser objeto de observação. (ROCHA&ECKERT, 2008: 2)

As experiências vivenciadas para o início dessa pesquisa proporcionaram reflexões no que diz respeito à construção do Desenho e seu papel como tradutor de memórias. Os desenhos realizados até o momento servem como estudos na busca de encontrar o que melhor se enquadra com a proposta. Embora tenham sido realizados no espaço das praça escolhida para a pesquisa, observam-se ainda traços rígidos e muito delimitados. São desenhos ricos em detalhes, mas que impedem a captação da essência do local e dos contatos realizados, que são caracterizados pelo movimento constante. O lançar-se do desenhista para o espaço urbano, para uma ambientação instável, exige uma grande agilidade na execução dos traços, com uma presente urgência em capturar movimentos.

Essas primeiras experimentações também foram necessárias para estabelecer o tipo de suporte que será utilizado. Iniciando com folhas avulsas de papel Canson®, chegou-se à conclusão de que por serem independentes, perdem a relação que deveriam estabelecer entre os desenhos. Dessa maneira, como resultado satisfatório, a utilização de folhas de vegetal, unificadas como um caderno possibilitou que os desenhos compusessem uma narrativa, havendo a sobreposição de imagens

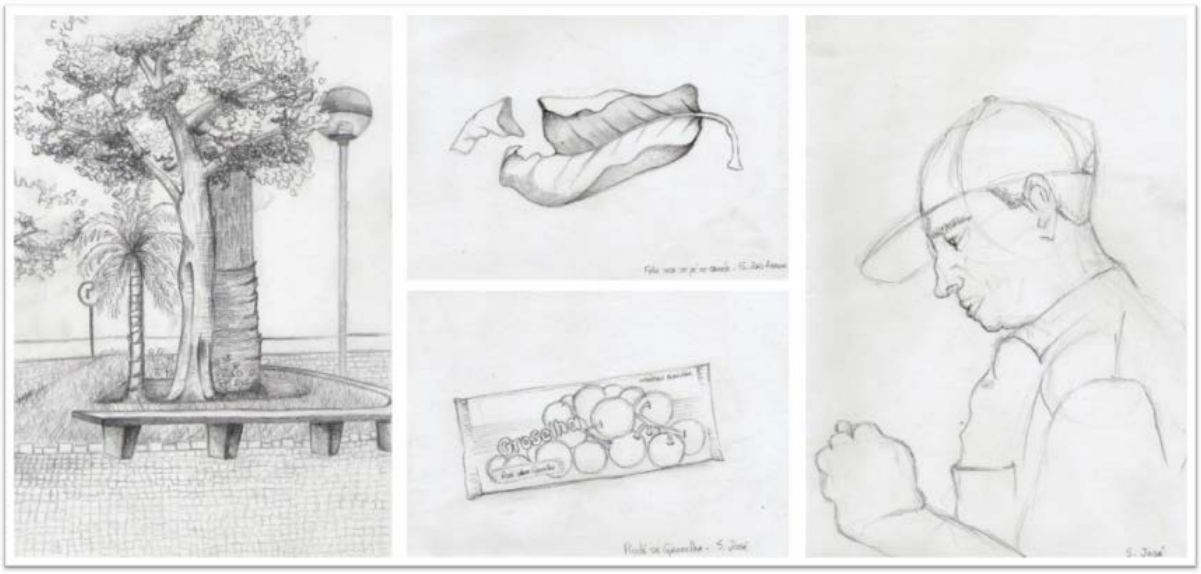


Figura 5: Sem Título (Primeiros desenhos). Grafite sobre papel Canson®. Proporções: 21cm x 29,7cm e 21cm X 14,8cm.
Fonte: Acervo do Artista, 2015.

devido à transparência do papel, o que dá sentido à proposta do trabalho. O papel transparente cria uma analogia às camadas de passado no presente da narração. Pois o passado

> continua ali, longe e perto, espreitando o presente como a lembrança que irrompe no momento em que menos se espera ou com a nuvem insidiosa que ronda o ato do qual não se quer ou não se pode lembrar. Não se prescinde do passado pelo exercício da decisão nem da inteligência; tampouco ele é convocado por um simples ato da vontade. (SARLO, 2007: 9)

Em praça, a pesquisadora/desenhista estabeleceu uma espécie de roteiro do seu percurso, que inicia com a observação e captação plástica em perspectiva do espaço da praça. Aos passantes que transitam frente a desenhista, observa-se um sentimento de estranhamento e curiosidade; em alguns momentos chegam a fixar o olhar sobre o bloco de folhas vegetais para captarem alguma informação. Após um tempo de permanência no local para a realização dos desenhos de projeção, a desenhista então caminha pelo interior da praça em busca de possíveis narradores, embora nem sempre a aproximação ocorra de forma proposital pela desenhista, o que gera uma possibilidade distinta para o desenho, que ao invés de servir como tradutor de uma narrativa passa a desempenhar o papel de atração para uma conversa entre os sujeitos. Estabelecido o local para o desenvolvimento do seu processo criativo, observa-se que a atenção de alguns pedestres se volta para as ações de desenhar da pesquisadora, o que por vez os fazem aproximar e iniciar um diálogo.

Até o momento, foram realizados desenhos de observação e algumas experiências entre sujeitos que contemplam o trajeto percorrido pela desenhista, com o intuito de registrar a vivência no espaço urbano como ateliê. Com poucas palavras já era possível perceber o universo significativo dos idosos com os quais conversava. As narrativas eram inúmeras e variadas, vagando de um tempo a outro, movendo-se entre o passado, presente e futuro. Partiam de perguntas elaboradas ao acaso que seguiam o percurso da conversa e faziam com que não se esgotasse o diálogo. Memórias que estavam adormecidas foram sendo despertadas após serem estimuladas.

Figura 6: O outro, o instante, o urbano. Grafite sobre papel vegetal. Proporção: 14,8cm X 21cm e 10,5cm X 14,8cm.
Fonte: Acervo do Artista, 2016.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desta experiência, podemos retirar alguns pontos de reflexão. Um deles é a própria condição de alteridade posta nas saídas da desenhista para a praça. Por mais que ela a conheça, estabeleceram-se na pesquisa, tal ponto como local de trabalho, de vivência e de observação direta dos outros que a habitam. Nesse sentido, ocorre uma flexibilidade do estar da desenhista, o que é necessário para que compreendamos que a etnografia - como método relativamente presente nesta pesquisa – pressupõe essa consciência de que se frequenta um *locus*, mas ele não se torna o habitat do pesquisador. ROCHA & ECKERT (2008: 3) colocam-nos que é

> [...] recorrente se afirmar que o (a) antropólogo (a) não pode se transformar em nativo (a), submergindo integralmente ao seu ethos e visão de mundo, tanto quanto não pode aderir irrestritamente aos valores de sua própria cultura para interpretar e descrever uma cultura diferente da sua própria.

Houve por ali uma série de trocas, pois a escuta abriu a possibilidade de formação de laços sociais. O sujeito "entrevistado", na sua maneira, deixou-se em presença de uma pequena lembrança material para a desenhista. Por outro lado, a própria desenhista não deixou para o seu interlocutor, qualquer rastro material de sua presença. Como ele se lembrará dessa experiência? O contato com a desenhista converteu-se em experiência para esse idoso?

A noção de "dádiva", formulada pelo antropólogo Marcel Mauss em "Ensaio sobre a dádiva" de 1924, cabe aqui para compreender sobre a probabilidade de formação de laços sociais entre a desenhista e seus "entrevistados", a partir do momento em que todos percebem seus encontros como experiências ressignificantes.

Mauss compreende a dádiva como prática universal, que se organiza de acordo com cada estrutura de sociedade e de acordo com cada momento histórico. A constituição da vida social seria um constante dar e receber, produzindo alianças; isso implica que a estrutura da relação de reciprocidade entre indivíduos e grupos baseia-se em um tripé dar-receber-retribuir, abrangendo diversos setores da vida social. Há trocas nas relações interpessoais, nas relações políticas, religiosas ou mesmo diplomáticas, entre outras possibilidades.

Figura 7: Diários de Bordo / Objetos compartilhado (composição).
Fonte: Acervo do Artista, 2016.

Se a dádiva é base da sociabilidade, de acordos tácitos entre coletividades, sujeita a regras e etiquetas, há uma dimensão da dádiva que é o ato generoso em si, o dar que gera uma expectativa de receber, não necessariamente na mesma "moeda" e nem imediatamente, mas que, imiscuído no "presente" retribuído, resida uma amabilidade.

Os contatos são estímulos para se sensibilizar pela história do outro, para suas afetividades, suas expressões faciais ao contarem suas histórias. As vivências diversificadas - o outro, o momento, o espaço urbano - convertem-se em um conjunto de traços e de composições que por sua vez, alimentam o processo de criação. É como se nos alimentássemos de práticas outras para imprimirmos no processo de criação esse grau de alteridade. A segurança do traço, da hachura, do rabisco, dos croquis, a complementação com a escrita - são valores experimentados durante o ato da observação, conversa e interação no espaço público.

A experiência artística focaliza a necessidade de se considerar o prazer e a satisfação envolvidos nesta experiência, cujo impulso é dado pelo próprio contexto no qual se insere o indivíduo. Há o prazer da desenhista em contemplar o espaço urbano, acompanhando sua transformação pelo ritmo que a rege. Prazer no diálogo estabelecido entre duas pessoas desconhecidas, que vão se descobrindo e interligando histórias. Satisfação em oferecer-se para a escuta e esse ato se tornar importante para o outro, ao ponto de vê-lo sorrir. E conectado a todos esses prazeres, é somada a experiência do desenhar, que se torna única a todos os sujeitos envolvidos. Partícipe da vida, a arte se dá sob novas formas e modos de percepção na atualidade, aparece em lugares incomuns, e propicia a busca do prazer e o exercício da sensibilidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia, Técnica, Arte e Política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197-221.

DEWEY, J. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: MAUSS, Marcel.*Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU, 1974[1924].

ROCHA, A. L. C.; ECKERT, C. Etnografia: saberes e práticas. *Iluminuras - Publicação Eletrônica do Banco de Imagens e Efeitos Visuais - NUPECS/LAS/PPGAS/IFCH e ILEA/UFRGS*, Porto Alegre, v. 9, n. 21, p. 1-23, 2008. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/9301/5371. Acesso em: 12/04/2015.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva.* São Paulo/Belo Horizonte: Companhia das Letras/Editora UFMG, 2007.

URIARTE, Urpi Montoya. *O que é fazer etnografia para os antropólogos. Ponto Urbe* 11, 2012. Disponível em: http://pontourbe.revues.org/300. Acesso em: 25/03/2015.

VIANA, U. F.; SILVA, V. C. Patrimônio e narrativas na escola. In: PÉREZ, C. L. V.; TAVARES, M. T. G.; ARAÚJO, M. S. (Org.). *Memórias e patrimônios: experiências em formações de professores*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p. 51-64.

GT
MÚSICA E POÉTICA

29NOV2016

Coordenação: **Daniel Menezes Lovisi** (UFJF)

UNIVERSOS POÉTICOS DE GONZAGUINHA: ENTRE O LÍRICO E O SOCIAL

Jackson Gil Avila[1]
Jussara Bittencourt de Sá[2]
Universidade do Sul de Santa Catarina - UNISUL

RESUMO: Neste artigo, analisamos a obra do cantor e compositor Gonzaguinha para, a partir de seis de suas canções, buscar entender como se manifesta a faceta lírico-amorosa e a discussão da temática social, através de suas composições. Para tanto, selecionamos as canções *Grito de Alerta*, *Feliz* e *Mamão com Mel*, nas quais destacamos um eu-lírico ultrarromântico; mas, ao mesmo tempo, já consciente da brevidade das relações amorosas. Já ao analisarmos os versos de *Artistas da Vida*, *É* e *O que é o que é?*, apresentamos um artista que se valeu de suas canções para descrever a realidade em que se inseria e, ao mesmo tempo, conclamar seu público a inserir-se na luta e ser copartícipe da própria história.

Palavras-chave: Gonzaguinha; Canções; Poesia; Lírico; Social.

O POETA COMPOSITOR

Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior nasceu em 22/09/1945, no Rio de Janeiro, filho do cantor Luiz Gonzaga e Odaleia Guedes dos Santos, uma cantora noturna. As primeiras lições da vida foram recebidas nas ruas do morro de São Carlos; já o aprendizado musical se fez em casa mesmo, ouvindo o padrinho tocar violão e tentando imitá-lo. As influências musicais foram as mais diversas, pois ouvia de Lupicínio Rodrigues e Jamelão às musicas do pai, passando pelas canções portuguesas; influência da madrinha e mãe adotiva. E no Carnaval, era a escola de samba Unidos de São Carlos a responsável por inserir o samba na vida do cantor.

Aos catorze anos, Gonzaguinha escreveu sua primeira canção: *Lembranças da Primavera*, que o pai gravou em 1964. Em 1966, compôs a trilha musical da peça *Joana em Flor*[3]. Nessa época, criou o selo *Moleque*, com o qual pretendia gravar seus discos, sendo que o primeiro saiu no mesmo ano. Mais tarde, ao entrar na faculdade, surgem as rodas de violão e o Movimento Artístico Universitário (M.A.U.), encabeçado – além de Gonzaguinha – por nomes como Ivan Lins e Aldir Blanc.

Em 1971, o grupo foi contratado pela Rede Globo de Televisão, que lançou o programa *Som Livre Exportação*, o qual fez muito sucesso nos primeiros meses de exibição. Em 1973, o artista participou de um dos concursos promovidos pelo programa de televisão *Flávio Cavalcante*, com a música *Comportamento Geral*, interpretando versos que diziam:

> Você deve aprender a baixar a cabeça
> E dizer sempre muito obrigado
> São palavras que ainda te deixam dizer
> Por ser homem bem disciplinado

1 Doutorando em Ciências da Linguagem. (UNISUL). E-mail: silegil@gmail.com
2 Doutora em Literatura Brasileira (UNISUL). E-mail: Jussara_sa@hotmail.com
3 Espetáculo de música e poesia apresentado na Ilha do Governador, no Rio de janeiro.

> Deve, pois, só fazer pelo bem da nação
> Tudo aquilo que for ordenado. (GONZAGUINHA, 1973)

Houve muita polêmica pela apresentação, a divulgação da canção foi proibida em todo o território nacional, e Gonzaguinha "convidado" a prestar esclarecimentos no DOPS[4]. Mas, em compensação, o artista pulou do quase anonimato para as paradas de sucesso e foi convidado a gravar um novo disco, para o qual submeteu 72 músicas à censura, sendo que 54 foram vetadas. Em 1975, o cantor iniciou suas apresentações pelo Brasil e, em 1976, gravou o LP *Começaria Tudo Outra Vez*. Depois disso, sua carreira deslanchou em uma coleção de sucessos: *Gonzaguinha da Vida* (1979); *Coisa Mais Maior de Grande* (1981); *Alô, Alô Brasil* (1983), demonstrando – ao lado de qualidades artísticas indiscutíveis – uma coerência de ideias sobre a arte, a vida e a dimensão política do homem.

A carreia de Luiz Gonzaga Júnior foi dividida em duas fases distintas: a primeira, na qual é conhecido por ser um cantor e compositor enfezado, segundo Albim (2003), e admirado pela coragem e pela integridade; e a segunda, quando se transforma em um compositor romântico, que deixa fluir um estado de pureza e alegria em sua criação. O próprio Gonzaguinha também assumiu essa dualidade ao declarar que, após uma autocrítica, entendeu que estava transmitindo aos demais somente uma imagem, o que lhe seria muito ruim, e então cuidou para que nele coubessem o lado agressivo e o lado carinhoso, de forma mais equilibrada, tentando tornar tudo mais fácil e ser mais acessível (Apud SALUM, 1981).

O Gonzaguinha mais tranquilo criou pérolas da música popular brasileira, nas quais desfilou sua faceta romântica e cantou seus hinos em louvor à vida. E esta nova fase teve reflexo direto na carreira do artista, que conquistou um público crescente e cada vez mais fiel. Entretanto, a nova imagem não excluiu a posição crítica do compositor, significando uma procura por novos caminhos que implicassem numa forma mais natural de dizer o que era preciso, sem subterfúgios, diante da realidade político-social brasileira. O próprio artista afirmou que sua preocupação ao criar era a de conseguir um bom resultado musical e não um panfleto político; e que não existe música sem ideologia, mas que a sobreposição da arte pelo aspecto político faria com que a mesma se perdesse (*Apud* SALUM, 1981). Para ele, a música não fazia revolução, seu poder era o de encantar, informar, alegrar e, em determinados momentos, formar. E que se podia fazer política sem ser político. Mesmo assim, o compositor não se calou e cantou em defesa do povo, tirando e levando lições na sua vida, como ele mesmo afirmou:

> uma coisa eu aprendi pelas estradas por onde eu andei, e que eu sei que vou levar pelas estradas por onde eu vou andar. Eu aprendi que é fundamental que eu tenha respeito pela minha pessoa, para que eu possa evidentemente passar esse respeito para outras pessoas. Porque não há uma coisa 'mais maior de grande' do que a pessoa e porque somente juntos, somente unidos, é que nós vamos conseguir uma coisa bem maior chamada a nossa liberdade[5].

O artista, poeta da MPB, que soube tão bem cantar o amor, sem descuidar da sua função social, voou livre pelos palcos e teatros brasileiros até que, no dia 29 de abril de 1991, um acidente automobilístico na cidade de Pato Branco, Paraná, calou sua voz. E assim procuramos investigar duas de suas facetas no presente estudo, numa tentativa de trazer à cena o Gonzaguinha lírico e o revolucionário,

4 Departamento de Ordem e Política Social, criado em 1924, e muito utilizado na repressão durante a ditadura militar.
5 Em 1984, em show com o pai, Gonzagão.

evidenciando sua maestria no uso da linguagem poética e seu profundo conhecimento dos anseios do público; fossem eles de cunho político ou sentimental.

GONZAGUINHA E SUAS CANÇÕES DE AMOR

O amor sempre esteve representado e imortalizado como uma das principais temáticas inspiradoras da nossa música. Grandes compositores brasileiros valeram-se do tema em suas canções, como o poeta Vinícius de Morais; o representante da bossa nova, João Gilberto; o "rei" Roberto Carlos; dentre tantos outros da chamada MPB. E Gonzaguinha não ficou para trás. Mesmo não sendo o poeta de um só tema, como mostraremos nesse artigo, foi um artista que se consagrou pela força de suas canções que falam de amor, nas suas mais variadas facetas: o amor utópico, o amor correspondido, o amor iludido e decepcionado, o amor imortal. Esse sentimento estava sempre presente à sensibilidade do artista, que retratava – com toda a primazia de suas imagens poéticas – as mais profundas emoções advindas desse sentimento. Aqui, então, analisamos três histórias de amor do poeta-compositor, a partir do ponto de vista do lirismo poético: *Mamão com Mel*, *Grito de alerta* e *Feliz*.

MAMÃO COM MEL

O Gonzaguinha que fala de amor é um poeta Romântico, que se preocupa com seus sentimentos. Em *Mamão com Mel*, percebe-se aspectos da poética da geração ultrarromântica, como a idealização do ser amado, que está distante e cuja distância permite apenas o exercício de um desejo pela figuração. Esses aspectos, podemos perceber ao analisarmos os versos da canção em destaque:

> Mamão com Mel
>
> Parece até que eu
> Jamais falei no amor
> Parace até que eu jamais amei
> Criança é mesmo assim
> Bobagem, beleza,
> Só fala maravilhas banais
>
> Quero amar você
> De todas as maneiras
> Que eu puder viver você
> Por todos os caminhos
> Que eu puder sentir você
> Em todos os sentidos do prazer
>
> Ah, que céu!
> Mamão com mel
> E eu nem preciso asas pra voar
> Melhor é bem difícil de sonhar
> Amar, viver, sentir a vida com você
> Amar sentir você mais que prazer. (GONZAGUINHA, 1994)

Nos três primeiros versos da primeira estrofe, o eu-lírico parece estar neste plano irreal, questionando-se e questionando o ser a quem ama sobre a veracidade do que sentem. Já a seguir, mostra-se vislumbrado com o sentimento que toma conta da sua vida. Ele se sente tão embevecido pelas sensações que o dominam que é como se voltasse à idade infantil, quando tudo é novidade e quando se aproveita ao máximo o que nos faz feliz. Na segunda estrofe, o eu-lírico se demonstra ultrarromântico ao exacerbar seus desejos e confessar sua dependência desse amor. É o momento em que ele assume que se alimenta desse sentimento. Já não é a vida dele que importa, mas a do ser amado; e o que prevalece é o amor que os une.

No início da última estrofe, o eu-lírico exemplifica o bem que o sentimento lhe está fazendo, ao mesmo tempo em que assume sua dependência do ser a quem ama. No Romantismo, segundo Oliveira (2000), é a partir do amor que o indivíduo adquire ou recupera sua dignidade. E é nesse momento que o eu-lírico da canção se encontra em estado de graça e utiliza-se de expressões que, na linguagem popular, denotam coisas boas, felicidade: "Há, que céu!/Mamão com mel". E, em seguida, mostra-se atrelado ao amor que sente, denota que não vê outra vida a não ser aquela que desfruta ao lado da pessoa amada: "E eu nem preciso asas pra voar"/"Amar sentir você mais que prazer".

E essa dependência do ser amado, ao qual o eu-lírico da canção se encontra atrelado, permite-nos buscar uma intertextualidade com outros textos da literatura e do cancioneiro popular, como no poema *Fanatismo*, da poeta portuguesa Florbela Espanca: "Minh'alma, de sonhar-te, anda perdida/ Meus olhos andam cegos de te ver!/Não és se quer a razão de meu viver/Pois que tu és já toda minha vida!" (ESPANCA, 2002). Ou, ainda, com a canção do cantor e compositor brasileiro Antônio Marcos, *Como Vai Você*: "Vem, que a sede de te amar me faz melhor/Eu quero amanhecer ao seu redor/Preciso tanto me fazer feliz/(...) Eu só preciso saber/como vai você" (MARCOS,2002).

A idealização do amor coloca o eu-lírico em simbiose com ser amado, tornando-o a razão do viver e atrelando a felicidade ao amor correspondido, que é capaz de transformar o eu-lírico em alguém melhor e, finalmente, feliz. E, nesse momento, ele vai se encontrar no céu, desfrutando das delícias e não desejando nada além de amar e viver a vida com quem ama. Esse paraíso que significa amar e ser amado é representado por Gonzaguinha através de uma simbologia que trabalha com os sentidos, na busca da representação de algo bom, da felicidade. Assim, ele se utiliza das expressões "céu" e "mamão com mel" para justamente descrever o momento de plenitude. Sabemos que, na cultura popular, expressões como estar no céu, sopa no mel e mamão com açúcar representam algo bom, fácil de se vivenciar.

GRITO DE ALERTA

Os versos da canção *Grito de Alerta* sinalizam ainda mais a presença de características da poética ultrarromântica. Nessa canção, presencia-se o eu-lírico dividido entre alguém que ainda ama e que, por isso, quer ficar ao lado da pessoa amada; e alguém que já está passando a uma postura realista, a qual não vê mais o ser amado como um deus, incapaz de cometer erros, e como o único caminho para a felicidade. Em virtude deste conflito, o eu-lírico lança seu grito de alerta ao ser amado, como que numa última tentativa de salvar a relação:

> Grito de Alerta
>
> Primeiro você me azucrina, me entorta a cabeça
> E me bota na boca um gosto amargo de fel

Depois vem chorando desculpas, assim meio pedindo
Querendo ganhar um bocado de mel

Não vê que então eu me rasgo, engasgo, engulo
Reflito e estendo a mão
E assim nossa vida é um rio secando
As pedras cortando, e eu vou perguntando
Até quando

São tantas coisinhas miúdas, roendo, comendo
Arrasando aos poucos com o nosso ideal
São frases perdidas num mundo de gritos e gestos
Num jogo de culpa que faz tanto mal

Não quero a razão pois eu seu o quanto estou errado
E o quanto eu já fiz destruir
Só sinto no ar o momento em que o copo está cheio
E que já não dá mais pra engolir

Veja bem, nosso caso é uma porta entreaberta
Eu busquei a palavra mais certa
Vê se entende o meu grito de alerta
Veja bem, é o amor agitando meu coração
Há um lado carente dizendo que sim
E essa vida da gente gritando que não. (GONZAGUINHA, 1994)

Na primeira estrofe, o eu-lírico parece adentrar a realidade, caminhando muito mais para uma visão realista dos fatos. Há a percepção de que é usado/manipulado pela pessoa que ama. Para o eu-lírico, o ser amado faz jogos, de acordo com a vontade própria. Já na segunda estrofe é que ele se reconhece dividido, pois ainda se mostra romântico, dependente do seu amor, embora saiba que este sentimento só causa dor e sofrimento e que parece não haver esperança de futuro para a relação. É o momento em que o compositor se aproxima da estética romântica, que, segundo Campedelli (1999), reverbera a impossibilidade de realizar o sonho absoluto do "eu", gerando a melancolia, a angústia, a busca da solidão, a inquietude, o desespero e a frustração.

Na terceira estrofe, o eu-lírico volta a reconhecer o mal que esta relação lhe está fazendo, a ponto da situação chegar ao nível do insustentável, refletida em momentos de descontrole entre ambos, quando a coisa mais insignificante pode se transformar num grande problema, diante da troca de acusações. Em seguida, na quarta estrofe, mostra-se bem realista da situação e assume que o final é inevitável, porque não dá mais para sustentar a relação. Entretanto, com a consciência de que ele se insere como copartícipe do mal que se criou, assume também a culpa.

No final da canção, o eu-lírico revela-se como ainda um ultrarromântico, alguém que – apesar de tudo – mantém as esperanças de que tudo possa ser consertado e o amor esteja salvo. Ele se assume como um ser dividido entre a razão e o coração, mas que – acima de qualquer coisa – permanece com o desejo de que venha a ser feliz. E esta felicidade está no amor correspondido, por isso ele deixa uma brecha para que esta situação possa vir a se resolver.

FELIZ

Na canção *Feliz*, podemos perceber uma variação na faceta lírico-amorosa de Gonzaguinha, quando o eu-lírico assume feições de um poeta moderno, que – muito mais do que preocupado com os próprios sentimentos – se vê deslumbrado diante da vida e das suas mais variadas manifestações, dentre elas o amor. É o momento em que a efemeridade das coisas e das relações entram em pauta, sendo que o que importa é a expressão poética do sentimento, sem a preocupação com a correspondência no outro. O sente-se extasiado por ter amado, por ter se entregado com todas as forças e com a mais profunda dedicação. Sendo assim, mesmo tendo ficado só, ele celebra a vida porque sabe que aproveitou ao máximo a oportunidade que lhe foi dada de viver um grande amor, e que foi correspondido.

Feliz

Para quem bem viveu o amor
Duas vidas que abrem
Não acabam com a luz
São pequenas estrelas
Que correm no céu
Trajetórias opostas
Sem jamais deixar de se olhar

É um carinho guardado no cofre
De um coração que voou
É um afeto deixado nas veias
De um coração que ficou
É a certeza da eterna presença
Da vida que foi na vida que vai
É a saudade da boa
Feliz, cantar

Que foi, foi, foi,
Foi bom e pra sempre será
Mais, mais, mais maravilhosamente amar. (GONZAGUINHA, 2004)

A primeira estrofe apresenta o reconhecimento do eu-lírico de que, mesmo tendo terminado, o amor deixou marcas profundas e positivas que vão ter continuidade na vida de cada um que, agora, segue sozinho a sua jornada. E, mesmo em sentidos opostos, o que lhes acompanhará é a certeza de que valeu a pena e de que foi bom enquanto durou. Na segunda estrofe, ele deixa claro que o sentimento não acaba; podendo, sim, sofrer uma transformação; mas que tudo que é bom deixa marcas profundas e se torna intrínseco à pessoa que o viveu. E a saudade que fica é algo bom que se eterniza e deixa marcas positivas; assim, não há sofrimento, e – na última estrofe – parte em busca de novas experiências porque cresceu a partir daquilo que viveu. E, como aprendeu com este amor, pode seguir adiante, na esperança de que voltará a ser feliz, porque ama, amou e vai amar; ele sabe que esse é o significado da vida.

Em suas canções, Gonzaguinha vale-se de seu lirismo para, a partir dos versos de amor, atingir uma comunhão com o público, a qual lhe possibilitou tanto sucesso e uma legião de fãs assíduos

nos seus shows e compradores de seus discos. Além disso, sua poesia lírico-amorosa também fez igualmente sucesso nas vozes de outras cantoras da MPB, como Maria Bethânia. Suas composições de amor falam diretamente ao público, demonstrando um eu-lírico ora dependente dos seus sentimentos, ora consciente da transitoriedade da vida e de suas experiências. E, assim, pode alcançar a completude, eternizando-se na beleza dos versos que compôs, como continuaremos vendo a seguir, a partir da análise de outra faceta do artista.

Dialogismo e engajamento social que transcendem ao tempo

À música popular brasileira coube, além do registro da história, levantar as bandeiras de protesto e conclamar o povo a sair às ruas. Grandes nomes da MPB "soltaram suas vozes nas estradas"[6], palcos, teatros e festivais de TV, num momento difícil de enfrentamento com a ditadura militar. E Gonzaguinha não ficou de fora. Mesmo acreditando que a música não fazia revolução, também ergueu sua voz e versou, em muitas de suas canções, sobre os acontecimentos contemporâneos, desde sua estreia, com *Comportamento Geral* – uma crítica ferrenha à repressão política – até seu último grande sucesso, *É*, no qual cantou a insatisfação do povo brasileiro diante da realidade social pós-governo militar; reverberando uma experiência verbal individual que, segundo Bakhtin (1997), toma forma e evolui no enunciado individual do outro.

Gonzaguinha evidenciou-se como um poeta moderno, de mãos dadas com o seu cotidiano. Ante seus olhos, não escapava absolutamente nada, e ele tudo registrava, através da magia de suas melodias e da genialidade no trato com a linguagem, criando verdadeiros hinos que, ainda hoje, podem ser o fundo musical de qualquer manifestação popular. Sendo assim, trazemos a seguir algumas reflexões sobre três de seus grandes sucessos: *Artistas da Vida*, *É* e *O que é o que é?*, para, a partir dessas canções, apresentar o artista engajado no seu tempo e na sua realidade.

ARTISTAS DA VIDA

Gonzaguinha, como já foi evidenciado, enfrentou muitos problemas com a ditadura, tendo várias de suas músicas censuradas. Mas, mesmo assim, conseguiu – em muitos de seus sucessos – driblar a repressão. Era uma época muito difícil, na qual muitos artistas foram exilados, mas o compositor não se calou, na tentativa de levar o povo à reflexão, como podemos ver nos versos a seguir:

> Artistas da Vida
>
> Vozes de um só coração
> Igual no riso e no amor
> Irmão no pranto e na dor
> Na força da mesma velha emoção
>
> Nós vamos levando este barco
> Buscando a tal da felicidade
> Pois juntos estamos no palco
> Das ruas nas grandes cidades

6 Referência aos versos da canção *Travessia*, *In*: NASCIMENTO, 1967.

Nós os milhões de palhaços
Nós os milhões de arlequins
Somos apenas pessoas
Somos gente, estrelas sem fim
Sim
Somos vozes de um só coração
Pedreiros, padeiros,
Coristas, passistas,
Malabaristas da sorte
Todos, João ou José

Sim nós
Esses grandes artistas da vida
Os equilibristas da fé
Pois é!
Sim nós
Esses grandes artistas dessa vida (Gonzaguinha, 1979)

Na primeira estrofe, há um chamamento direto ao público; o eu-lírico faz questão de evidenciar que, primordialmente, somos todos iguais e que, portanto, temos de ser solidários, compartilhando os sofrimentos e comemorando as vitórias, diante de uma batalha que não era recente. Na segunda estrofe, ele continua o incentivo de que é preciso seguir em frente, fazendo do cotidiano de cada um o "campo de batalha" e saindo às ruas, indo à luta, fazendo acontecer.

Na terceira estrofe, questiona o papel social de cada um. E faz questão de deixar claro que o povo não pode passar por palhaço, é preciso entrar na batalha e assumir o lugar de cada um, cada pessoa uma "estrela", donos da situação e não apenas coadjuvantes. Já na quarta estrofe, é apresentada a solução para toda a problemática: a união que fará dos anônimos os protagonistas da ocasião. Ele sai em defesa da coletividade, na qual nomes desconhecidos, envolvidos na luta individual do cotidiano simplista, formarão um todo muito forte, um só coração, capaz de provocar a mudança.

Esses versos mostram o caráter dialógico do discurso poético de Gonzaguinha, pois podemos encontrar uma intertextualidade com os versos do poema *Mãos Dadas*, de Carlos Drummond de Andrade, nos quais é proposto que "a união faz a força", como resolução para as mazelas sociais: "O presente é tão grande, não nos afastemos./ Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas". (ANDRADE, 1988) E, no final da canção, o eu-lírico ainda reforça a idéia de que os artistas seriam os anônimos, aqueles que fazem sua arte diária, na simplicidade de seus cotidianos, na esperança de viverem dias melhores, a partir da tomada de consciência.

É

O tempo passou, o povo foi às ruas, gritou por liberdade e a ditadura acabou. Mas o Presidente esperado não assumiu, e a situação político-social não mudou tanto assim. Em 1988, a Rede Globo de Televisão levou ao ar a novela *Vale Tudo*, cujo tema utilizado como pano de fundo para a trama era a corrupção. Na trilha sonora, recebem destaque duas canções de protesto: *Brasil*, de Cazuza, e *É*, de Gonzaguinha. As duas dialogavam entre si, falando diretamente ao povo, conclamando-os a uma nova revolução, aquela que os inserisse no cenário da própria história. Cazuza chamou à atenção o Brasil que estava no poder e que mantinha o povo à margem da realidade, relegados à exclusão e à

alienação. Enquanto isso, os versos de Gonzaguinha desvelavam a exigência do brasileiro por seu espaço, como vemos a seguir:

> É
>
> É
> a gente quer valer o nosso amor
> a gente quer valer nosso suor
> a gente quer valer o nosso humor
> a gente quer do bom e do melhor
> a gente quer carinho e atenção
> a gente quer calor no coração
> a gente quer suar mas de prazer
> a gente quer é ter muita saúde
> a gente quer viver a liberdade
> a gente quer viver felicidade
>
> É
> a gente não tem cara de panaca
> a gente não tem jeito de babaca
> a gente não está com a bunda exposta na janela pra passar a mão nela
>
> É
> a gente quer viver pleno direito
> a gente quer viver todo respeito
> a gente quer viver uma nação
> a gente quer é ser um cidadão
>
> É... (GONZAGUINHA, 2004)

Podemos perceber que o eu-lírico da canção é coletivo, recurso utilizado por Gonzaguinha para estabelecer a comunhão com o outro, no complemento do discurso poético. Na primeira estrofe, fica claro o desejo desta coletividade, a ânsia por melhores condições de trabalho, por melhoria na satisfação das necessidades básicas e na qualidade de vida. Na segunda estrofe, os versos continuam evidenciando a coletividade. É o momento em que se tenta mostrar que o povo não está mais tão alheio aos acontecimentos como outrora, e que alguém que já fez uma revolução não pode continuar subjugado e à margem da realidade em que está inserido. E, no final da canção, apresenta-se a vontade deste eu-coletivo, que é a de ter voz ativa e de ser respeitado em seus direitos, copartícipe de suas histórias e da história da nação.

O QUE É, O QUE É?

Gravada em 1982, essa canção trata-se de uma página especial de cancioneiro brasileiro, pois alcançou tamanha empatia com o público que talvez seja, dentre os muitos sucessos de Gonzagui-

nha, o que mais atingiu a completude de seu discurso. Com uma perfeita articulação de versos e melodia, essa composiçção consagrou-se, como uma das dez músicas mais tocadas em todo o Brasil[7] e, trinta e cinco anos após, continua atual. Ainda hoje, muitos acontecimentos sociais são embalados pelos versos de amor à vida que nela se destacam, conforme podemos perceber a seguir:

> O que é, O que é?
>
> Eu fico com a pureza da resposta das crianças
> É a vida, é bonita e é bonita
> Viver e não tenha a vergonha de ser feliz
> Cantar (e cantar e cantar) a beleza de ser um eterno aprendiz
> Ah meu Deus!, eu sei, eu sei que a vida devia ser bem melhor e será
> mas isso não impede que eu repita: é bonita, é bonita e é bonita
> (simbora todos)
>
> Viver, e não ter a vergonha de ser feliz
> Cantar (e cantar e cantar) a beleza de ser um eterno aprendiz
> eu sei que a vida devia ser bem melhor e será
> mas isso não impede que eu repita: é bonita, é bonita e é bonita.
>
> E a vida?
> e a vida o que é diga lá, meu irmão?
> ela é a batida de um coração?
> ela é uma doce ilusão?
> mas e a vida?
> ela é maravilha ou é sofrimento?
> ela é alegria ou lamento?
> o que é, o que é meu irmão?
>
> Há quem fale que a vida da gente
> é um nada no mundo
> é uma gota, é um tempo
> que finda num segundo,
> há quem fale que é um divino
> mistério profundo
> é o sopro do Criador
> numa atitude repleta de amor
> você diz que é luta e prazer;
> ele diz que a vida é viver;
> ela diz que o melhor é morrer,
> pois amada não é
> e o verbo sofrer.
>
> Eu só sei que confio na moça
> e na moça eu ponho a força da fé

7 *Apud* ALZER & CLAUDINO, 2004.

somos nós que fazemos a vida
como der ou puder ou quiser
Sempre desejada

por mais que esteja errada
ninguém quer a morte
só saúde e sorte

E a pergunta roda
e a cabeça agita
fico com a pureza da resposta das crianças
é a vida, é bonita e é bonita

Viver, e não ter a vergonha de ser feliz
Cantar (e cantar e cantar) a beleza de ser um eterno aprendiz
eu sei que a vida devia ser bem melhor e será
mas isso não impede que eu repita:
é bonita, é bonita e é bonita. (GONZAGUINHA, 2004)

Nessa canção, o eu-lírico – de início – inverte a ordem textual e apresenta a solução para os questionamentos que faz no decorrer dos versos. Gonzaguinha recorre à pureza das crianças para cantar as bem-aventuranças de uma vida bonita e bonita, além de conclamar todos a participarem da "festa". Nos versos da terceira estrofe, o eu-lírico apresenta vários questionamentos, utlizando metáforas como: "batida de um coração/doce ilusão" para desvelar a fluidez da vida. Já com as antíteses: "alegria/lamento; maravilha/sofrimento", reforça o caráter dual, ao mesmo tempo em que reafirma a necessidade de seu refrão. Nas duas estrofes seguintes, expressões como: "um nada; uma gota; um tempo que não dá um segundo" definem o caráter efêmero da vida. Já as expressões: "luta e prazer; vida é viver; e o melhor é morrer" procuram mostrar um paralelo que evidencia a dualidade do ser humano e um conflito de idéias.

Nos versos da quinta estrofe, o eu-lírico volta a dar a receita para o aproveitamento da vida; a certeza de que cada um faz o seu próprio destino e de que é preciso, apesar de todas as adversidades, acreditar nas próprias potencialidades; desejar com todas as forças para que se possa realizar. Já na sexta estrofe, faz questão de afirmar que é natural no ser humano o instinto de sobrevivência, assim como o desejo de uma vida digna e tranquila. Ao final, nas duas últimas estrofes, as expressões: "e a pergunta roda/e a cabeça agita" denunciam que a questão será sempre um motivo de muita dúvida no pensamento humano. Entretanto, volta-se ao início da canção para reafirmar o discurso poético que instiga o público a viver, correndo todos os riscos necessários, sem perder a esperança de uma vida melhor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O contato mais próximo com o talento do poeta-compositor Gonzaguinha levou-nos a vivenciar as mais profundas manifestações do sentimento humano, fossem elas de lirismo ou insastisfação, permitindo-nos perceber o quanto pode ser moderno o romantismo, na medida em que a paixão é um "combustível" da vida. E quando se tratou de amor, Gonzaguinha soube descrevê-lo, nas suas

diversas nuances: em *Mamão com mel*, o eu-lírico dependente; em *Grito de Alerta*, dividido entre a esperança no retorno e a constatação do fracasso; e em *Feliz*, o desprendimento de qualquer egoísmo que atrapalhe a felicidade. Já a partir da faceta crítica do artista, um eu-lírico que se reconhece como participante do processo, em *Artistas da Vida*; que se junta aos anseios de seus contemporâneos, em *É*; e que valoriza cada oportunidade vivida, em *O que é, o que é?*. O que nos fica de certeza é que, parafrasenado o prórpio Gonzaguinha, foi bom e pra sempre será, porque somos todos eternos aprendizes, sem a vergonha de ser feliz.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*: a história de nossa música popular de sua origem até hoje. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, 365pp.

ALZER, Luiz André; CLAUDINO, Mariana. *Almanaque anos 80*: lembranças e curiosidades de uma década muito divertida. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, 303pp.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do Mundo*. São Paulo: Companhia de Bolso: 2012, 96pp.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da Criação Verbal*. 2. ed. São Paulo: WMF - Martins Fontes, 2011, 512pp.

CAMPEDELLI, Samira Yousseff. *Literatura*: história e texto. 2. ed. São Paulo: Saraiva, 1999, vol. 3.

ESPANCA, Florbela. *Sonetos*. São Paulo: Martin Claret, 2007, 121pp.

GONZAGUNHA. *Gonzaguinha da Vida*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1979.

_____. *Gonzaguinha*: perfil. Rio de Janeiro, Som Livre, 2004.

_____. *Luiz Gonzaga Jr*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1979.

_____. *O talento de Gonzaguinha*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1994.

NASCIMENTO, Milton. *Travessia*. Dubas Música/Universal Music, 1967.

MARCOS, Antônio. *Antônio Marcos romântico*. São Paulo: Sony BMG, 2002.

OLIVEIRA, Clenir Bellezi de. *Arte literária brasileira*. São Paulo: Moderna, 2000, 432pp.

SALUM, Carlos A. L. *Ele tinha motivos para ser o cantor rancor* (mas já está mudando essa imagem). *In*: *Violão e Guitarra MPB*: Gonzaguinha. São Paulo: Imprima Comunicação Editorial Ltda, 1981, vl. 09, p.04-11.

ANÁLISE DO VOCABULÁRIO MELÓDICO DE DOIS IMPROVISOS DO GUITARRISTA JONATHAN KREISBERG

Rafael Gonçalves[1]
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

RESUMO: O presente trabalho faz uma análise do vocabulário melódico dos improvisos do guitarrista americano Jonathan Kreisberg (n. 1972-) nas músicas "Caravan" e "My Favorite Things". As músicas estão presentes no seu CD ONE, lançado em 2013, e são performances de guitarra tocada a solo, sem acompanhamento ou *overdubs*. O artigo revisa brevemente pesquisas de outros autores para embasar a metodologia empregada nas análises dos dois improvisos: identificação de recorrência de padrões, frases e procedimentos musicais para evidenciar traços estilísticos do intérprete estudado. Pudemos identificar padrões recorrentes nos improvisos como uso de escalas alteradas, aproximações cromáticas, polirritmia e manipulação métrica e outros, analisados no artigo.

Palavras-chave: Jonathan Kreisberg; Improvisação; Vocabulário Melódico; Caravan; My Favorite Things.

INTRODUÇÃO

Para que um intérprete de Jazz seja capaz de improvisar dentro da linguagem de Jazz, é necessário que desenvolva uma série de capacidades de criação melódica em tempo real. É preciso que possua um conhecimento teórico-prático dos elementos envolvidos neste processo (harmonia, forma, escalas a serem usadas, etc). É o que Paul Berliner (1994) descreve como o processo de aquisição de um vocabulário melódico para a improvisação. Hal Galper (2000) comenta que para que um músico aprenda a tocar Jazz e desenvolva seus estilo singular, é necessário que estude a linguagem de seus predecessores:

> Historicamente, a técnica utilizada para trazer à tona a sua própria voz tem sido e ainda é, de copiar ou "modelar" a música de músicos de gerações anteriores. Esta modelagem geralmente se deu de duas maneiras: um estudante seleciona um único músico para emular, ou toma a abordagem eclética modelando diversos músicos. Em ambos os casos, a linhagem do modelo ou modelos emulados tornou-se parte integrante e evidente da forma de tocar de cada nova geração de músicos. (GALPER, 2000, p. 1, tradução do autor[2])

Paul Berliner (1994) observa que os intérpretes, no desenvolvimento de sua linguagem, acabam recebendo influência de diversas fontes musicais que pesquisam e estudam. Suas práticas de estudo envolvem a transcrição de solos e frases de diversos intérpretes que admiram, além de imitação de vários outros elementos, como o timbre, acentuações, desenvolvimento motívico, raciocínio conceitual das improvisações.

1 Rafael Gonçalves é mestrando em Artes pela UFJF. E-mail: rafaelxgoncalves@gmail.com
2 Tradução livre, do original: Historically, the technique used for bringing out your own voice has been, and still is, to copy or "model" the music of players from preceding generations. This modeling generally took two forms: A student selected one single player to emulate or took the eclectic approach by modeling many players. In either case, the lineage of the model or models emulated became an integral and evident part of each new generation's playing.

Nestes processos de estudo, estes materiais são estudados e incorporados em pequenos fragmentos. Estes fragmentos são trabalhados de diversas formas, em diferentes situações harmônicas e usados para a formulação de novas ideias:

> Para descobrir suas próprias aplicações para criar ou modelar frases, músicos comumente analisam uma frase pelos seus elementos centrais, concentrando-se em um princípio derivado da frase como base para a criação de novos padrões ou frases musicais análogos. (BERLINER, 1994, p. 142, tradução do autor[3])

Estes processos de estudo fazem com que, baseado em alguns materiais fonte, possa ser produzida uma gama enorme de possibilidades de construção de um solo melódico, e a longo prazo este processo pode levar a uma construção de um estilo de improvisação único do intérprete, com base nos materiais e processos que desenvolveu, como argumenta Hal Galper (2000) no seu artigo *Developing Style.*

Neste mesmo sentido, Barry Kenny e Martin Gellrich (2002) falam que esse processo de desenvolvimento leva o intérprete a construir uma "base de conhecimento" com as ferramentas do idioma do Jazz. E que essa base de conhecimento é tão ou mais importante do que as habilidades motoras (por exemplo, técnicas) e a memorização de uma peça musical para a produção de improvisações. Podemos intuir que um intérprete que tenha uma boa técnica mas que não possua uma sólida base de conhecimento do vocabulário idiomático e treinamento dos mecanismos próprios da improvisação terá dificuldades em improvisar:

> Além das mais óbvias restrições no campo cognitivo (ou seja, memória) e fisiológicas (ou seja, habilidades motoras) que afetam a improvisação, a mais importante restrição interna é a base de conhecimento (ver Figura 8.1). Este armazém de material anteriormente aprendido é o que o artista conhece e traz para a performance, tais como "materiais musicais e trechos, repertório, sub-habilidades, estratégias de percepção musical, soluções-práticas de situações musicais, estruturas hierárquicas e esquemas de memória, habilidades motoras em geral" (PRESSING, 1998, p. 53) que foram adquiridos e desenvolvidos através da prática deliberada consciente. A base de conhecimento usada por músicos que improvisam tipicamente envolve a internalização de materiais-fonte que são idiomáticas para a culturas de improvisação do indivíduo. (KENNY; GELLRICH, 2002, p. 117-118, tradução do autor[4])

Através dos trabalhos de análise musical, podemos perceber que este longo processo de estudo se reflete na música produzida, como veremos adiante. Gary Potter (1992) mostra como podem ser percebidos padrões melódicos nos solos de grandes improvisadores do Jazz (como os saxofonistas americanos John Coltrane e Charlie Parker). Em 250 solos transcritos de Charlie Parker, foi possível identificar 100 padrões melódicos recorrentes, que eram usados em combinação uns com os outros e formulavam um solo final. Em um improviso de John Coltrane sobre uma música na forma *blues* em

3 Tradução livre, do original: To discover their own applications for model phrases, musicians commonly analyze a phrase for its central elements, focusing on one derived principle as the basis for creating new analogous patterns.

4 Tradução livre, do original: Aside from the more obvious cognitive (i.e., memory) and physiological (i.e., motor skills) constraints that affect improvisation, the most important internal constraint is the knowledge base (see Figure 8.1). This warehouse of previously learned material is what the performer knows and brings to the performance, such as the "musical materials and excerpts, repertoire, sub skills, perceptual strategies, problem-solving routines, hierarchical memory structures and schemas, generalized motor programmes" (Pressing, 1998, p. 53) that have been acquired and developed through conscious deliberate practice. The knowledge base used by improvising musicians typically involves the internalization of source materials that are idiomatic to individual improvising cultures.

Bb, um padrão escalar de quatro notas ("Bb C E Eb") é encontrado trinta e seis vezes, nos vinte e dois *chorus* totais de improviso.

Martin Norgaard (2014) também argumenta neste sentido, e investiga como se dá o processo de aquisição desta habilidade para improvisação. Seu artigo analisa 48 solos de Charlie Parker e constata padrões melódicos e rítmicos do fraseado que constituem os solos. No artigo, essa constatação é feita para corroborar a ideia de que esses padrões são incorporados pelos intérpretes através de processos de aprendizagem relacionados ao aprendizado de uma linguagem musical e aprendizado de habilidades motoras, através de práticas deliberadas e aprendizados incidentais.

Seguindo a diretriz metodológica exemplificada pelos trabalhos citados acima, mostraremos abaixo um estudo feito sobre dois improvisos do guitarrista americano Jonathan Kreisberg. Através da identificação de estruturas recorrentes nas duas peças, pudemos identificar traços estilísticos do músico, que revelam suas escolhas e sua estética musical.

ANÁLISE DO VOCABULÁRIO MELÓDICO NOS IMPROVISOS

Foram transcritos integralmente os dois improvisos das músicas "My Favorite Things" e "Caravan", que estão presentes no CD *One*, lançado em 2013 pela gravadora New for Now Music (KREISBERG, 2013). Jonathan Kreisberg (n. 1972-) é um dos principais expoentes da guitarra Jazz de Nova York[5]. Ele já tocou em diversas formações musicais e possui uma sólida carreira musical. Este seu CD, *One*, possui apenas performances para guitarra e violão a solo, sem acompanhamento ou *overdubs*. Foram escolhidas estas obras por possuírem uma boa e contemporânea exemplificação dos parâmetros do Jazz tradicional discutidos aqui. Através da identificação de recorrências ou padrões melódicos nos solos, procuraremos exemplificar como o solista parece manipular a sua base de conhecimento (*knowledge base)* para construir os solos, e como podemos perceber traços estilísticos do guitarrista.

As duas composições pertencem ao repertório *standard* de Jazz. "My Favorite Things" foi composta por Richard Rodgers e Oscar Hammerstein em 1959 para o show da Broadway *The sound of Music*. Em 1960 foi gravada pelo saxofonista John Coltrane, como comentado e mostrado por Ingrid Monson (1996), tendo se tornado uma gravação muito conhecida do público do gênero. "Caravan"[6] foi composta por Duke Ellington e Juan Tizol (trombonista que integrava o grupo musical de Ellington) em 1936 e também foi gravada por diversos artistas. A música foi também usada em filmes, como o recente filme *Whiplash*, de 2014.

Nas interpretações de Kreisberg, "My favorite things" é tocada na guitarra elétrica e "Caravan", no violão de aço. Em ambos os casos, os solos transcritos encontram-se entre a exposição e reexposição do tema. Nas análises abaixo, algumas setas indicativas foram colocadas para facilitar a visualização dos elementos comentados. Cada item, de 1) a 6) indica um padrão ou estrutura melódica que foi encontrada nos dois improvisos.

1) Intercalação de acordes com fraseado

Como as performances ocorrem no instrumento solo, é interessante como o intérprete intercala uma improvisação estritamente melódica com alguns acordes esparsos, talvez para suprir uma necessidade de evidenciar a harmonia e dar sustento rítmico ao fraseado. Essa intercalação de acordes pode ser percebida nos exemplos a seguir:

5 Mais informações sobre o artista podem ser obtidas no seu website (www.jonathankreisberg.com).
6 Informações retiradas do verbete da música Caravan no Wikipédia: https://en.wikipedia.org/wiki/Caravan_(1936_song)

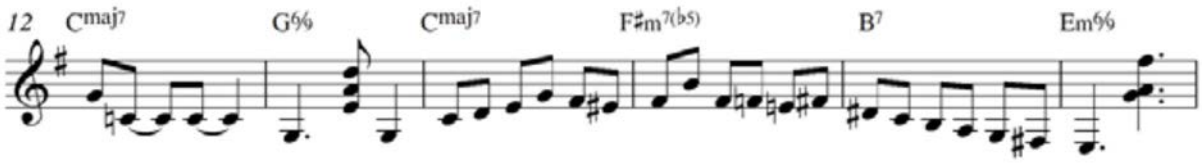


Figura 1: Intercalação de fraseado melódico com acordes. Compassos 12 -17 de "My Favorite things", interpretado por Jonathan Kreisberg.

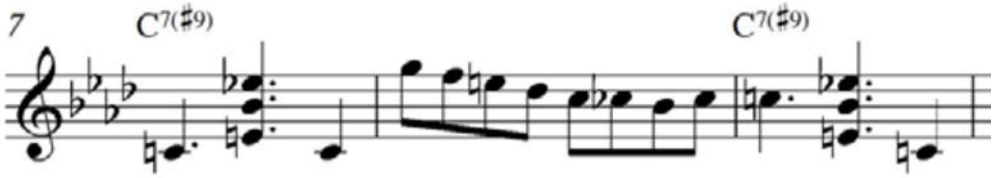


Figura 2: Intercalação de fraseado melódico com acordes. Compassos 7-9 de "Caravan", interpretado por Jonathan Kreisberg

2) Arpegios em duas oitavas consecutivas:

Uma estrutura recorrente observada em ambos os solos analisados é o uso de arpegios tocados em duas oitavas consecutivas. O que pode ser percebido nos compassos 47 e 49 de "Caravan":

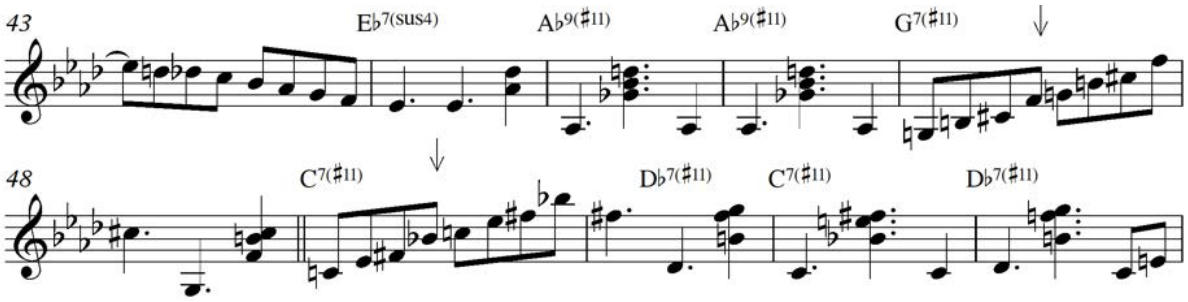


Figura 3: Arpegios tocados em duas oitavas consecutivas. Compassos 47 e 49 de "Caravan", interpretado por Jonathan Kreisberg.

Em "My favorite things", esta estrutura de arpegios em 2 oitavas consecutivas pode ser encontrada ao final do solo, num trecho que usa este recurso ao longo de vários acordes, do compasso 107 ao 112:

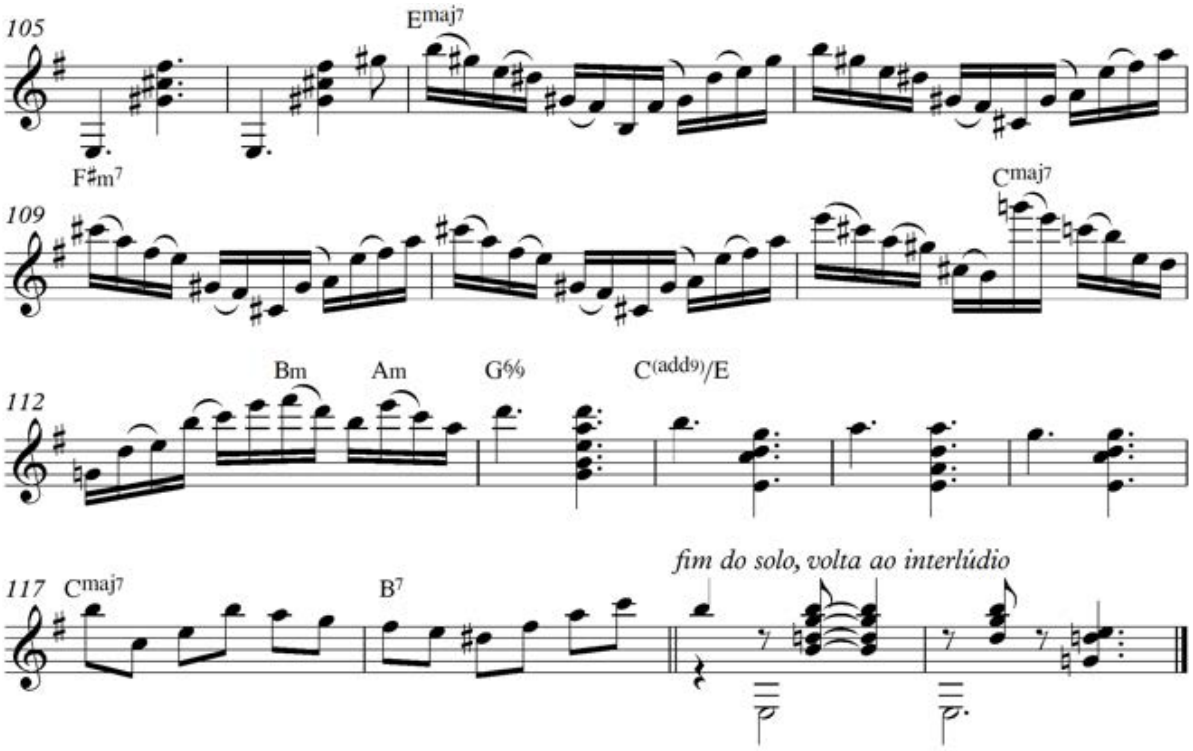


Figura 4: Arpegios tocados em duas oitavas consecutivas. Compassos 107- 113 de "My favorite things", interpretado por Jonathan Kreisberg.

3) Arpegios com notas de tensão

Os arpegios também são usados em uma oitava, muitas vezes com notas de tensão [7]acrescentadas. Em "Caravan", podem ser percebidos nos compassos 35 - arpegio de F7(9) começando na última colcheia do compasso 34; e 37-38 - arpegio de Bb7(9):

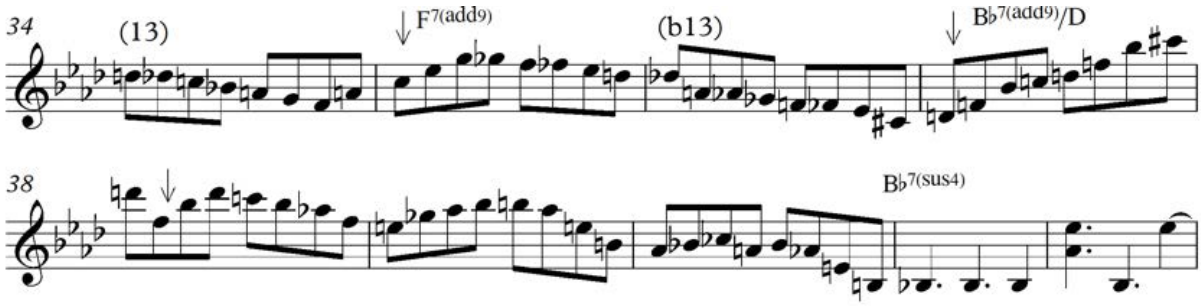


Figura 5: Arpegios com notas de tensão. Compassos 35 e 37-38 de "Caravan", interpretado por Jonathan Kreisberg.

Em "My favorite things", os arpegios aparecem, por exemplo, nos compassos 69 e 70, fazendo um movimento de grau conjunto entre a nona do acorde e a terça maior:

7 Segundo alguns autores de livros didáticos de improvisação e harmonia em música popular, como Ian Guest (2006) e Nelson Faria (1991), as notas pertencentes aos acordes são as que formam os diferentes tipos de tétrades: fundamental, terça, quinta e sétima. As notas de tensão são as notas acrescidas às tétrades - nonas, décimas primeiras, décimas terceiras (diatônicas ou não).

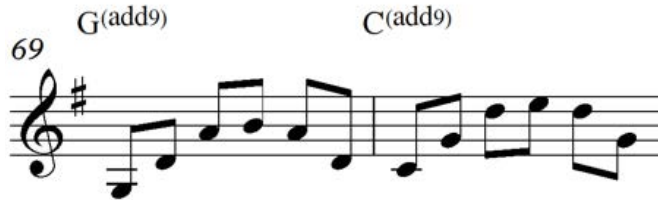


Figura 6: Arpegios com notas de tensão. Compasso 69-70 de "My favorite things", interpretado por Jonathan Kreisberg.

Em "My Favorite things", outro trecho em que aparece o uso de arpegios com notas de tensão é o compasso 41: (arpegio de Am7 com extensões nona e décima primeira):

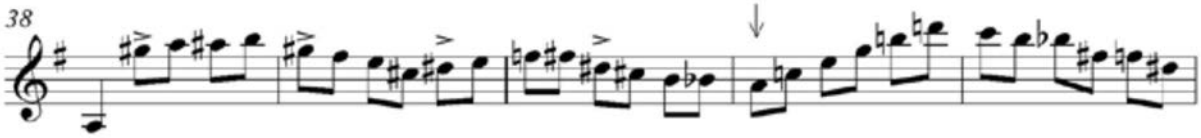


Figura 7: Arpegio com nota de extensão Am7(9/11). Compasso 41 de "My favorite things", interpretado por Jonathan Kreisberg

4) Aproximações cromáticas

Aproximações cromáticas ligando notas pertencentes às escalas ou notas de acordes também são comuns. Em "Caravan" ocorrem por exemplo nos compassos 31 (aproximação de nota C pela cromática B no terceiro tempo do compasso 31) e 32-33 (aproximação cromática "dupla" da nota F do compasso 33 pelas notas superior Gb e inferior E no último tempo do compasso 32):

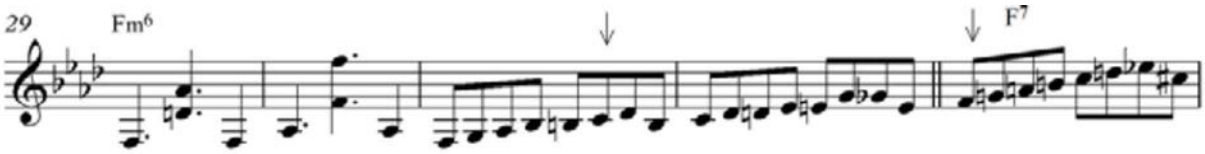


Figura 8: Aproximações cromáticas. Compassos 31 e 33 de "Caravan", interpretado por Jonathan Kreisberg. Observação: As setas estão apontando para as "notas alvo", ou seja, as notas dos acordes para a qual a frase se direciona ou "resolve".

Em "My favorite things", este tipo de aproximação aparece, por exemplo, nos compassos 9 e 11 (nota cromática Db aproximando para a nota C no compasso 9); e aproximação "dupla" por nota acima e abaixo - notas C# e E aproximando a nota D, pertencente ao acorde Gmaj7 inferido pelo fraseado, no compasso 11. Podemos pensar que esta aproximação "dupla" na verdade é uma aproximação cromática-diatônica - pois usa a nota diatônica E para aproximar o D. A aproximação seria duplamente cromática se usasse as notas C# e Eb para aproximar o D:

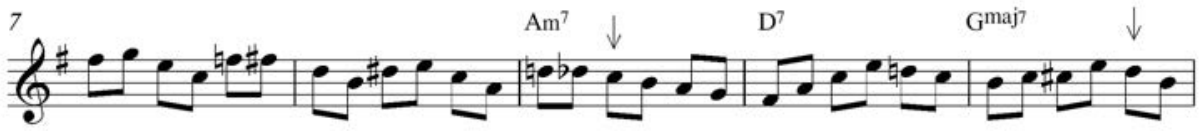


Figura 9: Aproximações cromáticas. Compassos 9 e 11 de "My favorite things", interpretado por Jonathan Kreisberg. Observação: As setas estão apontando para as "notas alvo", ou seja, as notas dos acordes para a qual a frase se direciona ou "resolve".

5) Uso de escalas alteradas

Outro elemento recorrente é o uso de escalas alteradas na construção das melodias do solo. O intérprete comumente elaborara uma frase utilizando a escala do acorde da harmonia como exposta no tema em um compasso, e em seguida elabora uma frase utilizando a escala da rearmonização comum no Jazz por dominante substituto (Sub V7). É o que pode ser observado em "Caravan" nos compassos 36 (escala de F alterada) e compassos 39-40 (arpegios de E7, conotando a escala de Bb alterada):

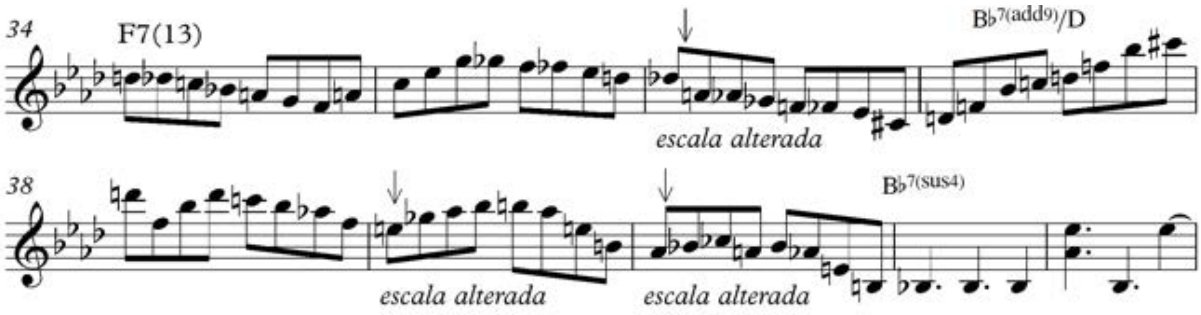


Figura 10: Uso de escala alterada. Compassos 36, e 39-40 de "Caravan", interpretado por Jonathan Kreisberg

Em "My favorite things", a introdução da escala alterada pode ser percebida, por exemplo no compasso 42 (pela introdução de notas Bb, F e Eb no fraseado), cumprindo com a sua função tradicional de "resolução" no acorde de Gmaj7 (sol maior com sétima maior), de acordo com as funções harmônicas dominante secundário [D7alt] em direção ao relativo maior [Gmaj7] da tônica menor [Em] que assumem:

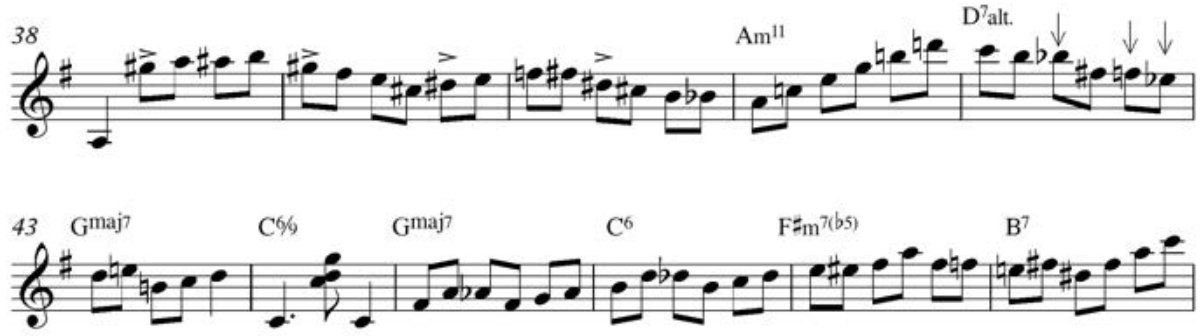


Figura 11: Uso de escala alterada. Compasso 42 de "My favorite things", interpretado por Jonathan Kreisberg.

Adiante, a mesma situação de uso da escala alterada ocorre ao se introduzir a nota F bequadro (no compasso 52) num fraseado em que subentende o uso da escala menor harmônica de Em, tradicionalmente mais usada na relação dominante-tônica para acordes menores:

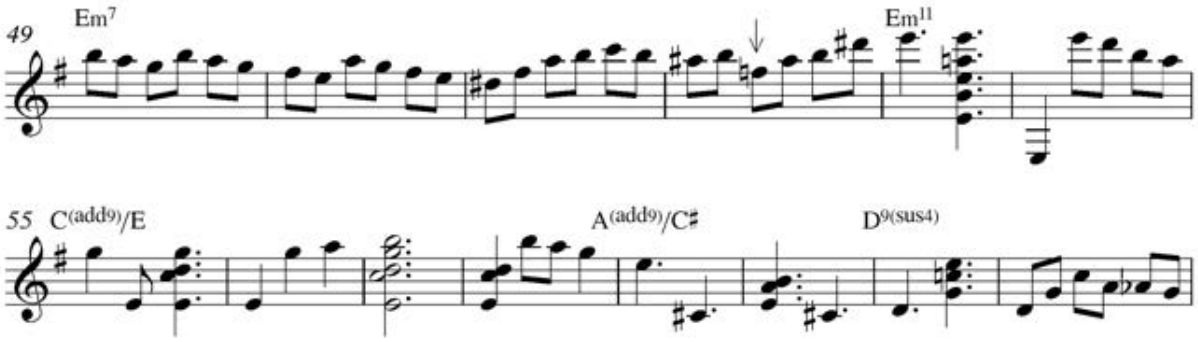


Figura 12: Uso de escala alterada. Compasso 52 de "My favorite things", interpretado por Jonathan Kreisberg

6) Polirritmia ou manipulação métrica

Outro recurso musical recorrente nos dois solos é o uso de uma certa polirritmia em relação ao pulso da música. Nos dois solos, o recurso é usado de forma diversa, mas conceitualmente remetem a um mesmo raciocínio.

Na música "Caravan", o intérprete constrói a partir do compasso 65 uma seção em que explora uma pulsação rítmica com um padrão de 5-5-5-4 notas em tercinas de semínima, ao mesmo tempo que mantém o pulso regular da música (de semínima). Este padrão ao longo de 4 compassos repete-se e retorna ao seu começo, e sua relação inicial com o pulso da música. Ou seja, é criado nesta seção uma sensação de polirritmia em que misturam-se os dois pulsos (o de tercina e o de semínima), e isso expressa um resultado musical característico:

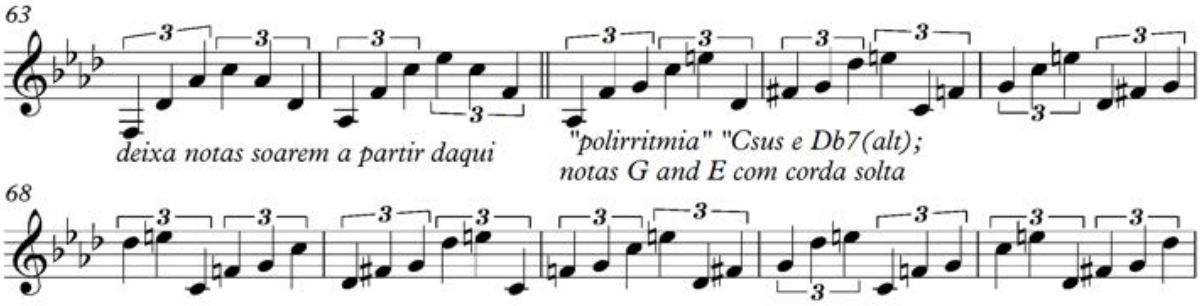


Figura 13: Uso de Polirritmia. Trecho a partir do compasso 65 de "Caravan", interpretado por Jonathan Kreisberg

Em "My favorite things", este recurso é usado menos extensivamente, mas no fraseado podemos perceber o uso deste conceito de polirritmia. É o que se observa nos compassos 34 a 40. O próprio contorno da frase, podendo ser dividido em um padrão de 4 notas a partir do segundo tempo do compasso 34 pode dar a ideia de polirritmia - ao se construir um padrão de 4 colcheias que se repete em um compasso de 3/4. Esta polirritmia ainda é valorizada pela interpretação de Kreisberg, que acentua naturalmente as notas no pulso "artificial" de 4/4 subentendido. Podemos pensar que este procedimento de pulso binário em um compasso ternário se assemelha ao que se chama de hemíola[8]:

8 Segundo o dicionário Grove (SADIE, 1994, p. 423), hemíola *"No moderno sistema métrico, significa a articulação de dois compassos em tempo ternário, como se fossem três compassos em tempo binário. Costuma ser usada em danças barrocas, como a courante e a sarabanda (...)".*

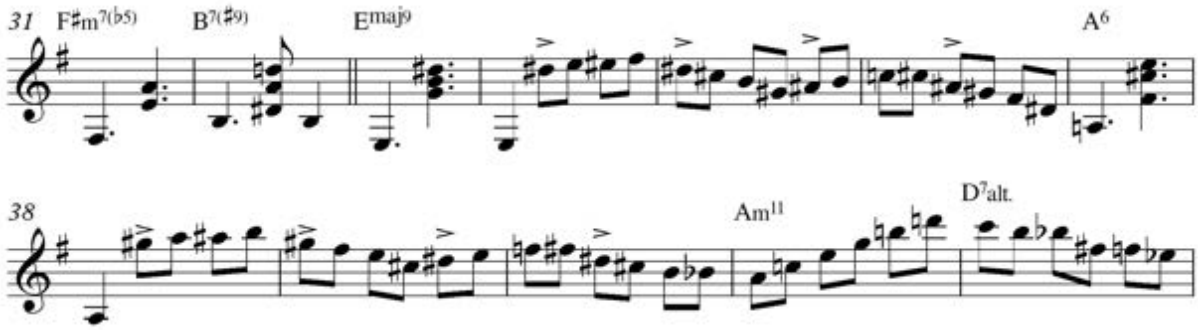


Figura 14: Uso de Polirritmia. Compassos 34 a 39 de "My favorite things", interpretado por Jonathan Kreisberg

É pertinente observar que o termo polirritmia está sendo usado aqui de uma maneira bem abrangente. De acordo com o dicionário Groove (1994, p.733), a polirritmia ocorre quando há "superposição de diferentes ritmos ou métricas". Poderíamos pensar que não ocorre polirritmia em um sentido estrito, pois as interpretações das duas músicas ocorrem na guitarra e violão solo - e quando Kreisberg elabora as frases acima subentendendo outra pulsação rítmica não há outro intérprete ou base rítmica tocando algo no pulso regular de referência, o "original". Entretanto, podemos considerar que é criada uma sensação de contraste rítmico *como se fosse* uma polirritmia - pois os trechos de nova pulsação estão entre trechos de fraseado do pulso "original". O ouvinte, ao escutar o trecho na nova pulsação possivelmente percebe a mudança de pulsação e pode ouvir o fraseado do novo pulso *em relação ao pulso original* (o que parece ser a ideia proposta por Kreisberg, pelos padrões que faz no fraseado - que podem ser segmentados em relação ao pulso "original"). O uso de polirritmia e manipulação métrica no fraseado de improvisação parece ser um procedimento usado por diversos intérpretes no Jazz, como mostra Paul Berliner ao comentar os exemplos de Emily Remler (guitarrista americana, 1957-1990) e Lester Young (saxofonista americano, 1909-1959) na citação abaixo:

> Estudantes também aprendem invenção polimétrica ou polirrítmica, como 'tocar cinco notas no espaço normalmente deixado para quatro' (CI). Emily Remler pensa que ela 'se tornou mais forte ritmicamente apenas por fazer pequenos exercícios de *tapping* [marcar ou bater o tempo] que bateristas me mostraram, tocando polirrítmos como dois contra três ou três contra quatro'. Lester Young era especialmente 'apreciador de três-contra-quatro *cross-rhythms*, os quais ele repetiria de duas a quatro vezes consecutivamente.' Instrumentistas restritos a uma performance de instrumentos com uma parte [*single part - uma voz apenas*] podem sobrepor mentalmente uma segunda métrica sobre aquela da peça mantida pelos outros membros da banda, mas performers de instrumentos com várias partes [*multipart*] podem tocar padrões derivados de diferentes métricas simultaneamente. (BERLINER, 1994, p. 153, tradução do autor[9])

O procedimento de polirritmia ou manipulação métrica parece ser, portanto, idiomático à linguagem musical do Jazz, mas cada músico prefere usar este procedimento de uma maneira parti-

9 Tradução livre, do original: Students also learn "polymetric or polyrhythmic" invention, such as "playing five notes in the space normally left for four" (CI). Emily Remler finds that she has "gotten much stronger rhythmically just from doing little tapping exercises that drummers have shown me, playing polyrhythms like two against three or three against four." Lester Young was especially "fond of three-against-four cross-rhythms, which he would repeat two to four times consecutively." Instrumentalists restricted to single-part performance can mentally superimpose a second meter upon that of the piece maintained by other band members, but performers of instruments with multipart capabilities can perform patterns derived from different meters simultaneously.

cular, o que reforça a ideia que temos discutido de desenvolvimento pessoal de singularidade de interpretação pelos improvisadores.

Uma consideração interessante a se fazer sobre os padrões recorrentes e estilo analisados de Kreisberg: o músico parece favorecer, em seus solos, uma concepção vertical de improvisação, como definida por George Russel (2001):

> O nível de "gravidade tonal vertical" (GTV) requer que o músico projete a identidade harmônica de cada acorde com uma melodia que soe como o gênero daquele acorde, da maneira como o acorde aparece no decorrer da música. Esta é a principal missão do músico no nível de GTV: criar uma melodia que caia (ou encaixe) essencialmente em cada acorde da progressão de acordes. (RUSSELL, 2001, p.57, tradução do autor[10])

A outra forma que solistas constroem suas melodias, de acordo com George Russel (2001) é horizontal. Desta forma, o solista não se preocupa em delinear através do seu fraseado as mudanças de acordes, mas baseia seu improviso na escala do centro tonal de um trecho musical. Essa metodologia de Russel é usada por alguns autores para analisar a prevalência de uma abordagem ou de outra em cada intérprete, como o fez Paula Valente (2009), ao estudar as improvisações de K-Ximbinho e Pixinguinha.

Podemos observar a prevalência de uma concepção vertical de fraseado no fraseado de Kreisberg nos seguintes exemplos selecionados: Intercalação de acordes com o fraseado melódico (item 1 acima); pelas aproximações cromáticas ocorrerem na maioria das vezes em direção a notas de acorde (item 4 acima); pelo emprego no fraseado de improvisação de arpegios provenientes da própria progressão usada na exposição do tema (item 2 acima), o que sem dúvida explicita a harmonia do momento, e faz ouvir, através da melodia, a progressão harmônica.

Gary Potter (1992) comenta que um dos principais problemas dos métodos de análise das notas de um solo em relação à harmonia é o próprio fato da harmonia no Jazz estar sujeita a rearmonizações induzidas pelo solista. Podem ocorrer variações na harmonia a ser usada para a música, dentro das possibilidades que a relação entre harmonia e melodia permitem.

Entretanto, mesmo que ocorram rearmonizações induzidas pela introdução de escalas alteradas ou outras escalas, se o solista mantiver uma relação vertical com essa harmonia na construção do seu solo, está mantido o padrão vertical citado acima. É o que ocorre no fraseado de Kreisberg. Por exemplo: Ao introduzir as notas não diatônicas Bb e Eb no compasso 42 de "My favorite things", o intérprete cria um movimento melódico com as notas B (oitava abaixo) e E que aparecem no compasso seguinte, 43:

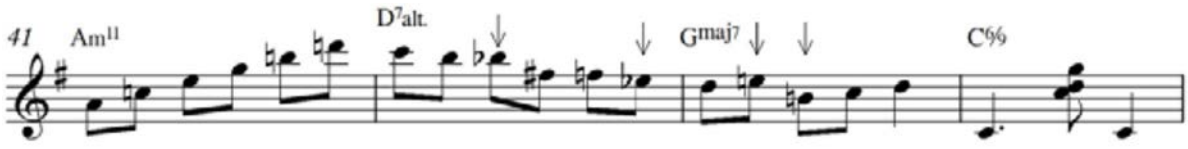


Figura 15: Uso de escala alterada. Movimento notas Bb e Eb para B e E. Compasso 42 de "My favorite things", interpretado por Jonathan Kreisberg

10 Tradução livre, do original: The level of vertical tonal gravity (VTG) requires the musician to project the harmonic identity of virtually every chord [town] with a melody that sounds that chord's harmonic genre as it occurs within the harmonic stream of the music. This is the chief mission of the musician on the level of VTG: to create a melody that falls essentially on each chord within a progression of chords.

Percebemos que no compasso 42 (veja na figura acima) o intérprete faz uma frase descendente passando pelas notas Bb, F e Eb, que estão fora da tonalidade da música (Em - mi menor), e caracteriza o emprego da escala alterada, como já comentado. Suponhamos, no entanto, que o intérprete tivesse tocado a mesma frase descendente, mas usando a escala/harmonia sem rearmonização, ou seja, passando pelas notas da escala da tonalidade de Em sobre o acorde D7. Desta forma, a frase descendente usaria as notas B, e E (em vez de Bb e Eb), e ficaria algo como:

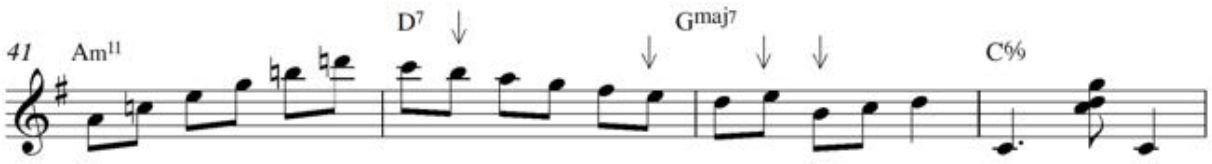


Figura 16: Frase hipotétca, sem escala alterada para o compasso 42 de "My favorite things", suposição analítica.

Percebemos que se o intérprete tivesse tocado desta forma (a hipotética), não haveria o movimento harmônico e melódico dos compassos 42-43, em que ouvimos primeiro as notas Bb e Eb, e depois B e E. Ou seja, ao ouvir estes dois compassos, percebemos uma "mudança de cor" ou de harmonia, sugerida pela mudança destas notas - o que ocorre nos vários trechos comentados de uso de escala alterada e aproximações cromáticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos perceber que o fraseado de Kreisberg possui padrões recorrentes nos dois improvisos (itens 1 a 6 acima). Argumentamos que ocorre, em seu frasedo, a prevalência de um perfil vertical de improvisação, pela forma com que o intérprete valoriza as mudanças harmônicas (itens 4 e 5 acima) e tem uma preocupação meticulosa e precisa no uso de procedimentos específicos. De acordo com o embasamento dos autores e da discussão feita até aqui, parece correto intuir que estes procedimentos foram estudados pelo intérprete até que se tornaram incorporados à sua base de conhecimento (*knowledge base)*. A análise destes dois improvisos nos permite apenas ter uma visão inicial sobre o vocabulário melódico e abordagem de performance do intérprete. A continuidade da pesquisa permitirá, oportunamente, relacionar os improvisos transcritos a outros improvisos de Kresiberg e de outros intérpretes - e relacioná-los com alguns conceitos de análise musical, a fim de tirarmos conclusões mais aprofundadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERLINER, Paul F. **Thinking in jazz: The infinite art of improvisation**. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

FARIA, Nelson. **A arte da improvisação**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1991.

GALPER, Hal. Developing style. **Jazz Improv Magazine**, v. 2, n. 4, p. 1–4, 2000.

GUEST, Ian. **Harmonia: Método Prático (vol. 2)**. terceira e ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2006.

KENNY, Barry. J.; GELLRICH, Martin. Improvisation. In: PARNCUTT, R.; MCPHERSON, G. (Eds.). . **The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning**. New York: Oxford University Press, 2002. p. 117–134.

KREISBERG, Jonathan. **ONE .** New York New for Now Music, , 2013 (CD)

MONSON, Ingrid. **Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction**. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

NORGAARD, Martin. How Jazz Musicians Improvise: The Central Role of Auditory and Motor Patterns. **Music Perception: An Interdisciplinary Journal**, v. 31, n. 3, p. 271–287, 2014.

POTTER, Gary. Analyzing Improvised Jazz. **College Music Symposium**, v. 32, p. 143–160, 1992.

RUSSELL, George. **Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization**. 4th editio ed. Brookline: Concept Publishing Company, 2001.

SADIE, Stanley. (Editor). **Dicionário Grove de Música: edição concisa**. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

VALENTE, Paula. V. **Horizontalidade e verticalidade como modelos de improvisação no choro**. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo, 2009.

GT
TEATRALIDADE E REPRESENTAÇÃO

30NOV2016

Coordenação: **Julia Dias Möller** (UFJF)

A NOIVA DO CONDUTOR: UMA OPERETA DE NOEL ROSA NA ATUALIDADE

Marcelo Nogueira Mattos[1]
Ângela Maria da Costa e Silva Coutinho[2]
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro

RESUMO: Este estudo investigou a linguagem teatral, mais especificamente o teatro musical através da opereta *A Noiva do Condutor* de Noel Rosa, percebendo o teatro popular como um meio de resgate da memória afetiva, histórica e cultural das pessoas e dos grupos sociais. A pesquisa foi desenvolvida através de uma análise da obra escrita como fonte documental primária e bibliográfica de diversos autores sobre o tema. O objetivo principal foi refletir sobre o caráter dialógico, polifônico e de reconstrução de sentidos da montagem atual, 80 anos depois de escrita. Vale destacar que essa prática teatral musical, a princípio vista como forma de uma reconstrução histórica, memória e resgate da obra de um compositor, pode se tornar um importante veículo para a reconstrução de sentidos, ressignificações e estímulo para uma nova linguagem.

Palavras-chave: Teatro musical; Opereta; Noel Rosa; Linguagem teatral.

A opereta é caracterizada como uma "pequena ópera" de "efervescente comicidade, com melodias irresistíveis e muita dança", como apontam Riding e Dunton Dowener (2010, p.207) trazendo certa leveza tanto nos temas como na dramaturgia, de caráter híbrido e fluido, onde há certa mistura de canto, dança e fala. O destino da produção do teatro brasileiro, no final da segunda metade do século XIX, deveu-se à estreia, em fevereiro de 1865, da opereta *Orphée Aux Enfers* com música do Alemão Jacques Offenbach, texto de Hector Crémieux e Ludovic Halévy.

> O novo gênero (opereta) abriu caminho para um período bastante intenso da história do teatro brasileiro. Na década de 1880 a opereta teve grande efervescência, multiplicando-se o número de casas de espetáculos do Rio de Janeiro, e sendo também encenada nas províncias, para onde circulavam as companhias mais famosas. (NEVES, 2006, p. 61).

O teatro criado com base na cultura popular sempre fez parte de manifestações de ruas. Como afirma Neves (2006), no final do século XIX, as peças com alta carga de brasilidade, além de serem apresentadas nas ruas, ganharam espaço nos edifícios teatrais quando estes passaram a encenar as operetas.

As operetas francesas faziam tanto sucesso que levou alguns autores e artistas brasileiros a se apropriarem do modelo, traduzindo e adaptando esse gênero musical que o público do Rio de Janeiro acolhia com grande receptividade, consolidando assim a produção do teatro musical brasileiro do século XIX (BRITTO, 2012). As partituras eram mantidas, mas os enredos adaptados para a realidade brasileira, além de dialogar com outras áreas como a dramaturgia, a composição musical, a encenação, a cenografia e a interpretação. Diante dessa realidade, podemos indagar: como se estabelecem

1 Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro. E-mail: mnogueiram@gmail.com
2 Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro. E-mail: angela.coutinho@ifrj.edu.br

em nosso cenário atual a percepção das diferenças ou semelhanças entre as operetas brasileiras e as francesas para a produção e para o público?

Sabemos que a história do teatro brasileiro geralmente constitui suas narrativas a partir das obras de determinados autores, com certa notoriedade, que elegem determinados gêneros musicais, teatrais, estilo ou movimento. Nesse período também se observa que a produção musical é marcada por uma ausência de fronteira entre gêneros e pela presença de uma circulação de autores, arranjadores, procedimentos de escrita musical e teatral.

O teatro ligeiro brasileiro caracteriza-se por ser uma constante mistura, já que muitos registros de partituras de um mesmo título indicavam um pertencimento a vários gêneros como a ópera-cômica, ópera-bufa, ópera burlesca ou a opereta.

> Esse modo de produção ligeira marca a própria recepção das operetas europeias pelos autores brasileiros que se valem de expedientes como tradução livre, paródia, adaptação, imitação, paródia fantástica, em virtude dos distintos procedimentos de composição e escrita adotados, a mobilidade, o re-aproveitamento. (MACIEL e RABETTI, 2010, p.4)

Assim na produção musical desse período, era muito comum a criação de paródias ou adaptações de operetas consagradas por autores brasileiros, oferecendo ao público um cardápio variado de atrações francesas e versões brasileiras, marcando um momento de transição entre a importação e a produção nacional.

Vale destacar que as operetas e as revistas eram um gênero bastante popular e que refletiam a realidade da época, como são hoje o teatro musical genuinamente brasileiro. Poderíamos dizer que o gênero teatro musical atual surge para "substituir" as operetas e revistas, como uma linha de continuidade do teatro de cunho popular.

As buscas e iniciativas intelectuais e artísticas que valorizavam as expressões nacionais e populares eram reconhecidas como exóticas, porém o gênero popular consegue ganhar espaço na produção artística brasileira ao longo dos anos e vai ampliando a sua identidade como nação e como resistência.

Ademais uma questão enfrentada pela sociedade carioca seria certa dicotomia no reconhecimento dos valores nacionais por parte da elite urbana que buscava criar certo distanciamento entre o brasileiro comum e a massa populacional. Nesse sentido, Braga (2003, p. 10) afirma que:

> ...o movimento dramatúrgico se dá a partir da reflexão a propósito das questões sociais que lhe são contemporâneas, é natural que a reação sistemática de apologia do que era nacional fosse transposta para o palco e se fizesse, entre outros fatores, pela defesa da própria língua portuguesa.

NOEL ROSA E SUAS OPERETAS

Noel Rosa (1910-1937) viveu 26 anos e, neste curto período de tempo, compôs cerca de 300 canções (Fig. 1). Com vários pontos que permitem costurá-las e dar-lhe unidade, no seu conjunto, constitui uma verdadeira obra; fruto de aproximadamente oito anos de trabalho, que vai de 1929 até o ano de sua morte, em 1937. Diferente dos compositores contemporâneos, que transitavam no campo do "folclorismo", das modinhas e do romantismo açucarado, Noel tem como força motriz de seu trabalho temas que apontam para o perene e o universal.

Figura 1: Noel Rosa, em 1931
Fonte: Noel Rosa – uma biografia de João Máximo e Carlos Didier

Em 1935, ao voltar de um período de tratamento de saúde em Belo Horizonte, Noel foi contratado para o *cast* da Rádio Clube do Brasil para cuidar da discoteca, escrever *sketches* humorísticos, texto publicitários, além de adaptações e paródias de óperas famosas. A ideia consistia em escolher uma música de compositor conhecido e colocar uma nova letra em português que tratasse de assuntos do cotidiano ou da política da época, como foi o caso de *O Barbeiro de Niterói*, opereta em 4 atos, que não passou de um esboço de projeto para fazer parte de um programa semanal de meia hora para o Rádio Club do Brasil, chamado *Como se as óperas célebres do mundo houvessem nascido aqui, no Rio.* A proposta era apresentar pequenas óperas bufas cariocas "com humor e deboche, os textos inspirados nos enredos e personagens das óperas clássicas, mas os números musicais não passando de paródias de canções populares brasileiras" (MÁXIMO, 1990, p.375).

Nessa primeira produção do gênero, Noel aproveita o enredo da ópera, mas substitui a música de Rossini por um repertório de compositores brasileiros, como por exemplo, as valsas *Teus Ciúmes* e *Boneca,* além de utilizar seu próprio sambam canção *Cordiais Saudações*. Ele aponta nessa obra alguns temas tabus na sociedade da época como o português que explora a mulata, a avareza, a cobiça, a positivação de personagens como o bicheiro que se torna herói na trama, além de chamar a atenção para sua habilidade em parodiar, quando o personagem "o bicheiro" diz que "a música é boa e a letra é melhor ainda".

Outra opereta em 2 atos, que não saiu do papel, foi *"Ladrão de Galinha",* onde seria a primeira tentativa de Noel Rosa em escrever uma peça original, indicando assim sua vocação para o teatro musical. Já nessa obra, Noel recorre a música popular brasileira como a marcha *Ganhou, mas não leva* e *Marchinha do grande galo*, e uma música de sua própria autoria, *Palpite Infeliz*, corroborando assim na fala de Máximo:

> Nas situações cômicas, no perfil dos personagens, na construção dos diálogos, na maneira como as canções são interpoladas à ação, mais doque indícios há a certeza de que Noel poderia ser um excelente autor de músicas, letras e textos para o palco. Naturalmente, se quisesse seguir por esse caminho. E se houvesse no Brasil mais tradição do gênero. Se os ingleses cria-

> ram e ainda mantêm vivo o seu *music hall*, os franceses a sua *revue*, os espanhóis a sua *zarzuela*, os americanos a sua *musicalcomedy* e quase todos os europeus a sua *operetta*, nós, além de não possuirmos uma forma própria de teatro musical, as que importamos acontecem de modo descontínuo, muito hoje, nada amanhã. E preferimos copiar a criar, montar espetáculos nos moldes Moulin Rouge ou do Lido de Paris a deixar que Luís Peixoto leve adiante seu projeto de escrever revistas formalmente brasileiras, ou traduzir *A Viúva Alegre* a dar a Lamartine Babo oportunidade de ver em cena uma das tantas operetas que tem na cabeça. Luiz Peixoto, Lamartine, Noel. Que interessante teatro musical poderíamos ter se ao menos essas três vocações se consumassem! (MÁXIMO, 1990, p.383)

Noel propunha melodias dentro de absoluto controle entoativo de suas inflexões, com composições com tom coloquial urbano, abrindo campo para as questões humanas, sobretudo no pano afetivo. Segundo Tatit, a voz do compositor é uma espécie de extensão do corpo do Cancionista, uma materialização em melodias, onde "o Cancionista tem o poder de aliviar as tensões do cotidiano, substituindo-as por tensões melódicas, em que só se inscrevem conteúdos afetivos ou estímulos somáticos" (TATIT, 2001, p. 16).

Diferente das demais paródias operísticas, uma terceira obra, que vem a ser o objeto de nossa pesquisa, *A Noiva do Condutor*" tem enredo e músicas inéditas e originais escritas por Noel Rosa e Arnold Gluckmann. A opereta conta a história de um condutor de bondes, chamado Joaquim, que se faz passar por um advogado para conquistar o coração de sua amada Helena. A história segue com a oposição da família de helena ao referido namoro e as peripécias de Joaquim para conseguir o seu objetivo, qual seja, casar com Helena. O enredo coloca em xeque os valores morais dos personagens, revelando o apego ao dinheiro e ao *status* social. Com humor e fina ironia, características fundamentais de toda a sua obra.

Nesse sentido percebemos nestas três produções de Noel Rosa uma modificação evolutiva, pela tomada consciente de um determinado estilo ou obra, com o propósito de superar-se ou suplantar a referência. O caminho percorrido através de uma apropriação pelas influências, empréstimos, linguagens comuns, estilos, paródias, convenções, rearranjos, até chegar a uma proposta mais original, com composições próprias.

A Noiva do Condutor como estrutura dramática é tradicional, como a ópera, que contém uma história baseada num drama, numa intriga, uma história que encadeia causas e efeitos. Por mais interessante e criativa que esta opereta fosse, e por maiores que fossem os empenhos de seus autores para levar ao ar, *A Noiva do Condutor* não foi montada, nem gravada, nem apresentada, esperando meio século para ser conhecida.

> A obra permaneceu inédita até 1985 quando, por iniciativa do selo Eldorado, comandado por Aluízio Falcão, ganhou gravação em disco LP, depois transformado em LP (Fig. 2), com Marília Pêra interpretando a noiva; Caola, o condutor; Grande Otelo, o pai dela; e Oscar Bolão, o pai dele. A partir daí pequenos grupos teatrais encenaram a peça em palcos pelo Brasil afora, em tímidas iniciativas que não chegaram ao conhecimento de um grande público (ROSA & GORSKI, 2010, p. 46).

A Noiva do Condutor não vem a ser uma paródia ou uma "opereta vienense" como as "revistas radiofônicas" anteriores de Noel Rosa. Nos dias de hoje poderíamos classificá-la como uma comédia musical. O texto original da obra foi iniciado no ano de 1935 e terminado em 1936, composta de oito números originais, apresentando a forma de opereta com as fórmulas clássicas (prelúdio e finaleto).

Figura 2: LP A Noiva do Condutor
Fonte: https://www.discogs.com/Mar%C3%ADlia-P%C3%AAra-Grande-Otelo-Noel-Rosa-A-Noiva-do-Condutor-Opereta-In%C3%A9dita-de-Noel-Rosa/release/7547332

Escrito a quatro mãos, juntamente com o maestro Arnold Gluckmann. Destacamos que "a partir dos anos 20, praticamente toda a música popular gravada em nosso país, concentrada quase que exclusivamente no Rio de Janeiro e São Paulo, teve arranjos feitos por músicos europeus" (De Almeida Bessa, 2010, p. 223) como é o caso de Gluckmann.

> A história e todo o texto são de Noel Rosa. Todas as letras também. Duas das músicas, a mesma coisa. Meros aproveitamentos de melodias que ele tinha feito já há algum tempo: *Cansei de Pedir e Tipo Zero*. Essa última, ainda inédita, é um samba de ritmo movediço e letra provocante (MÁXIMO, 1990, p. 384).

Noel reaproveita a melodia de *Cansei de Pedir* que passa a se chamar *Casei de Implorar*, ganhando uma nova letra com a colaboração orquestral de Gluckmann. A união de sua música com a poesia de Noel tem um caráter híbrido, "a tradição centro-europeia de um somando-se à "carioquice" do outro, resultou numa obra curiosa, original" para a época (MÁXIMO, 1990).

MONTAGEM ATUALIZADA DE *A NOIVA DO CONDUTOR*

Em 2014, *A Noiva do Condutor* com texto e música de Noel Rosa, em sua gênese concebida para ser realizada num programa de Rádio com duração de 30 minutos, recebe nova adaptação e direção de Djalma Thürler, direção musical e novos arranjos de Glória Calvente, cenografia de José Dias, idealização e produção de Marcelo Nogueira.

Essa nova montagem comemora 80 anos desde que foi escrita e 30 anos depois da gravação em LP com Marília Pêra e Grande Otello. A obra foi contemplada no II Programa de Fomento Carioca à Cultura Carioca 2014 e no edital de patrocínio dos Correios (2014), possibilitando assim uma ressignificação da obra, sendo reestruturada para o palco.

O espetáculo foi realizado no Centro Cultural Correios de 17 de setembro a 13 de dezembro de 2015, no Rio de janeiro, ganhando excelentes críticas. Atingiu um público aproximado de 7.000 pes-

soas. Nesta obra de inegável valor histórico, encontramos vários discursos muito comuns em nossa sociedade atual, como choque de gerações, diferenças de classes sociais (rico-pobre), desvalorização e preconceito contra um trabalho sem *status* social, a hipocrisia e a utilização de máscaras sociais.

A montagem atualizada de *A Noiva do Condutor* (Fig. 3), além de trazer as excelentes canções de Noel Rosa busca contribuir para uma discussão sobre o teatro musical contemporâneo que tem oscilado entre as importações estrangeiras colonizadas, os que aproveitam a estética colonizada, mas impõem temática genuinamente brasileira e, mais tardiamente, os que têm devorado o Norte e criado uma obra tropicalista, opondo-se ao *mainstream*.

Figura 3: Cartaz do musical *A Noiva do Condutor*
Fonte: acervo de Arte Mestra Produções

O distanciamento de Noel Rosa deste modelo é percebido pela forte marca de modernidade que suas composições trazem para a música popular. O projeto aproveita um Noel vanguardista. Nesse sentido é que faz a diferença na equipe de criação, a direção de Djalma Thürler que tem se debruçado nos últimos anos sobre discussões acerca da visão oficial da história, não apenas a representação dos fatos, mas sim, trazer para o texto e para a música a própria significação destes, através de uma linguagem cheia de novos agenciamentos sociais.

Sendo assim, Joaquim, o condutor de bondes, não é mais um ingênuo apaixonado que mente pelo amor de Helena. Em *A Noiva do Condutor*; o personagem passa a ser encarado como um sujeito social que desafia, desarticula e ressignifica os sentidos dados às identidades abjetas pela mentalidade capitalista, mostrando que seus valores nada têm de naturais, são invenções, ficções que podem ser reescritas. A montagem se preocupa com amemória da cultura brasileira, ao apresentar uma opereta pouco conhecida de um dos maiores compositores brasileiros, porém não se esquece de seu papel crítico e político, o da formação de público ciente do seu papel transformador.

Observamos que a opereta original possuía 10 canções, nessa nova montagem acrescentamos mais 16, totalizando 26 canções. O intuito dessa ampliação do roteiro musical seria ir além da estrutura original da obra e (re)apresentá-la com uma nova linguagem. Diferindo-se dos maneirismos de uma interpretação mais tipificada, acrescentando textos sobre o Rio de Janeiro, sobre a Vila Isabel, e

sobre os tipos e hábitos existentes na sociedade carioca, como também inserir o próprio autor dentro da trama, ganhando uma intertextualidade com sua biografia e textos de autores da *Belle Époque* brasileira. Além disso, destacamos a estética desta representação teatral através da observação dos elementos cênicos existentes na montagem, como iluminação, figurinos, atualizações musicais, adereços e objetos cênicos.

MOTIVOS PARA UMA NOVA ESTÉTICA CONSTRUÍDA

O espetáculo inicia-se com o acréscimo de um Prólogo, sendo dramatizado no anfiteatro, com a proposta de recepcionar o público por um viés mais afetuoso e divertido. Destacamos algumas camadas intertextuais referentes às variações de linguagem no tempo e no espaço, como frases da época onde se utilizava o bonde como transporte público, frases de segurança que a aeromoça fala antes da decolagem de um avião, como também a criação de frases com referência à estrutura cênica e textual, e do espaço teatral.

Foram utilizadas algumas canções que não estão no roteiro original, como é o caso da música de abertura *Noel, Rosa do samba* de Johnny Alf com Paulo César Pinheiro gravado em 1977, que traz duas representações: primeiramente, por se tratar de uma composição que apresenta elementos significativos do universo e da obra de Noel Rosa. No mais, Alf e Pinheiro trazem recortes das letras de músicas de Noel, títulos de suas obras, citações da geografia (Vila Isabel, a calçada, o botequim), de gênero musical e a instrumentação (samba, violão) característica do compositor.

> No Brasil um botão de rosa é semente do samba
> Que brotou do chão das calçadas de Vila Isabel
> Um feitiço da Vila que cai no arvoredo que dança
>
> Mas se cai, cai no samba que sai do violão de Noel
> De conversa de botequim nasce um samba e um poema
> Em feitio de oração pra quem é bacharel.
>
> Um palpite infeliz é às vezes o "x" do problema
> E orvalho caindo é um samba a molhar meu chapéu.
> É uma rosa, é uma rosa, é uma rosa na terra do samba
> E quem morre no samba, doutor, vai direto pro céu
>
> Diz Noel que o samba é a corda e ele a caçamba
> Pois o samba agradece a quem foi menestrel
> E é por isso que eu presto homenagem ao gênio do samba
> Com uma rosa, uma rosa de versos dos sambas de Noel...
> De conversa de botequim nasce um samba e um poema

VILA ISABEL, BOTEQUIM, SAMBA E MALANDRAGEM

Algumas outras canções conhecidas foram inseridas na dramaturgia original, como um recurso de linguagem, proporcionando mais fluidez ao novo contexto. Sob a perspectiva bakhtiniana, o dialo-

gismo é realizado entre o texto original e o atualizado, a partir de vozes monológicas como a canção, a poesia, depoimentos do próprio Noel, como vemos na seguinte passagem descrita abaixo. Destacamos o trecho a seguir, onde Noel registra nas falas e na letra da música *Eu vou pra Vila*, aspectos do bairro Vila Isabel, suas idas à Rua Barão do Bom Retiro, seus prazeres e compromissos sociais, a perseguição policial aos batuqueiros, compositores e cantores de samba. (MÁXIMO, 1990, p. 137-138).

> Não tenho medo de bamba
> Na roda do samba
> Eu sou bacharel
> (Sou bacharel)
> Andando pela batucada
> Onde eu vi gente levada
> Foi lá em Vila Isabel...

Em relação às mudanças que sofrera o Brasil, alguns elementos importados foram se transformando em produtos brasileiros. Noel Rosa estava atento a esse cenário de representações simbólicas, como vemos em sua composição *Coisas nossas* (1932), onde "faz uma lista irônica de traços brasileiros que se imprimem em gestos, hábitos, situações, objetos, convergindo para o clássico refrão: o samba a prontidão e outras bossas/ são nossas coisas/ são coisas nossas" (WISNIK, 2008, p. 34).

Noel, através de um discurso coloquial, demonstra consciência em sua proposta estética pelo distanciamento crítico que faz em relação às diferenças sociais. Exalta as profissões da classe baixa da população, como coisas brasileiras (o baleiro, o jornaleiro, o motorneiro, condutor de bondes, prestamista); além de positivar alguns instrumentos da música popular como o pandeiro e o violão, quando deseja até mesmo ser "pandeiro pra sentir o dia inteiro a tua mão na minha pele a batucar". Algumas manifestações populares eram, em geral, desvalorizadas pelo meio intelectual. O gênero samba consegue ocupar um espaço, historiográfico e político, de resistência, também como um símbolo de brasilidade, já que o país, na década de 1930, passava por um momento de estabelecimento de uma Identidade Nacional.

> Queria ser pandeiro
> Pra sentir o dia inteiro
> A tua mão na minha pele a batucar
> Saudade do violão e da palhoça
> Coisa nossa, coisa nossa
> O samba, a prontidão
> E outras bossas,
> São nossas coisas,
> São coisas nossas!

Outro momento que merece ser apontado é a contribuição da poesia "*Malandro não cai, nem, escorrega*" de Pedro Amorim, conhecido como o poeta dos vaqueiros -que apresenta um dos mais citados personagens simbólicos da cultura carioca – o malandro. Esse arquétipo está presente em muitas canções de Noel. Em nossa opereta é representado pelo personagem Joaquim, que se faz passar por um advogado (para conquistar sua amada), mas está por hora como condutor de bonde, quando na verdade é um milionário, reforçando a questão da utilização das máscaras sociais e o fato de a sociedade estar mais preocupada em "ter" do que" ser".

A poesia de Pedro Amorim, além de reforçar a figura do "malandro", ironiza a construção dos valores sociais e econômicos, fundamentados na aparência do vestuário, do comportamento, elementos que constroem uma representação social. Sandroni discute sobre a aceitação e a valorização desse arquétipo onde "a malandragem, mais do que uma posição objetiva, é uma construção imaginária pela qual um grupo se reconhece e é reconhecido socialmente" (SANDRONI. 2001, p. 168). Destacamos a colagem da poesia de Amorim no texto de *A Noiva do Condutor:*

> Meu terno branco, linho S 120 foi cortado com requinte pelo meu alfaiate inglês. Camisa de seda pura, pescoço desocupado, bigode bem aparado... um lado de cada vez. Pisante de duas cores, mas feito sob encomenda para que a oposição entenda que a maré pra mim tá boa. Não é à toa que uso esse chapéu quebrado para defender o telhado da friagem da garoa. Chego assim mais esticado do que coro de cuíca, que a primeira impressão é que fica e eu chego querendo ficar. Não sou malandro, porque malandro é de morte, estou no mundo por esporte só quero o leite e o mel. Não sou malandro mas tenho o meu santo forte, sou um otário com sorte, sou zona norte, sou Vila Isabel.

ESTÉTICA DA REPRESENTAÇÃO CÊNICA TEATRAL

Em relação à estética de representação cênica do espetáculo *A Noiva do Condutor* destacamos alguns momentos de transição da opereta radiofônica para o teatro musical, como a construção do espaço cênico e o rearranjo musical. Vale destacar que a encenação foi feita a partir da obra textual atualizada pela direção do espetáculo. A utilização das gravações originais de Noel Rosa, assim como o LP do selo Eldorado e partituras serviram como material para pesquisa e referência dos novos elementos como: o rearranjo, a cenografia e objetos cênicos, a interpretação dos atores, a metalinguagem, a interação com a plateia, o jogo cênico.

Em nosso espetáculo, recriamos essa atmosfera dos sarais, das serenatas nas ruas, que havia na época de Noel. Sendo assim, nossos portões são abertos para que a plateia ingresse para seus assentos já com um clima previamente estabelecido. Antes mesmo do primeiro espectador adentrar ao teatro, os músicos já estão apostos e tocando a primeira música de Noel Rosa. A ideia de uma abertura instrumental ou *overture*, foi a opção escolhida para recepcionar o público de uma forma agradável e participativa, como uma *Jam Session,* buscando trazer essa memória afetiva e histórica.

Vale destacar também a não utilização tradicional dos três sinais de alerta para início dos espetáculos, pelo fato da direção optar por não interromper o fluxo de interação estabelecido com a plateia, atores e músicos (Fig. 4).

Os rearranjos permitem soluções criativas, onde uma criação particular pode se tornar pública e perdurar no tempo. O contato com os recursos utilizados pelos arranjadores ajuda a desvelar a criação musical, onde uma determinada música pode perdurar no tempo atualizada.

A utilização de algumas referências como gravações em áudio do LP *A Noiva do Condutor*, gravado em 1985 e lançado em 1986 por Marília Pera e Grande Otelo e as partituras que fazem parte da coleção dos três volumes (*songbooks*) de Noel Rosa, idealizado, produzido e editado por Almir Chediak pela editora Lumiar, serviram como base para a construção dos novos arranjos do espetáculo *A Noiva do Condutor.*

Vale destacar que o processo de construção dos arranjos teve a colaboração e a participação, em parte dos atores, músicos e direção artística no que diz respeito às ideias, improvisos e execuções vocais e de instrumentos, construídos nos ensaios e reuniões.

Figura 4: Cena de abertura
Fonte: Acervo pessoal

Houve rearmornização de algumas músicas, mudanças na estrutura rítmica, no gênero original, acréscimos de vozes para uma estrutura polifônica em alguns pontos específicos, mudanças de tonalidades, no sentido de estabelecer uma tessitura confortável para os atores-cantores, ou mesmo mudanças mais radicais para criar outros climas, como transposição de um tom maior para um tom menor, agregando tensões características da linguagem jazzística para acordes menores. Além disso, buscou-se aproveitar os atores para tocar instrumentos de percussão durante momentos específicos do espetáculo. (Fig. 5).

Figura 5: Cena final do primeiro ato.
Fonte: Acervo pessoal

Em reuniões sobre a nova estética, Thurller, o diretor artístico, aponta uma necessidade de tratar os personagens e a história sob uma ótica mais realista, fugindo de uma estrutura cômica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A atualização da Opereta *A Noiva do Condutor* para o teatro musical, que em sua gênese foi concebida para o rádio, afirma-se como um espetáculo contemporâneo e performático, que promove o encontro e efetiva a relação palco/ plateia.

Através da uma desconstrução de elementos cênicos já estabelecidos no teatro e com a utilização de outros estilos e linguagens como a citação, a colagem, a intertextualidade, o dialogismo, a polifonia, buscamos construir uma metalinguagem para recontar essa história.

A Noiva do Condutor como teatro popular ou comédia musical ou simplesmente musical, configura-se um meio de resgate da memória afetiva, histórica e cultural das pessoas e dos grupos sociais, visando à reconstrução de sentidos, contribuindo para ampliar uma discussão sobre o teatro musical contemporâneo que tem oscilado entre as importações estrangeiras colonizadas e os que aproveitam a estética colonizada, mas impõem temática brasileira opondo-se ao *Mainstream*.

Nessa pesquisa, concluímos a existência de múltiplas possibilidades, visões e recepção para a reconstrução de uma obra musical. Por isso se faz necessário uma (re) atualização da opereta *A Noiva do Condutor* no sentido de perceber os motivos que levaram o compositor Noel Rosa a realizar tal obra, tomados por elementos simbólicos, nacionais e estrangeiros, no emaranhado de tradição e de modernidade, de sua geografia, mostrando traços de brasilidade ou não. Assim se configura uma necessidade de compreender porque uma obra ficou tanto tempo guardada e como é recepcionado pelo público e por artistas nos dias atuais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

BRAGA, Cláudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na primeira república.* São Paulo: Perspectiva, 2003.

BRITO, Rubens José Souza. O teatro Cômico e Musicado: Operetas, Mágicas, Revistas de Ano e Burletas In: FARIA, J. R. (org.). *História do Teatro Brasileiro.* São Paulo: Edições SESC, 2013.

MACIEL, Paulo; RABETTI, Maria de Lourdes. O teatro de opereta no Brasil: gênero e história. In: ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH-RIO – MEMÓRIA E PATRIMÔNIO, 14. Anais.... Rio de Janeiro, 2010.

MÁXIMO, João. *Noel Rosa: uma biografia.* Brasília. Gráfica Editora, 1990.

NEVES, Larissa de Oliveira. *As comédias de Artur Azevedo: em busca da história.* Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Campinas, IEL/Unicamp, 2006.

ROSA, Noel; GORSKI, Laura. *A noiva do condutor.* São Paulo. Editora Terceiro Nome, 2010.

RIDING, Alan; DUNTON-DOWNER, Leslie. *Guia Ilustrado Zahar de Ópera.* Rio de Janeiro, Zahar, 2010.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente:* transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Zahar, 2001.

TATIT, Luiz. *O Cancionista*: Composição de Canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.

WISNIK, José Miguel. *Machado maxixe: o caso Pestan.* São Paulo. Publifolha, 2008.

A ERA DOS FESTIVAIS E A NARRATIVA POR TRÁS DO FESTIVAL DE MPB EM 1967

Talita Souza Magnolo[1]
Christina Ferraz Musse[2]
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

RESUMO: O artigo, por meio de pesquisa bibliográfica, revisita a história das duas primeiras competições musicais televisionadas: os Festivais de Música Popular Brasileira 1965 e 1966, cujo intuito será compreender como a Era dos Festivais se deu e quais foram os legados para o Festival de MPB de 1967. O principal objetivo deste artigo é entender as estratégias e estruturas do Festival de 1967 como narrativas que possuíam uma intenção e, graças a isso, provocavam reações e sentimentos tanto na plateia como também nos artistas que participaram da competição. Para isso, será necessário trazer uma breve discussão sobre as narrativas, desde a narrativa clássica e depois, com a virada linguística, a retomada de uma análise mais crítica e como os discursos e as formas de contar ganharam sentido e começaram a ser percebidos como portadores de significados e significações.

Palavras-chave: Festival; Televisão; Narrativa; Ditadura Militar; Música.

OS PRIMEIROS FESTIVAIS TELEVISIONADOS

Dentre muitos outros motivos, a TV Excelsior marcou nossa história como uma empresa de comunicação inovadora, moderna e de postura nacionalista. A emissora que foi inaugurada em 1960 e fechada pelo general militar Emílio Médici em 1971, era vista como um exemplo de modernidade e os programas de auditórios ocupavam grande parte da programação. Segundo Macedo, Falcão e Almeida (1988), a TV Excelsior pode ser considerada a primeira emissora que seguiu uma organização administrativa moderna e conquistou sua audiência e obteve verbas publicitárias, aplicando diversas estratégias de marketing. Essa fase mais inovadora tem seu principal marco em 1962, com a formação da nova diretoria – composta por Edson Leite, na direção artística e Alberto Saad, na direção geral – que, segundo Oliveira (2002), desenvolveram e criaram uma nova maneira de se fazer televisão no Brasil ao longo dos anos.

Havia também, uma preocupação técnica muito grande de se manter a programação sempre no ar, respeitando o telespectador e mantendo o nivelamento da audiência diária. Além disso, foi ao ar, em 1963, a primeira telenovela brasileira em capítulos diários – 25-499 ocupado – dirigida por Tito Miglio e que tinha como protagonistas Tarcísio Meira e Glória Menezes.

> A chegada da Excelsior balançou o mercado. A emissora foi a primeira a ser administrada com uma visão empresarial moderna. Isso significou um processo de racionalização em vários níveis: na produção, na programação e na gestão dos negócios. A emissora do Grupo Simonsen

1 Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação na Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: talita.magnolo@yahoo.com.br
2 Professora no Programa de Pós-Graduação em Comunicação na Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: cferrazmusse@gmail.com

> realizou o I Festival Nacional de Música Popular Brasileira, produziu a primeira telenovela diária, introduziu os princípios de horizontalidade e de verticalidade na programação (os programas eram exibidos de segunda a sexta e em horários fixos) e substituiu as adaptações de obras estrangeiras, comuns à época, por programas com linguagem coloquial e temáticas nacionais (RIBEIRO; SACRAMENTO; ROXO, 2010, p.109).

O ano de 1968 inicia o período da queda da TV Excelsior (OLIVEIRA, 2002). O poder militar forçou a tirada de diversos programas – dentre eles, alguns que traziam maior renda para a emissora – que estavam no ar, afirma Costa (COSTA; SIMÕES; KEHL, 1986). Entretanto, Mello (2010) pondera que um dos legados deixados pela TV Excelsior foram os festivais de música, que abriram as portas para um novo tipo de programação e competição musical, que posteriormente foi adotado e levado em diante por importantes emissoras do país. Antes do I Festival da TV Excelsior, aconteceu em 1960, o I Festival da TV Record intitulado como a I Festa da Música Popular Brasileira. A competição aconteceu no Guarujá e foi transmitida pelo rádio e na televisão, a canção vencedora foi a "Canção do pescador" de Newton Mendonça. Porém, o evento não teve muito prestígio, tanto que o Festival da TV Excelsior aconteceria somente cinco anos mais tarde.

No Brasil, pode-se considerar pioneiro desse modelo o I Festival da Velha Guarda – que foi promovido pelo cantor e radialista Almirante na Rádio Record em 1954 – e também o Festival de Teatro de Curitiba e o Free Jazz Festival. Na música popular, as novas manifestações implicam, quase sempre, em obras inéditas – quando se fala de festivais de música no Brasil, a ideia principal é de uma competição de canções. Não é uma competição de grupos, bandas ou intérpretes, mas sim entre os autores das obras, os compositores e letristas. Os festivais de música popular tiveram um papel de destaque na manifestação de uma cultura musical transnacional de massa nas décadas de 1960 e 1970. Essas décadas são decisivas para a história dos festivais numa perspectiva transnacional. Além de ter sido um momento de gênese dos festivais de música popular, o período é considerado um marco inicial da globalização cultural, contracultura[3] e resgate de culturas já esquecidas ou culturas que vinham de fora.

Entre os anos de 1961 e 1964, a música passou por uma transformação significativa que se deu aos poucos e de maneira espontânea em bares e teatros, na televisão e rádios. De acordo com Mello (2010), esse processo de transformação foi rotulado pela imprensa na época como movimento de integração da música popular. As programações de maior audiência concentravam-se em três emissoras paulistas, Tupi, Record e Nacional, que valorizavam o espetáculo ao vivo e que há pouco tinham atingido seu auge. Às emissoras, cabia encontrar novos caminhos e formatos para se ressaltar em meio à considerável produção radiofônica dos anos 50.

Tendo como inspiração o Festival da Canção de San Remo – que surgiu em 1951 e se consagrou nos anos 60 como fomentador da indústria fonográfica italiana e ao mesmo tempo se tornou um evento importante que era transmitido pela televisão –, o produtor de TV Solano Ribeiro pretendia consolidar a cidade de São Paulo como a nova capital da música brasileira (NAPOLITANO, 2001). A música brasileira estava em numa crescente surpreendente, principalmente no meio universitário; uma relevância potencializada com o espaço aberto com o sucesso dos programas musicais da TV Record. Foi nesse contexto que Solano Ribeiro conseguiu realizar o I Festival de MPB, ainda na TV Excelsior em 1965.

3A contracultura defende a busca do prazer e da liberdade, condena a guerra, a sociedade de consumo, o capitalismo selvagem, os padrões familiares quadrados, as convenções sociais, como a virgindade e o casamento. É uma época de "desbunde", em que as palavras de ordem são Peace and Love ("paz e amor"), Flower Power ("poder da flor"), Paradise Now ("paraíso agora"). [...]. O movimento hippie foi a principal expressão da contracultura (BELLEZI, 2000, p.390).

O I Festival da TV Excelsior – foi lançado no início de 1965 e tinha como nome oficial I Festival Nacional de Música Popular Brasileira – confirmou o estrelato de Elis Regina, que ganhou o primeiro prêmio do festival. Arrastão foi a música ganhadora – uma parceria de Vinicius de Moraes e Edu Lobo e deu sequência à temática popular, falando sobre pescadores que se uniram para vencer as dificuldades de sobrevivência, segundo Napolitano (2001). Arrastão ganhou na voz de Elis Regina o poder de comunicação para o campo da moderna Música Popular Brasileira, inaugurando um novo estilo de Bossa – onde a intensidade da voz volta a ser um dos principais parâmetros de interpretação. Mesmo com o sucesso da música interpretada por Elis, o primeiro festival organizado pela Excelsior ainda não tinha conseguido um grande impacto junto à opinião pública. Os jornais, por exemplo, deram pouca importância ao festival e o fato das eliminatórias terem sido itinerantes – exigência da patrocinadora do evento Rhodia – diluiu o impacto geral do festival.

O início da Era dos Festivais, segundo Mello (2010), marca dentro de muitos acontecimentos, o nascimento do gênero da música de festival. Este se caracterizaria por ter a temática como uma mensagem, a melodia contagiante, um arranjo peculiar que levantava a plateia e uma interpretação épica, conforme enumera Mello (2010). A música Arrastão deu um novo rumo para a música popular brasileira e foi o ponto de partida da música na televisão. O que antes estava voltado para sambas, choros e as chamadas "músicas de fossa" da Bossa Nova, vê despertar composições de conteúdo, que carregam consigo mensagens e que tratam de alguma forma da realidade nacional. As transmissões eram realizadas pela televisão ao vivo e com público presente no local da gravação. Com o passar dos anos as torcidas aumentaram, a participação do público se tornou mais presentes, os cantores eram ídolos, eram ovacionados e vaiados:

> A despeito de a audiência não ter sido espetacular, a partir do Festival da TV Excelsior, a música brasileira pela TV não seria mais a mesma. Os quase sonolentos programas em que um grande cantor ou cantora se apresentava durante meia hora num cenário de gosto discutível, mesmo com uma mulher admiravelmente fotogênica como Maysa, chegavam ao fim de uma era. No novo modelo, havia outro elemento: o público. Nascia, embora timidamente, um novo gênero de programa de televisão, no qual a plateia se manifestava e torcia. Como no futebol, havia a competição. Em vez de jogadores e times, cantores e compositores. Em vez de estádios, auditórios. Nascia uma nova torcida no Brasil. A torcida pelas canções (MELLO, 2010, p.73-74).

As expectativas para o Festival de 1966 eram altas, tanto por parte da produção quanto pelo público que ansiava um próximo evento musical do que porte do que havia acontecido no ano anterior. A Rhodia, patrocinadora do evento de 1965, havia renovado o seu contrato com a emissora e já havia traçado o padrão a ser adotado pelo Festival daquele ano, seguindo a mesma formatação de numerosas eliminatórias itinerantes – que estavam previstas para acontecer em São Paulo, Porto Alegre, Rio de Janeiro e Ouro Preto (MELLO, 2010). Em conversa com o diretor Edson Leite, Solano Ribeiro percebeu que este modelo contrariava completamente seus planos. Segundo Mello (2010), a demissão de Solano Ribeiro caiu do céu, já que a emissora prezava manter boas relações com seu cliente. Definido que o Festival seguiria os padrões da Rhodia, alguns detalhes mereciam a atenção dos produtores: a postura do júri e o resultado final do primeiro festival, por exemplo, desagradaram Livio Rangan que, como patrocinador, acreditava ter o direito de direcionar um tipo certo de música que fosse beneficiar o projeto da Rhodia. Mas o que estava acontecendo naquela época era diferente do que ele pensava: a estética musical da MPB estava se modificando e criando um novo padrão que havia sido determinado justamente durante o I Festival de Música da TV Excelsior.

O Festival foi ao vivo, seguindo rigorosamente as normas de horário do canal 9 de início e contou com dois apresentadores, Zara e Kalil, que, trajados a rigor foram anunciando uma por vez, as 18 finalistas. De acordo com Mello (2010), "Porta-Estandarte", "Boa palavra" e "Chora Céu" foram defendidas brilhantemente por seus intérpretes Geraldo Vandré, Elis Regina e Claudia respectivamente e foram as mais aplaudidas pelo público paulista que compareceu em peso ao auditório do canal 9. Napolitano (2001, p.119) comenta que era exigido dos concorrentes o "novo" e, neste caso, isso denotava não só uma música esteticamente criativa, mas também uma canção que resumisse os impasses políticos e ideológicos do país, que estavam cada vez mais acirrados.

A música vencedora foi a composição de Vandré, Porta-estandarte. Sua temática, reassalta Napolitano (2001), podia ser entendida como uma exaltação à união do povo, à força do canto coletivo e à esperança do dia que chegará trazendo a liberdade e a felicidade para todos. Ao invés de usar como tema a vida de um grupo específico, como foi o caso do grupo de pescadores de Arrastão, que também trabalhou alguns elementos musicais caros do nacionalismo, a música de Vandré se voltou para o carnaval, visto como momento de integração e fusão do povo que se unia para cantar na avenida.

AS NARRATIVAS COMO PRODUTORAS DE SENTIDO

As narrativas tecem nossas vidas e são formas de expressão universal enraizadas na cultura humana, afirma Motta (2013). Além disso, as narrativas produzem sentidos e constituem a realidade como a conhecemos. Quando narramos, construímos nossas experiências e damos significação para nossas vidas – construímos, assim, nosso passado, presente e futuro –, constituímos nossa moral, nossos costumes e mitos pessoais. A fonte a que recorre o narrador é a experiência que passa de boca em boca, evidencia Benjamin (2012) [4] quando fala sobre o narrador clássico que se baseia na história oral. O autor descreve dois tipos de narradores: o marinheiro comerciante, que é aquele que viaja e tem muito que contar; e o camponês sedentário, que é aquele que nunca saiu do seu lugar de origem, mas que conhece sua história e suas tradições. O narrador original, aquele que sabe dar conselhos, possui em si o acervo de toda uma vida e de experiências alheias.

Benjamin (2012) mostra que houve uma necessidade de encontrar uma explicação para o acontecimento, real ou fictício, quando a experiência coletiva começou a se perder e a tradição comum teve sua força também reduzida – o que ele critica. Como consequência, outras formas narrativas tornam-se predominantes: o romance e a informação jornalística – o romancista está preocupado com a vivência solitária e conta sua vivência e seus dramas, e o homem da informação é aquele que tem o dever de passar, somente, as mensagens. Benjamin (2012) considera que a morte da narrativa clássica acontece com o surgimento do romance, no início do período moderno, graças ao fato de as experiências estarem deixando de ser comunicáveis – o lado épico está em extinção.

> Nas últimas décadas, no bojo da *new age*, um movimento cultural relativamente recente evidenciou um *retorno da narrativa*, trouxe de volta a narrativa oral, o canto e outras formas narrativas adormecidas. Ocorreu uma retomada do mito e suas narrativas [...]. Estudar e compreender essas narrativas auxilia o domínio da técnica de contar boas estórias e contos, sejam eles orais, visuais, sonoros ou escritos (MOTTA, 2013, p.58).

A virada linguística ou giro linguístico, um movimento que já tem cerca de cem anos, marcou na história um momento em que a filosofia abandonou a metafísica e começou a caminhar em direção à

4 Original publicado em 1936.

linguagem, fazendo dela seu principal objeto de estudo. Motta (2013) comenta sobre um despertar de uma consciência sobre a importância da linguagem na experiência humana. Esse movimento situa-se no contexto da busca por um significado, que para a filosofia contemporânea é um dos seus maiores e mais importantes objetos. A virada linguística permitiu uma reflexão sobre a construção de sentidos e o papel das narrativas na realidade social, dando à linguagem um papel importante na experiência humana. A linguagem "passou a ser considerada intrínseca ao próprio pensamento. Pensamento e linguagem (ou conhecimento e expressão) passaram a ser considerados uma só coisa." (MOTTA, 2013, p.63).

Quem narra quer produzir efeitos de sentido através de sua narração, afirma Sodré (2012), e um texto ou discurso narrativo é aquele que relata uma história. Motta (2013) complementa este raciocínio quando considera que narrar não é somente contar apenas de maneira ingênua uma história, mas sim uma atitude argumentativa, um dispositivo de linguagem persuasivo envolvente e sedutor e diz que quem narra pretende produzir um efeito de sentido através daquilo que está falando.

É possível concluir que os discursos narrativos se constroem através de estratégias argumentativas, atitudes organizadoras do discurso e utilizam-se de operações linguísticas para criar certas intenções e objetivos. A organização da narrativa do discurso é intuitiva e não aleatória, pois se realiza em contextos pragmáticos e políticos produzindo os efeitos desejados (MOTTA, 2013). Como consequência, a comunicação narrativa gera uma relação entre os interlocutores e uma empatia mínima entre eles. Pode-se entender que as narrativas não são somente as representações da realidade, mas também formas de organizar ações em função de estratégias culturais, tornando-se dispositivos discursivos.

> [...] as narrativas midiáticas podem ser tanto fáticas (notícias, reportagens, entrevistas, documentários, transmissões ao vivo, entre outros) quanto fictícias (filmes, telenovelas, videoclipes musicais, anúncios narrativos, por exemplo). Podem ser híbridas em muitos casos, como nos programas de auditório, entrevistas ou comerciais que necessitam remeter o consumidor ao seu mundo real para realizar o efeito de sedução e convencimento, assim como outras narrativas midiáticas. Os relatos veiculados pela mídia exploram estrategicamente o fático e o imaginário buscando ganhar adesão do ouvinte, telespectador ou internauta, procurando envolvê-lo e provocar certos efeitos de sentido (MOTTA, 2013, p.90-91).

Quando fala sobre as narrativas midiáticas, Motta (2013) afirma que, na contemporaneidade, foi observada a consolidação de uma forma de conhecimento indireto do mundo através das diversas linguagens – verbal, gestual, sonora, digital, visual, eletrônica – e de novos meios tecnológicos. A representação e a instituição do mundo pela mídia adquiriram ainda mais importância, bem como a construção e a constituição do mundo na forma narrativa através da mídia. A Era dos Festivais marcou um momento muito criativo e estratégico de construções de diversas narrativas midiáticas nos anos 1960 e 1970. O advento da televisão nos anos 1950 possibilitou uma reformulação da grade de programação televisiva e criação de novos programas musicais. Na década de 60, a televisão se populariza e dá espaço para novos técnicos, artistas, produtores na época em que o país vive um momento extremamente delicado e radicalizado. Essa década caracterizou-se como o prenúncio da massificação da televisão e formatação final da indústria cultural brasileira.

O FESTIVAL DE 1967

O sucesso do festival que aconteceu em 66, vencido por Chico Buarque com A banda, e Geraldo Vandré e Theo Barros com Disparada, criou grande expectativa para o ano seguinte. É possível dizer

que o III Festival de Música da TV Record, de 1967, tenha reunido num só concurso o maior número de músicas brasileiras de boa qualidade de todos os tempos. Neste festival, foi classificada a nata da MPB que alçava voo naquele momento: ganhou o páreo Edu Lobo e Marília Medalha, com Ponteio (ZAPPA, 2011).

> No teatro: aplausos, vaias, um violão quebrado, guitarras estridentes. No palco: os jovens Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Roberto Carlos, Edu Lobo e Sérgio Ricardo. As músicas "Roda Viva", "Ponteio", "Alegria, alegria", "Domingo no Parque". E só um deles sairia vencedor. Isso é Uma Noite em 67, um convite para viver a final do Festival da Record que mudou os rumos da MPB (Uma Noite em 67, 2010).

Dadas as circunstâncias políticas e ideológicas, os festivais – principalmente os de 66, 67 e 68 – tornaram-se de grande importância histórica. Além do que acontecia em frente às câmeras, o festival era montado de acordo com o que acontecia nos bastidores. A mídia, além de ajudar a disseminar as músicas, influenciava diretamente na reação do público. Segundo o diretor da TV Record na época, Paulinho Machado, os festivais deveriam ser organizados como um espetáculo de luta livre (UMA Noite em 67, 2010). No caso do festival de 67, o vilão foi Sérgio Ricardo com seu violão quebrado e o mocinho era Chico Buarque, o menino dos olhos azuis. Para a TV, era muito importante captar a reação da plateia e, para isso, colocavam microfones pendurados em cima do público, para que os telespectadores tivessem uma reação parecida. Isso era importante para manter a audiência, já que a TV Record tinha o monopólio dos programas musicais.

Mello (2010) relembra que pouco antes do festival, aconteceu a Passeata contra as guitarras elétricas. Era contra o rock americano, contra tudo o que vinha de fora, a música não podia ser invadida pelas canções estrangeiras. Em maioria, os manifestantes eram pessoas de esquerdas, comunistas, socialistas. Mesmo depois desse episódio, Caetano subiu no palco com um grupo de rock argentino – os *Beat Boys* - uma camisa de gola role laranja, uma música altamente moderna e muitas vaias vindas da plateia. Entretanto o carisma de Caetano ganhou o público e Alegria, alegria conseguiu o 4º lugar no festival. Segundo Caetano Veloso, "foi um negócio moderno para a época, mas também ganhei força para veicular minhas ideias, eu poderia organizar um movimento." (UMA Noite em 67, 2010). O 3º lugar foi para a Roda Viva de Chico Buarque, que subiu ao palco com o grupo MPB4. A música de Gilberto Gil, Domingo no Parque – acompanhado do grupo Os Mutantes, que era formado por Arnaldo Baptista, Sérgio Dias e Rita Lee – ficou em 2º lugar.

> Você tinha que conquistar o público na primeira audição e tinha que ser aprovado mediante uma grande reprovação da plateia. Eu sentia muito medo. O pessoal queria renascer a bossa nova. A minha vontade era resolver todo o terreno, misturar, plantar coisas novas, novas sementes. Eu estava apaixonado pelo rock moderno e queria fazer um movimento de inserção da música no cenário contemporâneo (UMA Noite em 67, 2010).

A música que ganhou o festival daquele ano foi Ponteio de Edu Lobo e Marília Medalha. A música era cativante, trazia uma mensagem política e o mais importante, erguia e conduzia a plateia. Nesse festival, muitos nomes ganharam força e o Tropicalismo, bem como outros movimentos alçaram voo. As músicas de festivais deixaram de ser sambas bonitos e passaram a ser músicas com conteúdo, que tratavam da realidade social e política da época. O 2º Festival Internacional da Canção de 1968 não foi diferente. Geraldo Vandré foi vice-campeão com a música Para Não Dizer que Não Falei de Flores – música que se tornaria um hino da resistência do movimento civil e estudantil (MELLO, 2010). Como

muitas outras, a música foi censurada e no mesmo ano, Vandré foi exilado. Um ano depois, foi a vez de Caetano Veloso e Gilberto Gil conhecerem o exílio. Os dois foram para Londres e lá permaneceram durante muitos anos. Durante esses anos, ambos escreveram canções representativas e que marcaram uma geração. Utilizando das mesmas técnicas para criar um caráter contestador e revolucionário.

A NARRATIVA E OS PERSONAGENS TOMAM FORMA

Mello (2010) afirma que o III Festival de MPB fez com que a TV Record atingisse seu auge – na época, ele trabalhava para a emissora como técnico de som – e também deixou clara a mudança de comportamento da plateia. Na TV Record, o projeto do festival recebeu diversos estímulos que foram a base do grande sucesso popular do evento. A emissora já possuía contratos com vários intérpretes e garantiu que eles fizessem parte do elenco. Em seu artigo sobre o documentário *Uma Noite em 67*, Coelho (2011) considera o festival como um produto midiático cujos principais atributos são vistos como decorrência das disputas entre a perspectiva dos diretores da emissora, as concepções políticas e estéticas dos músicos e a reação do público diante das canções. De acordo com o autor, a música popular encontrou condições favoráveis para se transformar em um campo privilegiado da luta ideológica naquele momento histórico.

Rosto comum nas capas e matérias das revistas de maior circulação da época (O Cruzeiro, Fatos e Fotos, Manchete, entre outras), comenta Zappa (2011), Chico carregava para suas apresentações torcidas organizadas com cartazes e uma multidão de fãs que sonhavam com aqueles olhos azuis. As revistas o retratavam como bom moço, que ainda tinha seus pés nas raízes brasileiras e fazia parte de uma nova geração de músicos que buscavam a simplificação das canções, utilizando apenas uma orquestração para enriquecê-las, aquele que conseguia fazer parar os conflitos para ver a banda passar, falando sobre o amor.

De acordo com Ribeiro (2003), alguns desses "personagens" tinham sido criados em programas musicais e nos festivais anteriores. A participação de Chico Buarque e Caetano Veloso no "Esta Noite se Improvisa", provocou uma empatia muito grande com o público. Sendo assim, a reafirmação de alguns artistas/personagens era necessária para fortalecer os laços com o público do festival. Mais do que isso, afirma Coelho (2011), a perspectiva empresarial buscava imprimir ao festival as características da economia capitalista, na tentativa de submetê-la à ideologia dominante. O Festival daquele ano é visto por Nelson Motta (UMA noite em 67, 2010) como uma verdadeira arena de significados que possuiu um caráter narrativo muito forte. Foram muitas as histórias contadas durante o evento de 1967, frutos dos mais diferentes aspectos e percepções. O III Festival de MPB contou sua história e permitiu que outras inúmeras narrativas fossem criadas e construídas, como foi o caso de Chico Buarque, Caetano Veloso, Sérgio Ricardo e diversos outros artistas.

Da mesma forma que os favoritos eram ovacionados, os "vilões", como foi o caso de Sérgio Ricardo, eram vaiados. Quem não se lembra de um violão quebrado e de uma vaia generalizada que ecoou no Teatro Paramount? Ao tentar apresentar uma música com arranjo diferenciado e com caráter nacionalista – *Beto bom de bola* –, o cantor sofreu pressão do público e por fim, quebrou seu violão e o arremessou. Ribeiro (2003) fala que esse episódio representou a mais grave rejeição da competição. O samba apresentado por Sérgio Ricardo contou com a ajuda de um membro do júri – Sérgio Cabral – para ser classificada para a finalíssima.

> Sérgio tentou cantar, mas a manifestação foi tão ruidosa que ele nem sequer conseguia ouvir o acompanhamento. Interrompeu a música e tentou argumentar. Como a vaia era ininterrupta,

> passou a ameaçar a plateia. Era ele contra uns três mil, mais ou menos. Em determinado momento, perdendo totalmente o controle, gritou: "Esta bem, vocês venceram", quebrou o violão no banquinho e o atirou na plateia. Foi desclassificado. Nem precisava. (RIBEIRO, 2003, p.104).

Alegria, alegria, de Caetano Veloso conseguiu o 4º lugar. Segundo o cantor, "as pessoas aceitaram a música, e isso meu deu força para que eu veiculasse minhas ideias, parecia que eu estava realmente organizando um movimento". O 3º lugar foi para *Roda Viva*, de Chico Buarque, e a música de Gilberto Gil, *Domingo no Parque* – acompanhada pelo grupo Os Mutantes, que era formado por Arnaldo Baptista, Sérgio Dias e Rita Lee – ficou em 2º lugar. A música que ganhou o festival daquele ano foi *Ponteio*, de Edu Lobo e Marília Medalha.

A construção narrativa não partiu somente da organização e interesses comerciais da TV Record, mas também se fez presentes em diversos meios de comunicação, como foi o caso da revista O Cruzeiro que realizou uma grande cobertura do festival. É possível observar que as três edições do semanário seguiram uma cronologia de acontecimentos e evidenciaram a cada semana personagens diferentes. Dentro do entendimento de Motta (2013), as narrativas seguem determinada cronologia, apresentam os personagens e conflitos para chegar ao clímax da história, que no nosso caso, é a cobertura da noite da final do festival.

Com direito à capa e uma matéria com cinco páginas, a finalíssima do III Festival de MPB teve sua cobertura na edição da revista "O Cruzeiro" no dia 04 de novembro de 1967. Corroborando com as estratégias do espetáculo televisivo da TV Record, a revista conta a história do festival com muitas fotos e foca em alguns personagens. A capa, por exemplo, trouxe uma foto colorida de Edu Lobo, Marília Medalha e um representante do grupo musical Momento Quatro que auxiliou com os arranjos musicais para a canção. Em sua mão esquerda, Edu segura seu violão intacto – ao contrário de outro violão de foi quebrado e que será mencionado no decorrer da história – e em sua mão direita, junto com as mãos de Marília e do integrante do Momento Quatro segura, com um sorriso quase que incrédulo, o troféu Viola de Ouro.

Com o título: "III Festival de Música Popular Brasileira: viola de ouro para ponteio", as páginas que iniciam a cobertura do festival veio com uma foto de página dupla de Edu Lobo e Marília Medalha em um momento de alegria e comemoração, logo após o anúncio da música vencedora. Quando conta sobre a vitória de "Ponteio", Montandon (1967) não esconde de onde veio a inspiração do jovem Edu Lobo. Segundo o jornalista, depois que ouviu um trecho de "O Cantador" de Dori Caymmi, Edu sentiu-se inspirado para escrever a canção que levou a Viola de Ouro daquele ano. Apesar disso, o personagem que ganhou significante espaço nesta edição foi Sérgio Ricardo e seu violão.

Quando fala sobre os conflitos desta parte da história do festival, Montandon (1967) narra alguns desfechos tanto do ponto de vista de Sérgio Ricardo, mas também dos bastidores. O violão de Sérgio Ricardo atingiu uma moça da plateia que foi imediatamente levada pela equipe organizadora do festival, junto com sua mãe, para um dos camarins do teatro. Artistas e funcionários da TV Record tentaram consolá-la, afirma o jornalista. Apesar de ser visto como vilão, a matéria ainda abriu espaço para colocar opiniões de artistas que tentaram desculpar a atitude tomada por Sérgio Ricardo em uma tentativa de salvar parte da imagem de 'bom moço' – termo utilizado por Montandon em seu texto. Gilberto Gil, por exemplo, defendia o fato de que as pessoas que se apresentavam no palco também eram humanas e, por isso, cometiam erros: "Com as vaias, o Sérgio ficou fora de si. Perdeu-se..." (MONTANDON, 1967, p.5). Outra fala foi a de Elis Regina que afirmou que cada país tinha o Sinatra que merecia, e complementou dizendo que o Brasil tinha o Chacrinha. O vilão da noite, triste e abatido, foi escoltado por cerca de dez investigadores para fora do Teatro Paramount.

> Mas se todo mundo aceitou, entendeu e gostou da música de Edu e Marília Medaglia, ninguém aceitou, entendeu ou gostou da atitude de um até então bom môço chamado Sérgio Ricardo que, num gesto intempestivo e temperamental, depois de não conseguir defender seu Beto, o bom de bola, quebrou o violão e jogou-o, desafiadoramente sôbre a plateia (MONTANDON, 1967, p.5).

Naquela noite, Paulinho Machado foi entrevistado por Cidinha Campos e Randal Juliano e afirmou que profissionalmente não compreendia a atitude tomada pelo Sérgio Ricardo. Ele disse que tinha e impressão de que ele havia perdido completamente as estribeiras e que não restava outra alternativa a não ser desclassificá-lo da competição. O diretor da TV Record ainda garantiu que as razões de Sérgio Ricardo – se ele teve razão ou não para fazer o que fez – iam ser discutidas no futuro. "Nós aguentamos com humildade e cabeça baixa as vaias do público e esse mesmo público não poderia ser desrespeitado por um dos participantes do festival", finalizou Paulinho (UMA noite em 67, 2010).

Na tentativa de reproduzir algumas estratégias da TV Record – como a reafirmação de determinados personagens e a valorização de alguns acontecimentos –, a revista, que nesta matéria especificamente, buscou seduzir seus leitores através da utilização de diversas fotografias e um texto mais emocional e informal para se aproximar daqueles que o liam. Na página 6, Gilberto Gil, Chico Buarque e Caetano Veloso aparecem alegres e defendendo suas composições que levaram o 2º, 3º e 4º lugar, respectivamente. Na página seguinte, mais algumas fotos: Roberto Carlos e seu singelo 5º lugar e os premiados por melhor letra – "A Estrada e o Violeiro" de Miller, interpretado por Nara Leão – e melhor intérprete – Elis Regina com "O Cantador". Vale lembrar que a revista "O Cruzeiro" pertencia ao grupo dos Diários Associados, cuja principal emissora era a TV Tupi e mesmo assim, fez uma cobertura consideravelmente grande sobre o festival que era produzido por sua concorrente. É possível afirmar que a página mais chamativa seja a de número 7 que trouxe impressa uma sequência de seis fotos mostrando Sérgio Ricardo arremessando seu violão, reforçando até então, todas as informações divulgadas por Montandon (1967).

Apesar de abranger todos os pontos de importância do festival, fica claro que o personagem desta cobertura foi Sérgio Ricardo e seu violão voador. Um fato que marcou a história do festival, não somente pelo o ato em si, mas pelos fatores que somados ocasionaram o acontecimento – fosse o momento político pelo qual nosso país estava passando ou a eterna briga entre MPB, o iê-iê-iê e o nacionalismo exacerbado. A participação do público foi valorizada em ambas as edições da revista "O Cruzeiro" pela novidade e pela proporção que as torcidas organizadas tiveram a partir daquele ano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo trouxe uma discussão em torno do surgimento dos primeiros festivais de música televisionados, em especial a criação e execução do Festival de Música Popular Brasileira de 1967, realizado e transmitido pela TV Record e a construção de estratégias narrativas, que na época provocaram as mais diversas reações e sentimentos na plateia, telespectadores e até mesmo nos artistas. Este momento na nossa história tem sido estudado nos mais diversos campos do saber e é, até hoje, alvo de discussões e polêmicas. Com base nas pesquisas realizadas, foi possível compreender como o Festival de 67 foi pensado e arquitetado por seus organizadores e quais foram as percepções dos artistas e mais importante, como a plateia influenciou durante a realização da competição. A análise das narrativas por trás do Festival foi possível graças ao estudo inicial acerca das narrativas clássica

e contemporânea. Esse ponto de discussão é extremamente amplo e rico de possibilidades de estudos e de diferentes visões. O estudo realizado para este artigo foi panorâmico e cumpriu o intuito de comprovar a principal mudança que ocorreu ao longo dos anos de estudos das narrativas: ela passou a ser vista como portadora de significados, produtora de sentidos que provocavam reações e sentimentos. Além disso, conseguimos perceber que o Festival de 67 contou sua história, mas também possibilitou que outras histórias fossem construídas e contadas.

Concluímos através da análise principal deste trabalho sobre o Festival de Música Popular Brasileira de 1967 que foram utilizadas diversas estratégias comerciais, propagandísticas e, principalmente, narrativas pela TV Record, na tentativa de buscar construir um relacionamento cada vez mais forte e próximo com seu telespectador e o público dos festivais através da provocação de sentimentos, opiniões, disseminação de mensagens e produção de sentido. Este trabalho ainda trouxe breve uma análise em torno da narrativa jornalística da cobertura feita pela revista "O Cruzeiro" do III Festival de MPB da TV Record, na tentativa de compreender como a história do festival foi contada e narrada nas páginas do semanário. Pode-se afirmar que foi uma boa cobertura para a época, visto que foram utilizadas muitas fotografias para ilustrar o que estava sendo falado e também pelo fato de ter sido valorizado por três semanas seguidas, considerando que a emissora era concorrente do grupo dos Diários Associados. É importante perceber como que a cobertura da revista ajuda e autentica algumas estratégias televisivas em momentos onde valoriza determinados personagens ou acontecimentos ao longo das fases eliminatórias e fase final do festival. Além do mais, é interessante perceber que as coberturas feitas ajudaram de certa forma a divulgar e amplificar os limites da competição, visto que muitas pessoas ainda não tinham o aparelho de televisão em suas casas e acompanharam pelo rádio ou nas páginas dos jornais e revistas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I -** magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin – 8ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 2012.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. **O III Festival de Música Popular da TV Record: uma abordagem dialética do documentário Uma Noite em 67.** LÍBERO. São Paulo: v.14, n.28, p.119-128, dez de 2011.

COSTA, Alcir Henrique da; SIMÕES, Inimá Ferreira; KEHL, Maria Rita. **Um país no ar:** história da TV brasileira em 3 canais. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

MACEDO, Claudia; FALCÃO, Angela; ALMEIDA, Candido José Mendes de. **TV ao vivo:** depoimentos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais: uma parábola.** São Paulo: Editora 34, 2010.

MONTANDON, Marco Antônio. **Música, Paixão e vaias de um festival.** "O Cruzeiro", ano 39, nº 56, 21 out 1967.

MONTANDON, Marco Antônio. **São Paulo em tempo de guerra: é o festival**. "O Cruzeiro", ano 39, nº 57, 28 out 1967.

MONTANDON, Marco Antônio. **III Festival de Música Popular Brasileira: viola de ouro para ponteio.** "O Cruzeiro", ano 39, nº58, 04 nov 1967.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção –** engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Editora Annablume. 2001.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Editora UnB. Brasília, 2013.

OLIVEIRA, Marcelo Pires de. **TV Excelsior: o elo perdido –** a evolução do modo de produção televisivo, do período romântico para a era industrial, pela visão de seus dirigentes. 2002. 138f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2002.

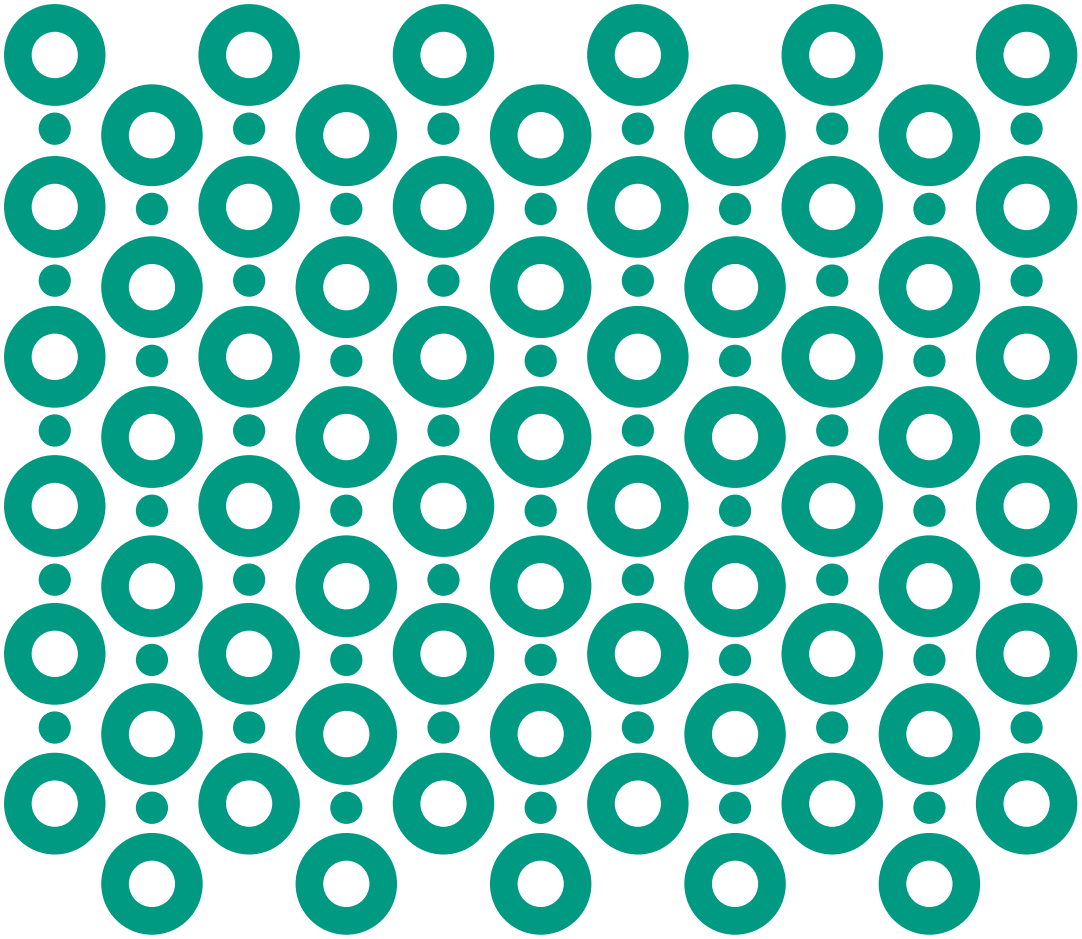
RIBEIRO, Solano. **Prepare seu coração – a história dos grandes festivais.** São Paulo: Geração Editorial, 2003.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje.** São Paulo: Contexto, 2010.

SODRÉ, Muniz. **A narração do fato**. Editora Vozes. Petrópolis, 2012.

UMA Noite em 67. Direção: Renato Terra e Ricardo Calil. Coprodução: VideoFilmes e Record Entretenimento. Produção executiva: João Moreira Salles e Mauricio Andrade Ramos. [S.l]: Record Entretenimento, 2010. 1DVD (85 min), son., color.; DVD.

ZAPPA, Regina. **Para seguir minha jornada**: Chico Buarque. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 2011.



3º SPACL

Seminário de Pesquisas em Artes, Cultura e Linguagens

PPG|ACL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS
IAD|UFJF

INSTITUTO DE
ARTES E DESIGN
IAD • UFJF

UNIVERSIDADE
FEDERAL DE JUIZ DE FORA